

1^{re} année

numéro 2

LA
REVUE
MUSICALE

Directeur : Henry PRUNIÈRES

NUMÉRO SPÉCIAL CONSACRÉ A

DEBUSSY

avec la collaboration de

André SUARÈS /// Alfred CORTOT /// Louis LALOY
Emile VUILLERMOZ /// René PETER
D. E. INGHELBRECHT /// Robert GODET /// J. G. AUBRY

ILLUSTRATIONS

Portraits gravés sur bois par F. L. SCHMIED, DUISER, Georges
AUBERT /// Ornaments gravés par D. GALANIS.

/// SUPPLÉMENT MUSICAL ///

LE TOMBEAU DE DEBUSSY

par Paul DUKAS, Maurice RAVEL, Albert ROUSSEL, Erik SATIE,
Florent SCHMITT, Bela BARTOK, Manuel de FALLA, Eugène
GOOSSENS, G. Francesco MALIPIERO, Igor STRAWINSKY.

32 pages de Musique gravée sous une couverture
illustrée d'une lithographie originale de Raoul DUFF.

ÉDITIONS DE LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

35 & 37, Rue Madame

1^{er} décembre

PARIS

1920

LA REVUE MUSICALE

Directeur : Henry PRUNIÈRES

Le Directeur reçoit les Mardi et Vendredi de 4 h. à 6 h.

Comité de Direction : A. DÔILY, G. GALLIMARD, H. PRUNIÈRES

Revue Mensuelle Internationale d'Art Musical Ancien et Moderne

SOMMAIRE DU 1^{er} DÉCEMBRE

Debussy, par André SUARÈS	p. 98
La Musique pour piano de Debussy, par A. CORTOT	127
Le Théâtre de Claude Debussy, par Louls LALOY	151
Autour du Martyre de Saint-Sébastien, par Emile VUILLERMOZ	155
Du temps d'Achille, par René PETER	159
Souvenirs, par INGHELBRECHT	165
Le Lyrisme intime de Debussy, par Robert GODET	167
L'Œuvre critique de Debussy, par G. Jean AUBRY	191

CHRONIQUES ET NOTES

L'ŒUVRE DE DEBUSSY EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

FRANCE. <i>Théâtres Lyriques.</i>		GRANDE-BRETAGNE	
Jeux aux Ballets Suédois, par Emile Vuillermoz	p. 203	Les Anglais et Debussy, par L. Duntan-Green	210
BELGIQUE		ITALIE	
Debussy et la Belgique, par Henri Lesbraussart	205	Debussy et la jeune école italienne, par Alfredo Casella	213
ESPAGNE		RUSSIE	
L'Espagne dans l'œuvre de Debussy, par Manuel de Falla	206	Debussy à Pétrograd, par L. Saminsky	216

ILLUSTRATIONS

Trois bandeaux et frontispices, bois originaux de N. Galanis, pp. 127, 159, 167

PORTRAIT DE DEBUSSY

gravé par Georges Aubert, d'après le médaillon en bronze de Madame Beetz-Charpentier, p. 97

LA MUSIQUE, dessin de Maxime Delthomas, gravé sur bois, par G. Aubert, p. 203

HORS-TEXTE : Portrait de Debussy, bois original de F.-L. Schmied, d'après le tableau de Paul Robert. Debussy sur son lit de mort, croquis inédit d'Othon Friesz, gravé sur bois par Dumser.

SUPPLÉMENT MUSICAL

LE TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY

Œuvres inédites, composées spécialement en hommage à Debussy par Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel, Erik Satie, Florent Schmitt, Béla Bartók, Manuel de Falla, Eugène Goossens, G. Francesco Malipiero, Igor Strawinsky, sous une couverture ornée d'une lithographie originale de Raoul Dufy.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

ÉDITION ORDINAIRE, Un an : France, 50 fr. - Autres pays, 60 fr.

ÉDITION DE LUXE, Un an : France, 100 fr. - Autres pays, 120 fr.

Tirage à petit nombre sur papier pur fil. Chaque exemplaire est numéroté; un numéro qui restera le même pendant toute la durée de l'abonnement est affecté à chaque abonné. Les exemplaires de l'édition de luxe ne sont pas vendus séparément.

Compte Chèques postaux n° 19.618

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA

==== Matinées Symphoniques ====

Concerts PASDELOUP

Directeur Général :

Serge SANDBERG



Chef d'Orchestre :

RHENÉ-BATON

Trois Grands Concerts par Semaine

-- Les Samedi - Dimanche & Jeudi à 3 Heures --

Les Concerts Historiques du Jeudi

*"L'Évolution de la Musique Dramatique Française au XIX^e Siècle,
de Meyerbeer à Debussy"*

SÉRIE A

1. MEYERBEER	7 Octobre
(1 ^{er} Programme)	
2. BERLIOZ	21 Octobre
(1 ^{er} Programme)	
3. GOUNOD	3 Novembre
(1 ^{er} Programme)	
4. REYER	25 Novembre
5. MASSENET	9 Décembre
(1 ^{er} Programme)	
6. LALO	23 Décembre
7. D'INDY	20 Janvier
8. SAINT-SAENS	3 Février
(1 ^{er} Programme)	
9. ERLANGER	17 Février
10. BRUNEAU	3 Mars
11. CHARPENTIER	31 Mars
12. DUKAS	14 Avril

SERIE B

1. MEYERBEER	14 Octobre
(2 ^{me} Programme)	
2. HALEVY	28 Octobre
3. BERLIOZ	18 Novembre
(2 ^{me} Programme)	
4. A. THOMAS	2 Décembre
5. GOUNOD	16 Décembre
(2 ^{me} Programme)	
6. CHABRIER	13 Janvier
7. MASSENET	27 Janvier
(2 ^{me} Programme)	
8. BIZET	10 Février
9. SAINT-SAENS	24 Février
(2 ^{me} Programme)	
10. FAURÉ	17 Mars
11. GEORGES HUE	7 Avril
12. DEBUSSY	21 Avril

Service des Abonnements : 2, Rue des Italiens - (Téléphone CENTRAL 14.44)

-- Location : à l'Opéra - chez Durand - chez Eschig - chez Roudanez --

*I'ocici le Carnet pratique qu'attendaient
tous les Musiciens
le*

Semainier du Musicien

AGENDA-MEMENTO

pour 1921

à l'usage des Professeurs et Elèves
des Artistes et Amateurs

Prix net : En vente dans toutes
3 fr. 75 les Maisons de Musique

Publications de
l'OFFICE GÉNÉRAL DE LA MUSIQUE
: : 15, Rue de Madrid - PARIS : :

Salle Pleyel - 22, Rue Rochechouart

→→→
Mercredi 29 Décembre 1920
à 9 heures du soir

Anthologie Moderne de Piano
(2^e série)

Concert donné par

JANE MORTIER

PAYOT & C^e, 106, Boulevard Saint-Germain, PARIS

J.-G. PROD'HOMME

LA JEUNESSE DE BEETHOVEN
(1770-1800)

Un fort vol. in-4 orné de 3 pl. héliogravure
hors-texte et un fac-simile 100 fr.

Cet ouvrage est le premier en France qui pré-
sente avec une telle abondance de détails et sous
une forme attrayante l'histoire des **Origines de**
Beethoven et des trente premières années de sa
vie d'homme et d'artiste.

COURS CHAIGNEAU

PARIS, 9, Rue de Chanaleilles, VII^e

COURS QUOTIDIENS DE MUSIQUE DE CHAMBRE

pour les Elèves Amateurs ou Professionnels de tous degrés
Pianistes, Violonistes, Altistes et Violoncellistes

dirigés par M^{mes} Marguerite et Suzanne CHAIGNEAU

SONATES, TRIOS, QUATUORS, QUINTETTES CLASSIQUES ET MODERNES
DECHIFFRAGE

EXAMENS TRIMESTRIELS DE TOUTES LES CLASSES

par Lucien CAPET (ces examens sont facultatifs)

PRIX DES COURS : hebdomadaires 100 fr. par mois
— de quinzaine 50 fr. —

Durée de chaque cours : 2 heures

Tous les cours sont payables à l'avance — Tout mois commencé est dû.

On peut s'inscrire tous les matins, 9, rue de Chanaleilles ou par correspondance.

Société pour la Fabrication des Instruments
→ → → de Musique Pneumatiques ← ← ←

5. Avenue de l'Opéra, Paris

“CANTOLA”

Appareil Automatique permettant une interprétation musicale
aussi expressive, personnelle et nuancée que le jeu à la main.

Un véritable progrès au point de vue artistique

*S'ADAPTE à tous les pianos à queue et pianos droit
de grand modèle*

Grandes Orgues “ABBEY”

Pour Eglises, Salons et Salles de Spectacle

Automatique “Cantola” pour Orgues

le seul donnant toutes les combinaisons jeux et clavier

PARIS - 5, Avenue de l'Opéra, 5 - PARIS

LE VIEUX COLOMBIER

Tél. Location : Saxe 64-69

Joue en Décembre :

La Surprise de l'Amour
de MARIVAUX

La Jalousie du Barbouillé
de MOLIERE

La Folle Journée
d'EMILE MAZAUD

La Coupe Enchantée
de LA FONTAINE et CHAMPMESLÉ

Le Pain de Ménage
de JULES RENARD

Le Paquebot Tenacity
de CHARLES VILORAC

Le Carrosse du Saint-Sacrement
de PROSPER MÉRIMÉE

Les Fourberies de Scapin
de MOLIERE

La Nuit des Rois
de SHAKESPEARE

→ MATINÉES DU JEUDI POUR LA JEUNESSE (Tarif spécial) ←

Donnez votre nom et adresse au Secrétariat du Théâtre :
Vous recevrez chaque semaine une carte programme.

21, Rue du Vieux-Colombier - PARIS (VI^e)



“LE GUIDE DU CONCERT”

: : : 12, PLACE D'ANVERS (9^e) - TÉL. GUTENBERG 14-04 : : :
(7^e Année)

CHAQUE VENDREDI MATIN :

Les Programmes avec notices de tous les
Concerts de la semaine suivante. Les
Spectacles Lyriques. La Musique d'Eglise.

Informations. Articles. L'Édition. Opinions de la Critique sur les premières auditions.
Planches humoristiques, etc.

Lire l'Enquête sur L'ENSEIGNEMENT MUSICAL OBLIGATOIRE

Spécimen sur simple demande pour les lecteurs de LA REVUE MUSICALE

Le Numéro, France, 0 fr 50. - Autres pays, 0 fr. 75. — ABONNEMENT : Paris, 12 fr. Départements, 14 fr. Autres pays, 18 fr.

COLLECTIONS depuis 1910, ouvrage de documentation unique avec tables, chaque année 12 fr
N^o SAINT-SAENS, 80 pages, 50 articles inédits, illustrations, musique, le N^o (papier couché) 3 fr. (Hollande tirage numéroté) 7 fr

ABONNEMENT combiné à LA REVUE MUSICALE et au GUIDE DU CONCERT, Paris, 60 fr. Cet abonnement ne peut être
souscrit qu'aux Bureaux de ces Revues.

CONCERTS GOLSCHMANN

Comité Artistique : MM. L. AUBERT, A. BERTELIN, BLAIR FAIRCHILD, Maurice RAVEL
: : Albert ROUSSEL, Florent SCHMITT, Igor STRAWINSKY, Albert VERLEY : :

Les CONCERTS GOLSCHMANN feront leur réouverture le JEUDI 9 DÉCEMBRE, en soirée, SALLE GAVEAU, avec le concours de Madame CROIZA et auront lieu ensuite de quinzaine en quinzaine.

M. VLADIMIR GOLSCHMANN a inscrit à ses programmes, à côté d'œuvres classiques, *le Rossignol* et *Pulcinella* d'Igor STRAWINSKY, dont ce sera la première audition au concert ; du même auteur aussi *l'Histoire du Soldat* ; en première audition *Ragamalika* de Maurice DELAGE, une *Pastorale* de Louis DUREY, *l'Amour brajo* de Manuel de FALLA, *Orient imaginaire* de MALIPIERRO ; trois pièces de SCARLATTI, orchestrées par Rolaod MANUEL, cinq études pour piano et orchestre de Darius MILHAUD, un *Pastel Sonore* d'Albert VERLEY, des œuvres de Mademoiselle Germaine TAILLEFERRE, de MM. Georges AURIC, Arthur HONEGGER, Francis POULENC, TANSMAN, etc.

Aux 9^e et 10^e concerts, à la suite de l'audition de huit œuvres inédites retenues par le comité, le public sera appelé à se prononcer pour l'attribution du PRIX VERLEY, un prix de composition à répartir entre les deux œuvres ayant obtenu le plus grand nombre de suffrages.

— PROGRAMME DU PREMIER CONCERT —

Jeudi 9 Décembre à 8 heures 3/4

Ouverture d'*Obéron*... Weber - Air de *Pàrus et Hélène*... Gluck - Air de Suzanne des *Noce de Figaro*... Mozart
Chant : M^{me} Croiza - *Nocturnes*... Debussy - *Schéherazade*... Rimsky-Korsakoff - *Deux Mélodies*... Wagner
Chant : M^{me} Croiza - *Prélude et Mort d'Yseult*... Wagner.

: : Orchestre de 80 musiciens sous la direction de M. VLADIMIR GOLSCHMANN

Billets chez Durand et à la Salle - L'ABONNEMENT aux 10 concerts donne droit à une réduction de 10 0/0. Les demandes sont reçues à l'Administration des Concerts GOLSCHMANN, 5, Rue du Sergent Hoff (17^e)

Les seuls véritables Orgues de Salon

“MELODIAN” à 1 et 2 claviers

SONORITÉ INCOMPARABLE

GILBERT

115 et 113, Rue de Vaugirard
PARIS

Tél. : SAXE 19-26

Maison fondée en 1840

Médaille d'Or, Exposition Universelle de 1900

Pianos GILBERT à cordes croisées : : : ECHANGES —

: : : Orgues ALEX. ROUSSEAU — RÉPARATIONS —

Pianos “MELODIAN” 1 4 Queue — LOCATION

Le plus grand choix d'OCCASIONS, pianos droits et à queue.

Érard - Pleyel - Steinway - Gabriel Gaveau - Orgues “Mustel”

COURS DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Piano, Violon, Violoncelle
par MM. BASSET

Deux cours par semaine. — Deux leçons particulières par mois.

COMPOSITION ET DISTRIBUTION DES COURS

LUNDI, JEUDI :

Piano (*cours*) Gabriel BASSET
Leçons particulières du 1^{er} au 5 et du 15 au 20 du mois

MARDI, VENDREDI :

Violon (*cours*).. Paul BASSET
Leçons particulières du 6 au 10 et du 21 au 25 du mois

MERCREDI, SAMEDI :

Violoncelle (*cours*).. Camille BASSET
Leçons particulières du 11 au 15 et du 26 au 30 du mois

Pour tous renseignements et arrangements s'adresser à

MM. BASSET, 58-60, Rue de la Rochefoucauld, Paris (9^e)

LIBRAIRIE DELAGRAVE — 15, Rue Soufflot, PARIS

Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire

Fondateur : ALBERT LAVIGNAC

Directeur : LIONEL DE LA LAURENCIE

L'objet de cet ouvrage considérable est de fixer l'état des connaissances musicales jusqu'à nos jours et d'en faire la synthèse générale, au triple point de vue historique, technique et esthétique.

L'ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE comporte trois parties :

- I. — **HISTOIRE DE LA MUSIQUE**, à travers tous les temps et dans tous les pays.
Publication sur le point d'être achevée : sera complétée en cinq volumes distincts.
- II. — **TECHNIQUE, PÉDAGOGIE & ESTHÉTIQUE**, (sous presse), traitant l'ensemble des données qui constituent la *Science musicale*.
- III. — **DICIONNAIRE ALPHABÉTIQUE** (*en préparation*)

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

3.000 pages de 7.000 lettres chacune
5.000 exemples de musique, 1.500 figures

Ont paru :

PREMIER VOLUME — **Antiquité - Moyen Âge** LORET, VIROLLEAUD, PÉLAGAUD, CAHEN, COURANT, GROSSET, Maurice EMMANUEL, SAINT-SAËNS.

DEUXIÈME VOLUME — **Italie - Allemagne** (GASPÉRINI, CHILESOTTI, ROMAIN ROLLAND, VILLANIS, SOFFREDINI, RADICCIOTTI, CAMETTI, SOUBIES, MAZZONI, PIRRO, BRENET, Raymond DUVAL, LE SENNE.)

TROISIÈME VOLUME. — **France - Belgique - Angleterre** (QUITTARD, EXPERT, MASSON, ROLLAND, DE LA LAURENCIE, RADIGUER, DEBAYE, LOCARD, LE SENNE, LYR, GILSON, MAC LEAN, MUS.)

Vient de paraître :

QUATRIÈME VOLUME. — **Espagne - Portugal**

ESPAGNE. — Des Origines au XIV^e siècle (*musique religieuse et profane*), par Rafaël MITJANA.
La Musique et la Danse populaires, par Raoul LAPARRA.

La Renaissance musicale, par Henri COLLET.

PORTUGAL. — Des Origines à nos jours, par Michel'angelo LAMBERTINI.

En cours de publication par fascicules de 32 pages, paraissant par quatre, tous les 2 mois :

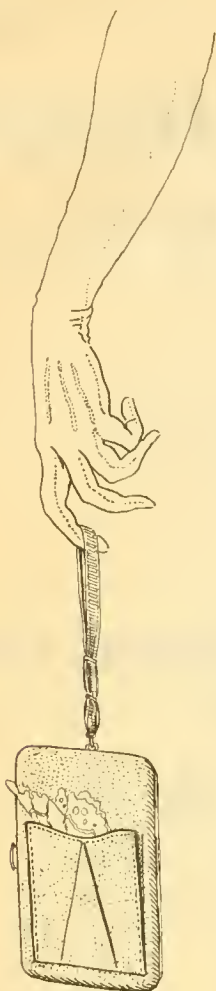
CINQUIÈME VOLUME. — **Russie, Autriche-Hongrie, Pologne, Afrique, Amérique, etc.**

Chaque volume grand in-8° (0^m29 × 0^m20), illustre, broché 25 fr.

Relié demi-chagrin, terns spéciaux, plats artistiques. 45 fr.

On peut souscrire encore à l'ouvrage complet, cinq volumes : brochés, 100 fr. ; reliés, 200 fr.

Le prix de souscription sera notablement élevé par la suite.



*Ce rêve est mieux
qu'un rêve*

*C'est la réalisation charmante
par*

LOUIS VUITTON

*d'une pochette idéale
pour le dîner, pour
le souper. † † † †*

Le "VANITY CASE"

*discret, peu encombrant,
contient tout : glace,
poudre, rouge et épingles,
mouchoir, porte-billets,
quelques cigarettes enfin . . .*

.....

LOUIS VUITTON
70, Avenue des Champs-Élysées
PARIS
NICE - LILLE - LONDON



LA REVUE MUSICALE

PREMIÈRE ANNÉE

1^{er} Décembre 1920

NUMÉRO DEUX

NUMÉRO SPÉCIAL
CONSACRÉ A LA MÉMOIRE DE



CLAUDE DEBUSSY

DEBUSSY

SI LA MUSIQUE FRANÇAISE est à présent, comme au vivace Moyen Age et aux temps tumultueux de la première Renaissance, l'exemple et la parure de l'Europe, on ne le doit réellement qu'au seul Debussy. Il a tout renouvelé : le poème chanté, la musique de clavier et le drame musical. Dans *Pelléas*, il laisse un modèle éternel à tous les musiciens qui voudront écrire pour le théâtre : il a tenu la gageure, toujours perdue jusqu'à lui, de l'équilibre parfait entre la musique et la poésie, dans une œuvre pourtant toute musicale. Il est bien plus que le chant : Debussy est l'harmonie spontanée. Le chant n'est que la musique moins l'art. Pour moi, l'art seul me suffit, l'art seul me touche. Toute la nature chante : seul, l'artiste harmonise. Assurément, Debussy est l'arbre roi de toute une forêt ; il n'est pas unique en son essence ; il a des voisins et des proches, comme il a des racines : un peuple et des siècles l'ont fait ; il représente toute une culture. J'y consens, tant qu'on voudra ; mais enfin il dépasse de loin toute école et la fatalité banale du talent. Il a cette vertu que rien n'annonce et que le moment implique sans la déterminer : vertu qui change tout à ce qui est, après qu'elle s'est produite, sans qu'on pût prévoir d'abord qu'elle dût se produire.

Voilà pourtant le merveilleux musicien, où tant de gens ne reconnaissent encore qu'un assembleur de sons insolites et de consonances rares, qu'ils appellent dissonantes pour mieux prouver qu'ils ne les entendent point. Ils savent si peu la musique, d'ailleurs, qu'ils ne comprennent pas que le plus musicien est presque toujours le plus harmoniste. Qui ne prise en Debussy que la forme n'est pas beaucoup plus digne de goûter ce qu'enveloppe cette apparence enchanteresse et le monde qu'elle exprime. En tout art, les petits maîtres ont le bonheur de l'expression ; quelques-uns même font illusion par là. Mais la

forme originale, celle qui fait époque, ne va pas sans le don suprême : le style parle alors pour l'homme : et, plus rare est l'art, plus rare est l'artiste. Pour qui fut-il jamais plus vrai que pour Debussy?

Il ouvre un monde à la sensibilité musicale : on se livre au plaisir ou à l'étonnement de ces sensations nouvelles et on méconnaît tantôt le sentiment de cet art, tantôt les idées qui l'animent. On compare Debussy à ce qui lui ressemble le moins, avec une obtuse injustice. On lui demande le discours et l'éloquence de Beethoven, lui qui tord le cou à l'éloquence. Mais pourquoi n'exige-t-on pas du Tintoret le charme de Watteau? On lui reproche de n'avoir eu ni l'éclat, ni la force de Wagner, lui qui met autant de soin à cacher sa puissance que le grand Allemand à l'étaler, à la hisser sur le socle, à l'armer de l'épée, de la cuirasse et de tous les engins de la guerre.

Tant il est musicien, Debussy est tout génie : et la preuve, qu'on ne prend plus garde à son talent ni à l'admirable qualité de son écriture. D'autres qui l'ont suivi, grâce à un extrême talent qui ne va pas au delà, malgré tout, de la forme pour la forme, ont donné le change sur ce point à nombre de bons esprits : les docteurs de la musique n'ont pas été ses juges les moins sévères. Faire de la musique ne suffit pas : l'âme musicale est encore plus nécessaire.

Faute de sens harmonique, l'œuvre de notre Debussy reste un chiffre dont l'esprit n'a pas la clé.

I

Pour juger Debussy et pour l'entendre, il faut toujours prendre sa musique en fonction de l'harmonie. Que de vaines disputes on se fût épargnées si les musiciens laissaient les sourds discuter entre eux et refusaient de leur répondre : par malheur, la plupart des musiciens sont sourds plus qu'à demi : le mal le plus répandu est assurément la surdité ; et personne ne se croit infirme parce que tout le monde chante dans les cours.

En Debussy, un sens admirable de la nature nourrit le sens harmonique. Il est poète en musique autant qu'on le puisse être. Les œuvres qu'il voulait écrire n'en donnent pas une moindre idée que celles qu'il a écrites. Il lui fallait un texte, où il pût verser toute cette vie passionnée qui est le propre de la

réalité musicale. A lui seul, Debussy a été pour la musique ce que les grands poètes du dernier siècle à son couchant furent pour notre poésie; mais il le fut à un degré supérieur, du fait que la musique est une langue universelle. La réussite parfaite est, d'ailleurs, le trait le plus visible de son art. Que ce soit un drame ou une petite pièce pour le clavier, toute œuvre de notre Debussy est un monde achevé, d'une perfection presque unique. Je ne vois ce caractère qu'aux deux chefs-d'œuvre de Wagner et aux innombrables effusions de Bach, source intarissable de la beauté sonore. A la vérité, les maîtres du clavecin ont eu de cette perfection, dans une sphère de divertissement et de pensée légère : leur mesure, leur charme et leur grâce ne se sont pourtant exercées que dans les sentiments moyens. Par un prodige singulier, Debussy les a mises dans les passions les plus profondes, et quelquefois même, sans qu'on pût s'en douter, dans ces mouvements du cœur qui touchent aux sommets de la pensée. Par là, rien n'est plus original que Debussy et rien n'est si imprévu. C'est l'originalité intime d'un art qui fait l'unité des œuvres. On ne saurait en discerner les éléments un à un : l'analyse les dissout en même temps qu'elle les sépare. Pour Debussy, l'harmonie enveloppe tout : elle est son âme naturelle; et voilà vraiment une forme, au plein du mot : elle fait la vie et la constitue. Le calcul de l'art se laisse oublier. Cette musique paraît soudain une révélation de la nature, aussi enchantée qu'une fontaine fleurie dans les bois ou une roseraie. Il n'est pas absurde, au contraire, de concevoir une symphonie de Beethoven douée d'une harmonie moins monotone, d'une palette plus colorée et d'un orchestre plus sensible.

Debussy écoute la nature d'une oreille confidente. De tout ce qu'elle offre à ses yeux, à son tact, à son imagination, il fait de l'harmonie. Il prête une conscience musicale à ce qui n'a point de conscience. Il est le faune et la naïade, le rêve de la lune sur les marbres et la mélancolie des terrasses; le poète du vent et de l'écume, de la mer et des eaux, de tout ce qui est vapeur, fluide et nuages. Il saisit le soleil et le rythme des rayons. Toutes les eaux lui parlent, et la pluie même, qui rafraîchit le matin, au sortir de l'insomnie et de la noire chambre, où le malade a compté dans l'angoisse les heures lentes de la nuit. Tout objet lui est sentiment et sa musique est une peinture de l'émotion par l'émotion : la subtile magie des accords en est l'instrument; et la nuance, le

//////////
moyen dont il possède tous les secrets en tout-puissant alchimiste. La nuance est la fée de Debussy. La nuance est la variation dans la profondeur et dans le sentiment. La variation n'est souvent que de la matière musicale : la nuance est de l'esprit.

II

A quoi donner la préférence dans *Pelléas*? On ne sait qu'y vanter le plus : la force de l'expression, l'accent le plus intense ou la sobriété. Un art plus concis, il n'en est pas, surtout en musique. A dix reprises, Debussy insinue des idées qui pourraient donner lieu à d'admirables développements : il n'a même pas la peine de s'en défendre, il passe aussitôt. Et qu'on n'aille pas croire qu'il ignore la beauté d'une pensée musicale ou la richesse d'un thème : il les connaît mieux que personne. Mais Debussy a horreur de toute rhétorique : il la bannit du drame avec autant de rigueur que Verlaine de la rêverie. Tout ce qui déborde dans Beethoven est ici contenu jusqu'à l'étouffement. La discipline est intérieure encore plus que de la forme. Un goût exquis l'impose. Pour Debussy, un seul accent doit tout dire ; une seule harmonie doit peindre la nuance. Le reste est superflu. Ce qui n'est plus nécessaire est redondant. La répétition est bien morte : enfin, l'âge de la reprise est révolu. Seul, l'essentiel suffit. Et d'ailleurs, l'essentiel devrait seul nous suffire. Telle est la sincérité d'un art vraiment sensuel : il fait connaître le prix de la vraie sensation, profonde et délicate, forte et délicate. Ainsi *Pelléas* est une des quatre ou cinq œuvres durables que la musique ait produites au théâtre, avec *Parsifal*, *Tristan* et les *Noces de Figaro* : *Boris Godounow* y touche, sans être d'une beauté assez égale. Entre toutes ces grandes perles, *Pelléas* est la plus une, avec *Tristan*. Pas une note de trop et pas une qui manque. *Parsifal* est de bien loin la plus haute et la plus belle. L'extrême séduction de *Pelléas* est de nous tant ressembler, d'être si près de nous : nous frémissons ainsi, nous rêvons de la sorte. Et tous ces petits jeunes gens, avec leurs danses, leurs bonds, leurs sauts et leurs bruits de nègres nous font lever les épaules, qui s'imaginent que les amants sont des terriers qui trottent dans un bar, et le dernier mot de l'homme un petit chien jappant qui fait le beau.

La grandeur de *Pelléas* se cache sous l'exacte mesure et la sobriété voile la

puissance On n'a jamais moins cherché l'effet. Jamais on ne mit tant de réserve à être plus tragique. Une telle discrétion donne à la tragédie un charme de pudeur irrésistible. Toute musique paraît emphatique près de celle-là. Il y a je ne sais quoi d'attique et de racinien dans ce style. La scène du Petit Yniold avec son père, celle du quatrième acte entre Golaud et Mélisande, sont l'expression la plus pénétrante à la fois et la plus farouche de la jalousie : la fureur, les accès de frénésie, la double cruauté du jaloux envers lui-même et à l'égard de sa victime, les spasmes charnels du soupçon et les convulsions de la certitude, il faut se rappeler Roxane et Othello pour trouver rien qui les égale. Tant de vigueur dans la passion ne nuit point à la délicatesse du sentiment. Les traits en abondent : les scènes d'amour, la grave compassion du roi Arkel, toute la fin d'une mélancolie si douce et si profonde, sont d'un accent inimitable : phrases adorables, pareilles à des confidences, aux sillons de sages sanglots, à la trace de longues larmes sur du cristal, musique étonnante qui semble l'émotion de l'idée dans la gaine transparente du mot : phrases adorables enfin d'être si justes et pourtant si générales que l'inflexion en paraît être la voix naturelle du sentiment.

La sensibilité de l'ardent Debussy est surtout artistique et amoureuse. Comme le chat se câline à la main qu'il flatte, Debussy se caresse l'âme à la volupté qu'il évoque : nul n'y est plus savant ni plus habile : il arrive alors que la volupté même le cède à l'impression d'une chasteté si voluptueuse que toute autre volupté s'efface devant celle du sentiment. Triomphe d'amour, si je ne m'abuse, douceur qui les rend toutes grossières. Et le même Debussy connaît le mystère de la vie : il en a une idée qui jamais ne le quitte ; il y porte une gravité sereine, qui n'est pas dupe, une tristesse infinie. Laissons dire les nigards qui se vantent d'avoir inventé la joie. En art, la joie est tout bonnement un haut état d'amour, que la pensée domine, voire dans l'excessive douleur. La beauté pacifie tout. La contemplation d'amour est la plus pure allégresse, et la seule. Pour l'ordinaire, être gai, c'est probablement manquer d'âme, et d'imagination surtout. Nos joyeux gamins ne s'en doutent pas. Leur vide fait leur superbe : le grelot sonne où il n'y a rien. Ils parlent de leur santé : ils feraient mieux d'avouer qu'ils n'ont pas fini de se sucer le pouce et qu'ils y trouvent des délices qui ne nous contentent plus.

Le goût de la France a tout transformé en Debussy. Ce que Moussorgski indique, Debussy l'achève. Ce qui est profondeur de passion personnelle dans Wagner est caractère dans *Pelléas*, et pur objet. Autant qu'il peut y en avoir une dans un art si intérieur, *Pelléas* est l'œuvre la plus objective de la musique.

III

Avec la *Cathédrale engloutie*, l'*Hommage à Rameau* est, à mon gré, la plus belle pièce pour le clavier qu'il y ait en musique, depuis les trois dernières sonates de Beethoven (1). La beauté de la forme, la grandeur et la pureté de l'architecture, la douce majesté des proportions, la simplicité de l'effet, nonobstant l'extrême raffinement des éléments qui y entrent et s'y ordonnent, tout conspire à la perfection de ces deux chefs-d'œuvre. Rameau est une machine de guerre pour Debussy. Je ne pense pas qu'il vit le maître des maîtres dans ce laborieux musicien, d'ailleurs si sec parfois, si savant dans le sens où l'art s'oppose à la science, si peintre de décors et, par moments, si peu sensible, plein de force inutile çà et là, maigre avec puissance, souvent pédant et plein d'ennui. Non, Debussy a trop l'amour de Jean-Sébastien Bach pour donner à Rameau plus qu'il ne mérite : mais Rameau est l'antidote de Gluck. Et il est très vrai que Gluck est un rustre de génie. L'opéra de Gluck est italien sans mesure, tout allemand ou français qu'il veuille paraître. Il est cette forme bâtarde, entre la musique et la poésie, qui redouble l'expression et la décuple, qui insiste surtout avec indiscrétion, qui alourdit tout, qui nourrit le texte tragique d'une pâte épaisse, où la rhétorique sentimentale a bien plus de part que le pur sentiment. Les Champs Elysées d'*Orphée* sont une invention sublime ; mais combien d'airs, à la façon de *J'ai perdu mon Eurydice*, sont d'une abondance, d'un embonpoint et d'une niaiserie en somme intolérables. Ce barbare ne sait jamais se borner, en dépit de sa mine classique : il est fort et grossier ; bref, il sentimentalise et ne cesse pas de sentimentaliser.

Il est clair que toute l'épaisseur du monde sépare la musique de Gluck et celle de *Pelléas*. Debussy interprète le drame, il en saisit la poésie et la trans-

(1) *La Lune sur le Temple*, et *La Terrasse des audiences*, y sont à peu près égales par la perfection et la nouveauté.

pose dans le purgatoire de la musique. Gluck s'y attache et le retient à la terre : il l'habille, il l'affuble du costume théâtral, d'armures, de plumes, d'airs carrés et de rondes chansons. La vérité de la musique est avec *Pelléas* et non avec *Iphigénie*. D'ailleurs, l'orchestre et l'harmonie de Gluck sont presque morts. Gluck met à la fois le plus de musique et le moins qu'il peut dans la tragédie. Debussy accomplit le destin musical qu'on voit poindre dans *Boris Godounov* : rien ne lui sied mieux qu'un beau texte tragique, pour en dépouiller l'anecdote et faire jaillir la poésie. Il le recrée dans l'ordre de l'émotion, qui est celui de la musique. Et tel est le drame musical, s'il en est un.

A Rameau enfin l'honneur du mot le plus fameux qui ait été pensé sur la musique : *C'est l'harmonie qui nous guide*. Ce Français ne doit pas sa découverte au hasard, mais à l'intelligence de son art. Par malheur, elle ne saurait suffire. *L'Orphée* de Gluck n'est pas seulement la plus belle réussite du Chevalier : il est le chef-d'œuvre du drame musical entre Mozart et Monteverde. Toutes les tragédies de Rameau et tous ses drames ensemble n'ont pas cette force musicale. Rameau n'a pas la sensibilité du génie ; mais il pense pour le temps à venir. Il sait ce qu'il faut faire et il ne le fait pas. Il a la raison et l'instinct original lui manque. Il faudrait savoir et penser comme Rameau, mais chanter au moins une fois comme Gluck, et sentir comme Monteverde. En Debussy s'est fait le beau miracle et son harmonie en est le signe. Il n'ignore pas la portée de son œuvre ; mais il en a eu, d'abord, le don gratuit et le pur privilège. Avant de l'accomplir dans l'art, elle lui est naturelle. L'art accomplit la nature : s'il la rend inutile, c'est qu'il y succède. L'accord d'onzième naturelle, voilà donc, sinon tout Debussy, la couleur, la sensibilité et la vie de Debussy qui, pour un temps au moins, sont aussi les nôtres.

IV

Monteverde n'a peut-être pas su l'immense portée de sa trouvaille sensible. Les inventions de la sensibilité ne laissent pas d'être ingénues. Il s'est contenté de rendre la sienne toujours plus féconde et plus assurée pour lui-même. Dans le cinquième livre des *Madrigali*, il est en pleine possession de son harmonie. Il n'hésite plus à employer sans préparation le triton, la sixte avec la

quinte diminuée, la septième, la neuvième de dominante, enfin la septième diminuée. Ainsi, la transmutation de la tonalité était accomplie. Qui ne le sait ? Mais ce qu'on sait bien moins, c'est que tout le style s'ensuit. Pour qui peut y voir de plus près, les inventions de Monteverde, que l'on croirait le plus étrangères à son harmonie, y ont leur origine : l'air et le duo créés par lui en dérivent bien plus qu'il ne semble. Il n'en va pas autrement avec Debussy : il révèle une harmonie inconnue, et, comme un Ariel, l'esprit libre de la musique y prend l'essor. Lui-même, qui avait une conscience si fière de tout ce qu'il faisait, le donne à sentir dans ses *Préludes* et dans la forme si curieuse du dialogue musical tel qu'il se réalise dans *Pelléas*.

Ce n'est plus le récitatif, ni l'air, ni rien de ce qu'on a connu avant lui. L'harmonie constitue l'élément mélodique lui-même. L'inflexion de la parole conjointe à l'accord est un chant. L'accord est le jet d'eau sonore, et ce qu'on appelle mélodie est la gerbe qui s'éparpille ; mais elle est le jet fluide encore. Qui ne pense pas harmoniquement ne pourra jamais entrer dans cet art, où l'oreille imparfaite croit trouver un abus de la science musicale et qui, au contraire, est la découverte d'une beauté naturelle. Ce système abolit tous systèmes : une liberté absolue en résulte, qui n'a d'autres règles ni de limites que le génie du musicien. Désormais, on n'imité pas *Pelléas* pour être dans la voie de *Pelléas* : il faut avoir quelque chose à donner de soi et qu'on puisse s'imiter soi-même. Personne mieux que Debussy n'était fondé à dire : « Plus je vais, plus j'ai horreur de ce désordre voulu qui n'est qu'un trompe-oreille, comme aussi des harmonies bizarres ou amusantes qui ne sont que jeux de société (1). » De Wagner, il ne pouvait sortir que des copies, aussi pesantes qu'inutiles : des formules selon des formules. Tout peut sortir de *Pelléas* : le monde nouveau est celui d'une recherche originale et d'une sensibilité sans limites.

V

On doit aux gens de lettres un bizarre lieu commun sur Debussy. On dit de lui qu'il est impressionniste en musique et on le vante comme peintre de pay-

(1) Cité par R. Godet, *Semaine Littéraire de Genève*, 20 avril 1918.

sages. Que de tels jugements sont peu musiciens. Il faut une tête sans musique pour comparer Debussy à Claude Monet, une tête qui prend les notes pour des sons et les couleurs pour ce qu'elles expriment. Toute vraie musique est en ordre, d'abord. La peinture de paysage est presque toujours le désordre incarné. Chez Debussy, et jusque dans la moindre de ses œuvres, l'ordonnance est admirable.

Debussy est grand peintre de paysages, assurément, mais sans jamais peindre l'objet. On ne trouverait pas chez lui les jeux de Haydn et de Beethoven dans la *Pastorale*, ni même de Wagner dans les *Murmures de la Forêt* : Wagner, du reste, est déjà très loin de l'imitation et *Parsifal* n'en offre plus la moindre trace. Il semble puéril et un peu barbare de chercher à donner le change sur l'objet décrit. Debussy ne vise partout que l'émotion : il est trop musicien pour être réaliste ; il efface le paysage à mesure qu'il s'y promène ou qu'il le contemple, pour n'en laisser paraître que l'écho sensible, l'image sonnante, le chant que tout moment de la nature fait naître dans une sensibilité ardente et vive. On pourrait nier qu'il y eût la moindre description dans Debussy. Il transmute la nature en harmonies, en émotions sonores. Il ne songe pas à peindre la forêt bruisante, mais ce que le cœur d'une jeune fille, marquée pour le mortel amour, y éprouve dans le profond abandon, à l'heure du crépuscule où elle rencontre son destin. Il ne cherche pas à rendre la lueur d'une lampe qui soudain s'allume dans une chambre obscure, ou le bêlement des moutons qu'on mène à l'abattoir, ou le murmure lent de la fontaine : il ne pense qu'à évoquer le doux soleil de la clarté dans un enfant qui tremble et la lumière qui entre comme un couteau dans l'esprit sanglant d'un bourreau ; ou l'innocence perfide de l'eau qui trompe sur la fuite des instants et des baisers ; ou l'immense, monotone et fatale douleur de la vie, lorsqu'on la surprend, au couchant qui rougeoie, dans un troupeau de pauvres bêtes sans malice et sans péché, que son destin, un bâton de berger à la main, pousse vers la mort, là, derrière la porte, loin du bercail, pour cette nuit déjà si proche.

En musique, le paysage est un sentiment. Et d'ailleurs, la seule beauté réelle du paysage, en art, sera toujours de faire un cadre, accord ou harmonie, aux passions de l'âme et aux pensées de l'homme. Mais je m'arrête : cette vérité est aujourd'hui si méconnue que je ne serais pas compris. On prend le

//////////
paysage pour lui-même, pour un objet qui ait sa valeur ou sa fin en soi. Faiblesse misérable, flatterie à la paresse de l'esprit, ou naturel abaissement. Je voudrais mesurer la chute d'un art à l'importance qu'il donne à ce vide théâtral qu'on nomme un paysage et qui est en train de perdre la peinture. Les peintres se laissent aller à traiter la pensée et les figures en éléments du paysage, tandis que le véritable artiste doit peindre le paysage dans le style de la figure et chercher à y mettre tout ce que la forme implique de pensée. Grâce au moindre effort du paysage, les peintres finiront par ne plus peindre que des natures mortes; et ils y sont déjà, si on ne considère que leurs portraits. Debussy n'est pas impressionniste le moins du monde. Il est au contraire le musicien qui fait partout usage des symboles. Car le paysage digne de la musique, digne de la poésie, digne de l'art enfin, est un symbole, et un symbole seulement.

VI

Je ne prendrai dans les *Préludes* que deux ou trois exemples, plus faciles que les autres : *La Fille aux cheveux de lin*, *Danseuses de Delphes*, *Pas sur la neige*, *Bruyères*. Pour calculées et choisies qu'elles puissent être, rien n'est moins volontaire que ces harmonies. Elles sont voulues par l'instinct musical et non par la pensée du musicien. Il ne rédige pas harmoniquement un texte conçu sous l'espèce de la mélodie nue. L'art, ici, consiste à réaliser ce que le génie propose. Et quoiqu'on prétende la flétrir ailleurs sous le nom de romantisme, en musique la sensibilité est d'abord le génie.

A quoi bon décrire ces harmonies si sensibles dans leur enchaînement qui porte toute une espèce nouvelle du chant? Ces frictions délicieuses de secondes, ces quintes ajustées comme les tons purs des primitifs; ces intervalles inouïs jusque-là, qui s'accordent enfin pour une oreille exercée et qui vont chercher le cœur ou caressent si intimement notre vie sensuelle à sa source, que l'âme musicienne en ressent une sorte de transe amoureuse et d'amoureuse ébriété? Ces chefs-d'œuvre échappent à la logique, comme le frisson de l'amour même, à quoi il faut toujours revenir en musique et, sans doute, en poésie. On en ferait l'analyse mesure par mesure qu'on n'en donnerait pas plus le secret ni la recette qu'en dressant la liste de toutes les syllabes qui entrent dans un vers de Dante ou de Verlaine.

Il importe davantage de faire sentir combien la peinture de la scène et du lieu, que semble se proposer uniquement la musique et où elle réussit avec un bonheur prodigieux, dépasse infiniment l'intention et la qualité descriptives : bien loin d'être une description de l'objet, le génie de cette musique est la peinture du sentiment. Ce que les peintres ne peuvent pas faire, Debussy le fait. Le paysage n'est pas du tout ce qui s'appelle imité ou suscité dans sa couleur et ses lignes : il est réalisé par l'esprit dans l'émotion qu'il donne à un mouvement passionné du pèlerin qui le contemple, voyageur de l'amour et de la vie. Pour Debussy, tout est poème lyrique. Et poème lyrique tout ce que fait Debussy. Berlioz et Gluck lui sont aussi opposés que possible.

Pas sur la neige : Sans doute, ce rythme trébuchant, obstiné, comme d'un faux-pas sur le feutre perfide, et d'un pied qui glisse et se reprend, évoque à merveille l'horizon blême ou glacé sur l'étendue livide; mais combien plus le silence étouffé de l'espace où le cœur s'entend battre et presque s'arrêter, malade de chagrin, hanté de mélancolie, haletant de doutes et de regrets. Le petit souffle qui suspend parfois le flocon dans sa chute et le fait tomber de côté; la longue, l'interminable route; la nostalgie de la lumière absente et de la chaude caresse : cette solitude, infinie, en un mot, qui est celle de notre âme, cheminant penchée sur elle-même et dont tous les déserts et tous les hivers de la terre n'approchent jamais.

De même *La Fille aux cheveux de lin* : elle est là, avec toute son apparence mortelle, ses lèvres virginales, ses petits ongles de nacre sur ses doigts joints; ses yeux de seize ans, ses pervenches marines d'Irlande; son air de venir sur la lande et les bruyères, comme entre les feuilles d'un missel : pourtant, qu'on y reconnaisse plutôt un conte de fées ravissant, un songe du sourire ingénu, une légende voilée de la plus suave délicatesse. Dans cette musique, les pièces qui semblent le plus près de mirer l'objet doivent être interprétées par le sentiment pour être vraiment comprises. Sous tant de charme et de finesse, on en saisit alors la force musicale : goûte-t-on moins le nectar de la boire dans le verre de Venise le plus subtil, le plus arachnéen et le plus irisé?

VII

On ne pourra jamais trop admirer les *Images* et les *Préludes*. Ici

encore, Debussy accomplit une époque et en ouvre une autre. Personne avant lui n'a écrit pour le clavier comme il l'a fait. Qu'importe, çà et là, si telle harmonie, tel dessin l'ont annoncé, ou telle arabesque dans Chopin, dans Schumann ou dans Liszt même? Un trait ne suffit pas à créer une forme. Debussy a créé une forme pour la musique de piano. Nul n'a compris cet instrument comme lui. Liszt, grand maître et grand esprit à l'orchestre, tendait un peu trop à donner, sur le piano, l'impression de tout l'orchestre en effet : en somme, le piano est alors un orgue à percussion, avec le caractère neutre et uniforme de l'orgue, cet organe presque abstrait de la quantité sonore. Debussy a conçu le piano comme un instrument original, d'une sonorité variable et d'un timbre propre, où les cordes frappées ne sont pas capables seulement de résonnances mais du chant même et de l'enchaînement bien lié qui est réservé au quatuor. Son style n'est jamais du virtuose : il y montre une science et une habileté sans pareilles. Il obtient beaucoup avec peu, et tout parfois avec rien. Il va de la grâce la plus légère et la plus vaporeuse à l'extrême puissance. Dans l'impalpable, il est le maître souverain. Il n'a pas son second pour évoquer les sentiments dans les formes. Toute peinture est grossière près des mirages qu'il évoque. La joie de l'art est à son comble quand tout est d'autant plus réel qu'il est une création spirituelle et que la réalité tient à la seule imagination. *La Cathédrale Engloutie* est la plus belle pièce pour l'instrument qui ait été écrite depuis l'*opus III* : elle n'y ressemble pas plus qu'une folle verrière à une fenêtre romane, massive et sombre. *La Cathédrale Engloutie* est le prélude de Lohengrin, dont notre Debussy a fait don, un beau jour, à la musique de piano. Elle en a l'architecture, la force concise, la sobre abondance et la plénitude. Et les deux édifices semblent issus de la même idée originale. Au piano, comme dans le poème vocal, rendez vous compte, enfin, que Debussy est l'un des plus grands poètes lyriques de tous les temps.

VIII

Une atmosphère inoubliable enveloppe *Pelléas*. Cette musique est un climat du sentiment. En général, la musique corrompt le poème; elle n'y ajoute que la fadaise. Elle abaisse les grandes œuvres de l'esprit, en les rendant pré-

caires et temporelles : à la grandeur elle substitue l'emphase sentimentale. Shakspeare, Dante et Goëthe ont pu s'en plaindre. Dans *Pelléas*, Debussy donne au poème la vie réelle qu'il n'a pas : il fait des hommes et des femmes avec des marionnettes, et de la fatalité avec de simples ficelles. Les drames de Mæterlinck appellent la musique, ou un poète : toutes les scènes, d'une si vive invention quelques fois, sont les titres de chapitres qu'il faut écrire.

La merveilleuse unité de *Pelléas* est un effet de l'équilibre peut-être unique de cette musique entre la sensation et l'intelligence. Ici, toute la sensibilité est intelligente, et toute l'intelligence est sensible. Ce caractère n'est au même degré que dans *Parsifal* et *Tristan*. Mozart se tient dans le plus heureux équilibre, sans doute ; mais il va bien moins loin dans la connaissance : bonheur de l'âme légère, il reste à la surface : un petit monde lumineux, plein d'esprit et d'agrément ; mais les passions n'y ont pas ces lames de fond qui révèlent le néant ou l'univers, et qui emportent tout. En son art, Debussy veut être tout divertissement, et il s'élève de beaucoup au-dessus du divertissement. Une mesure si exquise doit être en lui l'effet d'une puissance égale : elle l'est, quoi qu'il semble. Tant l'opinion est grossière, la douceur et l'enveloppement de *Pelléas* font tort à la grandeur de cette musique et à sa force : il est impie de les méconnaître.

La scène des souterrains est presque sans exemple : la couleur, le sentiment, l'harmonie, tout est original ; mais la force tragique ne le cède pas à la nouveauté : la vigueur contenue, étouffée en quelque sorte, n'en est que plus intense. Ce trait est propre à Debussy : pas un musicien ne l'approche pour évoquer l'émotion ou insinuer l'idée : il exprime par allusion ce que les autres ne réussissent pas également à définir en multipliant les signes.

Golaud et le petit Yniold, au pied de la tour, ne font qu'une image d'Epinal, dans Mæterlinck, tout au plus un conte populaire à la façon de Geneviève de Brabant. Debussy porte la scène au plus haut point de la passion humaine : tous les tons se succèdent et toutes les nuances, les éclats terribles de la jalousie et les soudains apaisements du tigre, qui se retient, qui guette et fait patte de velours : la rage qui se contracte, le contraste de la violence la plus sauvage et de la plus douce innocence, le scherzo de l'enfant et la fureur de l'homme, sa douleur qui ricane, ses grincements de dents jusqu'à l'explosion

finale, le musicien conduit la tragédie avec une certitude et une puissance qu'on ne saurait dépasser. Je compare de tels moments aux conflits les plus formidables de la *Götterdämmerung*, cette catastrophe musicale, et l'avantage n'est pas toujours aux géants : le comble de la puissance est dans le caractère et l'émotion, non dans la masse, le tonnerre et les orages : la massue d'Hercule me touche moins que les petites mains de Cordélia.

D'ailleurs, toute la fin de *Pelléas* est un continu chef-d'œuvre. Quoi de plus beau que les merveilleux accords, où se mirent les yeux innocents de Mélisande jusque dans le plus sombre délire de son bourreau, ces doubles quintes où passent on ne sait quels anges du ciel? Seul, *Parsifal* a cette profondeur de musique et ce sens du mystère : il faut toujours juger d'une musique sur le philtre qu'elle nous verse et sur le génie qu'elle a d'exprimer l'inexprimable. L'énorme enluminure des Italiens, leur badigeon de foire, est le contraire de cet art là. Non, la musique n'illustre pas un texte : elle le transpose dans un autre ordre : elle le prend à l'intelligence pour l'élever à la connaissance amoureuse de l'émotion. Et comme la poésie ne prétend pas moins faire avec les moyens qui lui sont propres, telle est la guerre du grand poète et du grand musicien au théâtre : un grand poème se suffit, la musique le gâte. Pour le grand musicien, le seul poème qui lui convienne est celui où la musique peut mettre la grande poésie, qui n'y est point.

Quand les pauvres amants osent enfin s'avouer leur amour, au seuil de la mort, répondant à l'ivresse de Pelléas, le murmure de Mélisande, presque imperceptible, presque morne, sur une seule note, forme un aveu sublime. Et l'adorable sourire de la mélodie : *Je suis heureuse, mais je suis triste*, est à la fois d'une profondeur et d'une délicatesse, qu'on n'a jamais trouvées ensemble ni jamais égalées. Presque partout, la simplicité des moyens le dispute au raffinement. Il n'est musique près de celle-là qui ne semble ou un peu vide ou trop grossière.

Le charme de l'expression sonore, la beauté d'un orchestre où le génie des timbres fait régner une incomparable unité, la perfection de la phrase vocale, tout concourt à masquer la puissance. L'œuvre paraît simple et facile, à force d'art. Par ce qu'elle est sans clameur et sans cri, parce qu'elle ne fait jamais de bruit, on la pourrait croire sans haleine. Enfin, elle semble se jouer dans la

demi-teinte, parce qu'elle possède la maîtrise des valeurs et du clair obscur. Rien n'est si faux. Il est nécessaire, au théâtre ou dans la chambre, sur le clavier ou à l'orchestre, d'exprimer avec un soin jaloux toutes les nuances de cette musique : on s'étonne alors de tout ce qu'elle recèle : on perçoit, à la juste échelle de l'ensemble, la puissance des éclats, du tragique et de la passion, comme on sent déjà le charme extrême de la tendresse et les séductions de la mélancolie. Le dédain de ce Debussy pour l'effet est sans parallèle. Pour moi, eût-il commis des crimes, Debussy est par là d'une sainte vertu : depuis la Renaissance, il n'y a que Bach pour la partager avec lui (1). Il finit presque toutes les scènes et tous les actes de son drame dans une sorte de silence inimitable, qui est précisément la palpitation profonde de l'émotion : elle prend fin, à la lettre, comme on meurt, comme on s'évanouit, soit de douleur, soit de plaisir. Près de ce soupir, tout cri est faible. Toute explosion manque de force et d'écho près de ce frémissement. Et on ne comprend rien à Debussy, tant qu'on ne l'a pas saisi dans cet ébranlement secret de l'ardeur la plus intime.

IX

Jusqu'à un certain point, Debussy a été le Rimbaud de la musique. Il part du Rimbaud véritable, et non de ce monstre ridicule que les théologiens de la tradition, les Royers Collards *de omni re scibili* ont dressé en idole au seuil de la nouvelle poésie, le coiffant d'un bonnet pieux pour lui trouver une excuse d'avoir été un individu, autrement dit un anarchiste : mais tout finit bien pour le moi, ce galeux, s'il meurt imbécile et converti. Nos docteurs n'auront pas besoin de se convertir : ils auront vécu comme il faut mourir.

Tous les musiciens qui l'ont suivi ou qui le suivront de longtemps dépendent du seul Debussy, comme les poètes dépendent tous de Rimbaud, plus ou moins. Mais Rimbaud n'a donné que le branle et l'exemple d'une expression, tandis que Debussy a eu le bonheur d'accomplir un chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre finit toujours par être une œuvre objective. Voilà pourquoi *Pelléas* a tant d'importance : Debussy y a libéré la musique en même temps que l'harmonie. Il les a toutes deux arrachées au système. La libération de l'harmonie n'est

(1) Et, pour être juste, assez souvent Moussorgski.

pas un fait moins considérable, il n'a pas moins d'avenir en musique, il me semble, qu'en poésie le jeu direct de la pensée dans le sentiment et du sentiment dans l'image, dont Rimbaud, pour sa gloire, a laissé de foudroyants exemples. Rimbaud a séparé la poésie de la logique, et d'un seul coup, jusqu'à l'excès, jusqu'à la parodie du penser. Il l'a osé dans le temps où régnait absolument la métaphore oratoire, cette vieille reine de théâtre enchaînée à son Potemkin, à son géant favori, à son Hercule de Victor Hugo. Tout ce qui a, depuis lors, quelque valeur en poésie, tient de Rimbaud. Même si quelques gamins font les fous, et si quelques poètes cherchent leur rythme dans le délire, les *Illuminations* sont leur soleil et ils en tirent leur lumière. Il suffit à Rimbaud de se comprendre : son moi est la trame de ses pensées : son sentiment propre fait le continu de ses impressions les moins cohérentes. On recueille ses idées, ses éclairs, ses ellipses ; on en cherche l'enchaînement : lui, il bondit et il passe : il suit sa vision intérieure, les traces et le murmure de son action. Comme la Pythie, il ne peut servir de modèle qu'à de faux oracles. Mais à chaque homme né poète, il montre la voie

Où d'être enfin lui-même un chant pur a l'audace

De même, l'harmonie délivrée par Debussy ouvre une carrière infinie à la consonance. Et le sens même de la mélodie en est changé pour toujours. Il ne s'agit plus d'un discours prévu en toutes ses propositions, en toutes ses incidentes. La mélodie oratoire a vécu. Ceux qui pensent écrire aujourd'hui contre Debussy en relèvent aussi étroitement que ceux qui l'imitent. Les hérétiques sont plus dans la religion, souvent, que les fidèles. *L'Après-midi d'un Faune* est une date capitale de la musique. Par nature, le phénomène sonore est en perpétuelle évolution : il se différencie toujours davantage. Les grands inventeurs en musique donnent un corps à la sensibilité inquiète qui se cherche et s'ignore. Du côté purement sensible, l'histoire de la musique est, comme celle de la mathématique, un enrichissement continu. Qu'on le veuille ou non, c'est en musique surtout que la soi-disant simplicité ne répond à rien, et n'est qu'un mot vide. On ne fera pas que notre ouïe soit celle des hommes d'il y a mille ans ni même de nos grands-pères. Pris au hasard, un homme sans culture, un nègre, un Lapon est un demi-sourd près de nous. Parmi les musiciens même, le sens sonore de l'Occident en 1900 est infiniment plus riche et plus complexe de siècle en siècle. On a

beaucoup aimé la musique dans les Cours d'Amour, en Flandre, en Italie, voilà quatre ou cinq siècles; mais entre les hommes de ce temps-là et nous, la distance proprement musicale n'est pas moins grande qu'entre les physiciens de la Renaissance et la physique de Poincaré ou de William Thomson. Et qu'est-ce que la mathématique de Viète près de celle où Einstein nous convie?

Le plus souvent, d'ailleurs, celui qui ouvre une époque au sens de l'art en accomplit une autre qui s'achève. La moitié du génie original consiste à porter l'originalité des autres à un point de perfection qu'ils n'ont pu atteindre. Le destin des précurseurs est d'avoir presque toujours tort : on les méconnaît, quand ils paraissent; et le messie, qu'ils ont précédé, les absorbe ensuite jusqu'à les faire disparaître. Ainsi Debussy accomplit, au piano, les pressentiments et les émotions de Chopin, de Schumann et de Liszt : ce qui était éloquent chez eux et du virtuose sentimental, s'élève à l'expression pure chez Debussy : ses rencontres et ses emprunts sont plus à lui que tout le reste : parce qu'il a un style, et toujours musical.

Ni ses modulations, ni son goût chromatique, rien n'est plus offensif en Debussy : le style pacifie tout. Rien ne sent la manière ou la manie, comme dans César Franck. Avec tous ses mérites, ce saint homme n'est pas un héros de la musique : la vertu est la vertu, mais elle n'a pas le pouvoir de surfaire l'œuvre de l'artiste. César Franck est maniaque de chromatisme. Son ingénuité ne l'empêche pas d'étaler un sérieux continu et presque ridicule; et sa conviction est toujours grandiloquente : trop d'onction, trop de voix céleste. Cet orchestre est un harmonium. Cette église est bien plus loin de Chartres que de Saint-Sulpice. Il y a telle façon d'être candide qui a tout l'effet de la rouerie. L'affectation peut être naturelle et l'apprêt innocent. Enfin, gare à l'artiste en qui l'innocence et le petit esprit se confondent. Quelles que soient d'ailleurs sa vertu et sa sincérité. Une certaine niaiserie, aussi, peut être sincère : c'est de quoi la lourdeur de la pédanterie ne s'est jamais privée. Je ne puis souffrir qu'on nomme Jean Sébastien Bach, à propos du bon César Franck. Il cultive l'effet et ne se prive même pas d'être fort brillant. En art, c'est le péché.

X

A l'orchestre, Debussy a le génie des timbres, et par la couleur il multiplie

l'harmonie. D'ailleurs, tout chez lui est harmonique : dès l'origine, Debussy est tout génie. Debussy n'a rien touché, qu'il n'y ait fait éclore la fleur musicale. On n'a jamais été plus musicien que lui. De là, qu'il a dérouté cette foule de gens qui goûtent la musique, non pas en musiciens, mais en lecteurs de livres : ils y cherchent d'abord un discours logique, des idées comme on dit, et toute sorte d'intentions : raisonnables tant qu'on voudra, elles ne sont pas le principe de l'art, mais le moyen seulement. Il faut de l'intelligence et des idées en musique, comme en toute œuvre de l'esprit : toutefois, il y faut, bien plus encore, de la musique. Les idées littéraires ou les idées plastiques ne sont pas les idées musicales. Au fond, et par-dessus tout, l'harmonie en décide. La musique de l'homme moderne est à ce prix.

Il est très vrai que la polyphonie éloigne de la musique aussi souvent qu'elle la réalise. Il y a dans la polyphonie une part mécanique et abstraite, qui finit par étouffer le sens naturel du chant, en desséchant le sens de l'harmonie : le jeu des thèmes, la science de les conduire, le plaisir intelligent de les combiner donnent à la symphonie un air de problème à plusieurs inconnues, qu'il s'agit de débrouiller élégamment et dont l'esprit se réserve la solution : il y trouve un contentement, dont la musique est à peine le prétexte. Beaucoup de savants croient aimer la musique et se plaisent à en faire, qui ne poursuivent que le plaisir d'une géométrie sonore. Et nombre d'ignorants écoutent la symphonie comme on suit les mouvements des acrobates, dans un cirque, avec l'extrême intérêt d'une curiosité enfin satisfaite si, au terme, tous les tours de force concordent, si rien n'a rompu le rythme et si la figure est accomplie, sans que personne se soit cassé le cou. Plus ces bonnes gens écoutent, moins ils entendent. Bref, les notes remplacent les sons.

A cet égard, Debussy a fait une révolution ingénue. Lui-même avait le sentiment de quitter une géométrie musicale pour revenir à la nature. Il est clair que le contrepoint et la polyphonie d'orchestre tendent à une espèce de géométrie descriptive ou de position, où non pas l'étendue se projette, mais où la durée se représente. Le sens musical, quoi qu'on dise, est le plus inégalement réparti du monde. L'immense foule des hommes n'entend à peu près rien : ils sifflent un refrain et ils sont persuadés qu'ils chantent : plus l'harmonie est riche, plus elle leur semble confuse. Rien ne sépare plus les hommes entre eux que leurs

ressources sensibles; mais l'amour-propre leur défend d'en convenir. Cet abîme fait le fond des querelles en art et même en poésie. Ecoutez-moi ce triple sourd, qui tranche du bien et du mal en musique, au nom de Rome, du Pape et de Minerve. Les uns sont sensibles à ce qui laisse la foule des autres sans la moindre sensation; et comme ils n'y trouvent aucun agrément, ils s'indignent. On ne veut jamais être moins sensible que le voisin : il n'est pas d'offense plus secrète et plus cruelle qu'un divin plaisir, qu'on ne peut même pas soupçonner, loin qu'on le puisse prendre.

Tout est génie dans l'orchestre de *Pelléas* : Tout y est musique et fait pour l'oreille. Quand on a goûté de ce philtre, toute l'ancienne musique, hormis Wagner, semble un peu fade, lourde et terne. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* est une révélation. L'*Orfée* même de Monteverde n'a pas eu tant de nouveauté. Un voile est tiré : un mur séculaire nous séparait de la nature : voici, dans sa chaleur riante de bel été, s'animer en chantant un nouveau monde sonore.

Debussy a rendu sa qualité originale à chaque instrument. Il les a délivrés de l'énorme, de l'admirable contrainte où Wagner les avait tous asservis pour n'en plus faire qu'une lyre immense : tous les timbres dans Wagner, sont comme Kundry à genoux devant son maître, absorbée dans la seule volonté de servir : « dienen, dienen. » Pourquoi l'orchestre ne serait-il qu'un orgue gigantesque? Avec Debussy, les familles d'instruments sont libres et vivantes. Debussy divise volontiers le même instrument, pour en obtenir toutes les nuances. Maître des timbres, il est d'ailleurs incomparable dans l'usage des bois à la française, comme Wagner dans l'emploi des cuivres. Et quant à la harpe, jamais personne n'a écrit comme Debussy pour cet instrument. C'est à l'orchestre surtout que le génie de notre Debussy se fait connaître : sa polyphonie est toute harmonique. La *Chute de la Maison Usher* nous eût ouvert une cathédrale impalpable de sons. Rien ne le sépare plus des Allemands. Mais, à mon gré, il est encore plus loin des Italiens peut-être, et de leur mélodie si étrangère à tout sens harmonique. Debussy est tout de France, comme le Jardin du Luxembourg, la Sainte Chapelle, les verrières de Chartres et le Palais de Justice à Rouen.

XI

*Pardonnez-moi comme à l'Égyptienne.
Si, si, je suis heureuse, mais je suis triste.
Elle va pleurer aussi; j'ai pitié d'elle (1).*

Voilà des accents qui me ravissent : plus droit ils me pénètrent, plus j'en admire la pointe subtile. Il semble que ce soit sans effort, à bien peu de frais; et le calcul n'en est que plus exquis. Je dirais même que cet art a plus de fond qu'un autre : il est plus beau, plus rare et même plus puissant d'envelopper ainsi l'aigu du doux poignard et la force du coup qui entre. C'est la pure nudité sous un voile en fils de la Vierge. Une certaine épaisseur de génie veut en vain nous persuader que la grandeur se mesure à la rudesse, au poids et à la violence. Il n'en doit rien être, tant qu'il y aura sur la terre quelque confident des dieux : la beauté et l'amour vont ensemble; et la suprême beauté ne se connaît que dans la grâce suprême. *En ceste foy, je vueil vivre et mourir.*

Le dieu de l'art n'est pas celui qui fait beaucoup avec beaucoup, mais celui qui fait tout avec à peu près rien. J'ignore une puissance sans profondeur, ou je n'en puis faire cas; mais où je trouve la profondeur du sentiment, le long et doux abîme de la rêverie pour la pensée, je trouve aussi toute la puissance. Dieu sait si, à vingt ans, j'ai été fanatique des *Derniers Quatuors* et des *Dernières Sonates*. Dieu sait, aujourd'hui même, si je vois rien dans la musique moderne qui s'égalé à *Parsifal* et à *Tristan*. Mais je suis forcé d'en faire l'aveu : les cris inouïs d'Isolde et toute l'immense lyre du Titan n'ont rien de plus pénétrant que ces trois mesures, rien de si juste, rien qui soit plus riche en confession sur l'amour de la femme, sur son cœur et son destin. Et certes, qu'une telle beauté soit atteinte dans l'ordre du sentiment par la justesse seule de l'accent, cette réussite est un miracle de la mesure et de cette intelligence que j'appelle l'intelligence sensible. Il faut dire, en passant, qu'une exquise sensibilité rencontre le ton juste de l'amour plus que toutes les forces déchaî-

(1) *Ballades de Villon*, p. 8, etc.; *Pelléas*, pp. 254, 255, 299.

nées de la passion. Puis, en art, un sens exquis de la volupté n'est pas sans toucher à une merveilleuse intelligence. On ne peut comparer les sommets de notre Debussy qu'aux cimes préférées de la poésie et de l'art, à telles scènes du *Soir des rois* ou de *Cymbeline*, et aux paysages si tendres où trempent les visions amoureuses de Watteau.

Il faut bannir de l'art la superstition de la masse et les moyens de la quantité. Cette religion est celle de la musique depuis cent ans : elle est trop grossière. Quand un artiste nous fait toucher le fond du sentiment, quand il nous émeut dans ce cœur du cœur, qui est la rêverie de notre entendement d'amour, il possède la plus beau de l'art ; il en détient tous les prestiges. Berlioz, avec ses mille instruments, ses canons et ses bombardes, s'évanouit d'un seul coup devant un violon unique en un simple prélude de Jean-Sébastien Bach, Notre Père. On parle vainement du géant Victor Hugo et de Rubens, ce colosse : Verlaine et Watteau sont d'un bien autre prix. Et certes, ce n'est pas pour rien que Debussy, dans mon esprit, donne la main à Watteau et à Verlaine, les trois grâces françaises.

XII

Ses dernières œuvres n'ont pas été comprises. On y a vu un jeu de la forme rare. L'extrême audace de l'harmonie a trompé sur les sentiments : ici, le parfum cruel de la fleur égare le musicien qui la respire : il ne discerne plus assez la nature de la plante et la beauté lui échappe.

Pauvre Debussy ! Les *Epigraphes*, avec les deux *Sonates* pour le violoncelle et le violon, ne sont pas sans doute ses chefs-d'œuvre ; et pourtant, il y fait quelques-uns des aveux les plus secrets et les plus déchirants que l'art ait jamais arrachés à un artiste. On ne saurait imaginer plus de simplicité dans le plan et plus d'étrange curiosité dans le goût sonore : ce contraste est surprenant. Le raffinement de l'harmonie, la sincérité encore plus que l'audace n'y sont pas le moins du monde un effet de la recherche, mais au contraire l'expression la plus directe de l'instinct et de la sensibilité : ici, le soupir, le cri étouffé, l'abandon du corps torturé, l'angoisse de la maladie est musique.

Il n'en est pas d'autre exemple. C'est la douleur qui parle, et la pire de toutes, la douleur physique, la pointe sans remède qui s'insinue dans le cours des idées et vient les interrompre : le mal les altère en Debussy et ne les trouble pas ; il les suspend, sans réussir à les brouiller : l'ordre intérieur, la clarté de l'intelligence restent admirables : le témoin de la sensation demeure incorruptible. Et rien n'est plus extraordinaire que cette lucidité. L'esprit n'a pas cessé d'être le maître : il halète seulement ; il va par frissons et par sursauts ; si la fièvre traverse ses rêves et les rend tristes à frémir, il modèle cette fiévreuse tristesse, il en dessine les contours ; et de son délire même, sa fidèle lumière fait un pur cristal. Il garde sa grâce dans le désespoir ; il ne perd pas tout sourire dans la brume des tourments. Sobre et contenue, cette musique déchire l'imagination par tout ce qu'elle livre du musicien et ce qu'elle laisse supposer. Il n'est guère croyable qu'on ait pu trouver du calme et de l'allégresse dans les *Epigraphes*. La lumière éclaire parfois la plus irréparable misère, et qu'on n'eût pas sondée. Le calme, ici, est celui de la rémission ; l'apaisement, la ruineuse lassitude, la sueur qui succède au feu de l'insomnie. Le souffle court, la mélodie entrecoupée de spasmes, interrompue de brusques heurts, de contractions et de tressaillements, pas une ligne qui ne trahisse l'homme à la question, sur le lit de supplice. Les songes qui le visitent encore, les images caressées passent dans une vapeur si lointaine que l'artiste semble leur dire adieu d'un autre monde.

Accords souffrants, dessins repliés sur eux-mêmes, le martyr de la maladie mortelle s'en exhale avec des lancinements et des angoisses presque intolérables. Par miracle, le poison qui empêche le vol de la musique, ne l'alourdit pas ; il l'entrave, sans lui ôter sa légèreté originelle ; il retient l'aile, il tire sur elle jusqu'à faire crier la pauvre âme : il ne la coupe pas. Une partie des *Epigraphes* semble, impassiblement, le rêve d'un supplicié, tandis qu'il est sous l'influence de l'opium : il contemple ses tourments ; il les raconte, en paroles brèves ; mais il paraît en être détaché. Dans l'autre, il est réveillé ; il ne regarde plus sa souffrance : il souffre. L'unité ne manque pas à ces œuvres pantelantes et saccadées ; mais elle est presque partout suspendue par le cri sourd et le frémissement. Fragments, si l'on veut ; mais quelques-uns d'une force et d'une beauté entières. Quant au génie, il est toujours aussi original. Le premier temps de l'une et de l'autre *Sonate*, je ne sache rien qu'on y puisse opposer depuis un

siècle, dans la littérature du violoncelle et du violon (1). Deux ou trois passages de la *Sonate pour Violon* sont dignes de Jean-Sébastien Bach (2). Là encore, dans la dernière œuvre sortie de sa main, Debussy montre la plus rare de ses vertus, dans une pureté incomparable : la sobriété ne peut aller plus loin. Il la pousse jusqu'à l'avarice, jusqu'au dédain de plaire, lui qui est tout charme et tout désir de charmer. Quand il nous découvre une perle sonore d'une suavité merveilleuse, je lui en voudrais de ne jamais me la présenter deux fois : il la dérobe aussitôt ; il en sait le prix, et on dirait qu'il la dédaigne. Ah, c'est trop bien répondre à la plus belle exigence de l'art, et trop selon mon goût, pour que je puisse lui en tenir raison et que je le lui reproche. Le Titan Wagner, quand il saisit un filon de grandeur et de beauté, il ouvre toute la mine : il l'exploite en tous sens ; il ne s'en lasse pas ; il répète l'idée passionnée sous toutes les formes ; il ignore la satiété ; non seulement, il l'épuise : il ne craint pas de l'enfler, à l'occasion, et de l'appauvrir ainsi en la rendant vulgaire. Comment d'ailleurs lui en faire grief ? Cette insistance formidable est son génie propre. La réserve de Claude Achille est le génie contraire : parfois, elle n'est pas moins puissante que l'entassement, et elle ne donne pas un moindre sentiment de la profondeur ; mais elle les dissimule : peut-être, cette passion concise, ce dédain de tout effort, sont-ils, dans l'ordre pur de l'art, au delà même du pathétique. La plus belle victoire de l'artiste est celle qu'il s'assure sans avoir l'air d'y toucher : au lieu d'une complaisance ou d'une concession facile au goût moins relevé des autres hommes, elle est le sacrifice exquis de l'artiste à sa propre et plus parfaite beauté. Le porche de Chartres en offre de sublimes exemples. Il en est ainsi dans Stendhal et dans

(1) La plupart des Sonates pour les deux instruments paraissent sans couleur près de celles-là ; et celles du dernier siècle tout à fait vulgaires. Qu'on s'en assure par cette seule remarque : Les deux Sonates de Debussy sont nées, plus ou moins directement, des Sonates de Schumann. Or, par le simple souvenir qu'on en garde, comme un écho lointain, elles rendent les Sonates de Schumann presque insipides, dans leur naïveté échevelée et leur passion débile : Schumann est sentimental jusqu'à la nausée, comme Chopin ; Debussy, à la fin, ne l'est jamais.

(2) *Sonate pour Violon* : Les §§ 2 et 3 du premier temps ; le *Scherzando* du second, pages 11 et 12 ; le *Meno Mosso*, qui rappelle le plus beau passage de la *Grande Fugue* pour Archets, de Beethoven, *op.* 133 ; le § 3 du troisième temps, d'une variété si expressive et d'une grâce aiguë.

Sonate pour Violoncelle : l'admirable premier temps ; le *Lento*, § 9 du troisième. Sans doute, ces deux Sonates n'ont pas la plénitude sublime de Bach dans les siennes et dans ses Concertos. Mais elles seules y peuvent être comparées, depuis Mozart et Beethoven.

Racine. Que Debussy y fasse penser, quelle clarté sur son génie : la merveille en est d'autant plus précieuse qu'elle est plus rare en musique. Le musicien est sans retenue, le plus souvent : il est un artiste qui, d'abord, s'épanche et qui ne sait presque jamais se borner. Debussy n'a pas son pareil pour la mesure : son art n'est tavelé d'aucune intempérance.

XIII

La force, le pouvoir, l'intelligence du musicien Debussy ! Veut-on les mesurer, que l'on compare sa musique pour Baudelaire à ses trois ballades de Villon. Vingt ans séparent ces deux œuvres, le grave espace qui s'étend entre la trentième année et la cinquantième, entre la pleine jeunesse et la plénitude puissante de la maturité. A quelques rares exceptions près, qu'est-ce qu'un grand poète ou un grand musicien à trente ans ? Un génie écolier. Quelle que puisse être sa veine, elle n'a pas fait son lit ; elle ne coule pas seule, ample et d'une onde profonde. S'il ne nous restait de Beethoven et de Wagner, de Gluck et de Monteverdi, de Liszt et de Moussorgski que les œuvres de leurs trente ans, nous n'en ferions pas grand cas. Dans ses poèmes de Baudelaire, Debussy montre une étonnante maîtrise. En 1890, non seulement il possède toutes les conquêtes de Wagner, mais il y ajoute. Son harmonie est déjà bien plus hardie, plus subtile et plus riche. On dirait d'un Wagner éblouissant, qui prodigue ses trésors d'expression ; qui, sur le premier signe, et à propos d'une simple émotion, s'élève d'un seul coup aux transports de Tristan à l'agonie et d'Isolde mourante. Rien n'est plus pathétique que cette œuvre, et c'en est le défaut. Elle est toute en excès. Un poème sourd et triste tourne à la suprême tragédie. La douleur, la passion s'y répandent en éclats sans mesure. Mais enfin personne au même moment, et personne depuis, n'a donné ni fait entendre un chant, où la puissance et le génie forcenés de Wagner soient approchés de si près (1). Le jeune musicien s'y égale au titan de la musique, et d'ailleurs hors de propos. Là pourtant, on voit ce que Debussy aurait pu faire dans une voie qui n'était pas la sienne. Il était capable, et lui seul, de

(1) Richard Strauss excepté, à qui rien n'a manqué peut-être, si ce n'est la beauté et le choix des pensées.

donner, s'il l'eût voulu, l'opéra wagnérien que mille autres ont tenté, sans en produire que des copies, toutes plus ennuyeuses et plus vaines les unes que les autres.

La vie se passe, et pour Debussy sans doute, dans un silence et une demi-retraite propices aux émotions profondes. Il y a du secret et de l'ardent dans tout ce qu'il a produit. J'écoute à présent ces *Trois Ballades de Villon* : l'eussé-je méconnu, j'y découvre quel homme était cet artiste et tout ce que révèle cette musique immortelle, la seule à mon sens qui ait jamais ajouté à une immortelle poésie. Car les chefs d'œuvre des poètes n'ont que faire de musique le plus souvent : ils ont la leur, que l'autre sentimentalise et par là qu'elle abaisse. Mais ici il n'est plus question de redoubler l'expression. Le génie de Claude Debussy n'échoue pas à récréer le poème : il le transpose dans un autre monde. Une tristesse brûlante, une mélancolie sans pareille, où celle de Bach s'apparente seule ; la profondeur d'une émotion toujours accolée, dans la volupté, à la douleur et au néant, toute cette nature d'homme si musicale, parce qu'elle est d'une âme passionnée entre toutes, se fait jour et chante dans ces ballades. Je laisse de côté la dernière qui, à l'orchestre, est sans doute le plus beau jeu, le plus vif scherzo de la musique moderne, on ne sait quoi qui rappelle la reine Mab. Les deux premières portent la musique de notre Debussy dans l'un de ces hauts lieux de l'art, où l'on peut atteindre mais qu'on ne dépasse pas. Si le plus rare raffinement, la plus savante recherche ; si une sensibilité déchirante, une émotion passionnée au point que le sanglot et le cri s'y suspendent, tel un rossignol sur un fruit qui va tomber ; si toutes ces vertus de l'excès s'enveloppent jusqu'à sembler naïves ; si une possession du soi infailible gouverne et dirige les sentiments les plus déchaînés du cœur humain ; si enfin l'artiste domine sur sa pensée et sur son style au point que la complexité la plus étonnante se fait prendre pour la simplicité même et le propre discours de la nature, ces chants en vérité sont sublimes, et d'un sublime musical qu'on ne retrouve que dans Bach, Notre Père, et son Fils le Wagner de *Parsifal*. Qui entendra cette musique dans sa plénitude ; qui la ressentira dans l'esprit d'amour où elle est conçue, connaîtra Debussy enfin : et il saura, non pas seulement le charme, mais la puissance voilée et la douce majesté de son génie.

XIV

A quelque douze ou quinze ans d'intervalle, je le rencontrai deux fois. La dernière, il était près de sa fin. Il payait de sa personne dans un concert de charité où l'on donnait de ses œuvres. La guerre l'a révélé passionnément de son pays, et, plus que Français, enraciné à son Ile-de-France. Il venait d'être fort malade et on l'avait dit perdu : il l'était. Peu de temps après, il allait retomber dans le mal qui l'a tué. Je fus frappé, non point tant de sa maigreur ou de sa ruine que de son air absent et de sa lassitude grave. Il avait la couleur de la cire fondue et de la cendre. Ses yeux ne rendaient pas la flamme de la fièvre, mais le reflet lourd des étangs. Il n'y avait même pas d'amertume dans son sourire ténébreux : il y perceait plutôt un ennui de souffrir, et ces roseaux de l'angoisse qui coupent la rive rêveuse d'une mare, un soir d'automne, dans la paix qui ment. Sa main, qui était ronde, souple, potelée, un peu forte, épiscopale, pesait à son bras ; son bras, à son épaule ; sa tête, à tout son corps ; et, à cette tête, la vie, l'unique, l'adorable et si cruelle vie. Quelques personnes, s'entretenant de lui, affectaient la confiance et le trouvaient en meilleure santé qu'elles ne s'y fussent attendues. Cependant, comme il venait de s'asseoir, il regarda les auditeurs, d'un œil lent, sous la paupière rapide, à la façon de ceux qui veulent voir sans être vus et qui dérobent par dessous ce que leur regard semble ne toucher directement qu'à demi. Il était dévoré de pudeur, comme peut l'être l'artiste, dans le dégoût et presque la honte de souffrir. On a prétendu même qu'il a laissé croître son mal en le dissimulant. Les plus voluptueux sont parfois les plus jaloux de voiler leur chair, surtout si elle est meurtrie. L'esprit y participe : la pudeur ombreuse, le goût de la volupté et le souci de la perfection dans l'art ne se séparent guère. Ainsi Debussy nous a privés de toutes ses esquisses et même de fragments admirables : il a détruit tout ce qu'il n'a pas achevé ; il n'a rien voulu laisser que d'accompli.

Dans ces yeux qui fuyaient la rencontre, j'ai reconnu l'ironie désespérée qui est si naturelle à ceux qui vont quitter la vie pour ceux qu'ils y laissent. Entre eux, il est déjà un tel abîme. Ce jour-là, Debussy, quoi qu'on pût supposer ou qu'il pût espérer pour lui-même, a fait ses adieux. Il savait qu'il ne mettrait

plus, en public, sur le clavier ses mains magiciennes. Car, interprétant ses propres œuvres, il ne touchait pas l'étrange instrument aux doubles palettes d'ébène et d'ivoire : il l'enchantait. Le jeu de Debussy était une incantation, la musique la plus immatérielle et la plus nuancée qu'on ait jamais ouïe. Il ne réalisait pas la sonorité en pianiste, même pas en musicien, mais en poète. Il prit aussi congé de l'orchestre, et de son pouvoir sur le beau peuple des sons, et de la joie qui naît de la douleur même quand l'œuvre d'art contente un peu le désir de l'artiste. Et sans doute, en s'inclinant avec lenteur, il fit mystérieusement son adieu à la vie.

XV

On ne doit pas rester sur l'image désolée que la maladie nous légua d'un grand artiste lorsqu'elle le précipite, avant le temps, sur les sables du royaume immense. Pour l'artiste, la maladie est le seul ennemi trop impitoyable et trop sûr de vaincre : il peut tenir tête à tous, mais il ne saurait prévaloir contre cette perpétuelle trahison. Comme elle fait honte à l'amant de soi-même, la maladie accable le poète et le dépouille de son privilège : quelle que soit l'œuvre, et si pessimiste qu'elle paraisse, l'œuvre d'art véritable est toujours une œuvre de la puissance : dans l'excès même du désespoir, elle est ainsi un fruit de la santé et de la joie, une offrande de la vie à la vie et presque un hymne. Il est juste, il est doux d'honorer le poète en effaçant les rides et les ténèbres de son front.

Je vois donc Debussy à la veille de *Pelléas*. Rien ne le distinguait, d'abord. Il n'était pas de haute taille. Ni plus robuste ni plus faible qu'un autre, il avait une certaine solidité d'aspect, quoique de complexion un peu molle. Bien en chair, quasi replet, toutes ses lignes étaient rondes ; la barbe soyeuse et sensuelle, les cheveux abondants et bouclés. Les traits ronds, la joue pleine ; la raillerie apparente, la finesse cachée. C'était une figure ironique et charnelle, mélancolique et voluptueuse. Il était brun et ambré. Nerveux et maître de ses nerfs, mais non de ses émotions : elles devaient avoir en lui un long retentissement, et d'autant plus qu'il les avait moins laissé paraître. Il a connu, dans la retraite amoureuse et la douceur complice de la nuit, bien des heures ardentes.

L'ironie naturelle, comme l'inclination au plaisir ; une malice pleine d'esprit et l'aveu de toutes les gourmandises ; la flèche au coin des lèvres ; quelque non-

chalance dans l'accent, quelque charme précieux dans les gestes; une ardeur désabusée et savante; une nature forte et sensible; toujours du goût et beaucoup de simplicité sous une apparence parfois contraire, Debussy n'est pas plus homme du monde que bohème de Montmartre. Il a du chat et du solitaire. Tant de volupté visible sur cette figure n'y était pas brutale, si même elle pouvait avoir de la violence : jeune homme, il a dû passer de l'humeur timide aux aveux cyniques. Un fond de perpétuelle mélancolie a toujours un peu séparé Debussy des autres hommes, il me semble. La forme de son crâne marque beaucoup d'entêtement de pensée.

Le front était bien celui qu'on trouve aux grands ouvriers du nombre, maîtres du rythme, suprêmes artisans de l'harmonie; il poussait en avant sa bosse ronde, cette saillie convexe qui s'oppose au miroir courbe des poètes. Et les géomètres, virtuoses du nombre, ont aussi de ces nœuds bombés au-dessus des sourcils. A qui l'observait mieux, le regard de Claude Achille disait surtout l'homme qui sort de l'ordinaire, encore plus que le musicien. Ces beaux yeux caressants et moqueurs, tristes et chargés de langueur, chauds et pensifs, n'était-ce pas ces yeux de femme accomplie et souveraine, qu'ont parfois les artistes, comme s'ils avaient été femmes avant d'être ce qu'ils sont, dans une autre vie? Le regard, d'ailleurs, pouvait prendre une pesanteur étrange, une extrême attention, regard de poète à la française, qui analyse jusque dans la rêverie et qui ne cesse pas de comprendre.

Debussy ne se livrait pas, d'abord. Plus d'un trait donnait le change sur l'art et sur la personne. On eût dit d'un peintre ou d'un poète autant que d'un musicien. Il a lui-même égaré l'opinion des critiques. A juger ses œuvres sur les titres, il est peintre et cherche à l'être : images, esquisses, estampes, arabesques, masques, en blanc et noir, son plaisir apparent est de peindre en musique et sa réputation s'est faite sur ce faux semblant. Sa physionomie y a prêté, et la mode, qui ne fût jamais tant aux peintres que depuis un quart de siècle. Rien de fatal ni de violent, on ne peut être plus loin de Beethoven ou de Berlioz, ni l'air d'un aigle en cage et qui s'indigne, ni l'allure d'un inspiré. Point d'éclairs en redingote, ni ce front démesuré que la calvitie dévaste si heureusement afin que les idolâtres y installent le siège du génie, ni ce nez d'oiseau de proie qui a tant fait pour ravir les moutons.

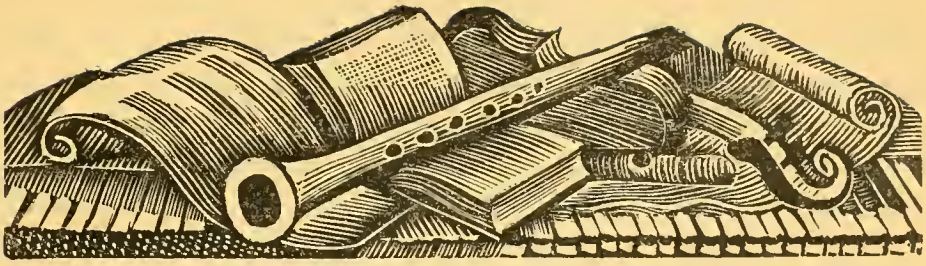
Quoiqu'il ne fût pas du Midi le moins du monde, et que rien n'en soit si peu que sa musique, Debussy n'était pas sans ressembler à quelques hommes de Provence ou même à certains Italiens. Il aimait d'ailleurs l'Italie. Il se faisait de *Pelléas* à Rome à peu près la même idée que Wagner de *Tristan* au Brésil. Il avait comme eux cet air averti, qui est la patine des siècles sur les visages d'homme et qui leur vient d'être policés depuis plus longtemps que les autres, sans y avoir perdu la neuve ardeur des sensations. Personne enfin ne fut moins barbare ; et il avait bien le droit de tourner le dos, avec dédain, aux vertus même de la barbarie.

Par sa finesse et sa perfection, un tel artiste devait tromper sur sa force, et sur la richesse de son esprit par les dons voluptueux de sa nature. Outre qu'on n'a rien compris d'abord à son chant, toute musique nouvelle étant le scandale de la sensibilité et presque une offense aux communes oreilles, les sots, qui sont toujours moralistes pour être sots sans risques, ont flairé beaucoup de vice dans cet homme comme dans son œuvre. Nous en sommes toujours là que la volupté passe pour un crime, et pour un péché le don d'être plus sensible que les autres, qui est le don même de goûter la vie.

Si menacé de la perdre, nul ne l'a sentie avec plus d'ivresse mélancolique ni plus d'intelligence que notre Debussy. Il y a mis toute la poésie d'une âme éprise et qui regrette tous ses plaisirs, tant elle les sait prendre, tant elle y trouve de délices. Sa musique est une longue dilection. Il a été le plus musicien des Français et le plus français des musiciens. Peu de musiques ont eu autant de beauté que la sienne, et toujours musicale. Il a vécu et pensé dans l'harmonie. La musique n'a pas eu de voix plus rare que Debussy, et il en reste un des plus chers ornements.

ANDRÉ SUARÈS.





La Musique pour Piano de Claude Debussy

On a dit souvent et excellemment en quoi consistaient la nouveauté et l'invention techniques de la musique de Debussy. On a parlé de la hardiesse raffinée d'une langue harmonique qui paraît se dérober à l'analyse, on a vanté la subtilité d'une écriture qui néglige les conventions cérémonieuses de la modulation et qui tolère entre les tonalités, en apparence les plus distantes, des rapports d'une intimité inattendue et délicieuse, on s'est émerveillé, à juste titre, d'un art dont la substance et le métier étaient renouvelés d'un même coup.

De fait, en même temps qu'il avivait le mystérieux plaisir des sons en créant la fine atmosphère harmonique où se complaisait sa sensibilité ou sa fantaisie, Debussy restituait à la virtuosité instrumentale une valeur poétique singulière et un agrément dont il semblait que les tendances franckistes eussent momentanément dépossédé la musique française au bénéfice de tendances plus austères.

Tant dans son œuvre d'orchestre que dans le quatuor ou dans les trois sonates d'une suite, hélas inachevée, on rencontre cette connaissance aiguë des ressources exceptionnelles des instruments, adaptée, avec une si heureuse précision, aux sensations qu'il entend suggérer.

Tantôt c'est le détail d'un accent particulier qui, au gré du rythme ingénieux, rehausse tel passage pittoresque d'une touche légère mais définitive; tantôt l'emploi de registres inaccoutumés qui, en altérant les timbres, fournit le coloris intense de la plupart des pièces descriptives, ou bien la sonorité

fluide, transparente, presque immobile, de ces fonds harmoniques qui lui sont si familiers et desquels les images musicales semblent émerger peu à peu, voluptueuses ou confidentielles pour s'y fondre à nouveau en s'évanouissant.

Rien, à la vérité, de ces effets ou de ces combinaisons qui n'eût été connu de longue date des instrumentistes curieux des limites de leur art, mais en quelque sorte à la manière de divertissements ou d'artifices extra-musicaux. Il fallait l'extraordinaire acuité de perception et la lucidité imaginative d'un artiste aussi délicatement sensuel que l'était Debussy pour discerner le parti qu'il en pouvait tirer et pour incorporer, avec un goût si parfait, tant de saveur et de liberté, ces éléments nouveaux au langage musical qui était le sien. Et malgré l'impersonnalité apparente de la sonorité du piano, Debussy réussit également à en dégager des combinaisons de timbres exactement appropriées à ses besoins descriptifs et tout aussi caractéristiques que celles qu'il employait pour l'orchestre ou la musique d'ensemble, dès ses premiers essais.

Dans un remarquable article paru au lendemain de la première représentation de *Pelléas*, Paul Dukas se défendait de pouvoir analyser séparément une musique intimement liée au poème et comparait cette tentative à celle qui consisterait à vouloir, pour en goûter l'éclat, regarder un vitrail du côté de l'ombre, privé de la lumière qui en assure les reflets.

La musique pour piano de Debussy, elle aussi, a son poème constant qui vit en elle, qui modère ou accuse ses inflexions, précipite ou ralentit son allure, impose ses silences, inspire ses détails, modèle ses proportions, et ce poème secret, c'est l'imagination. Et non seulement l'imagination musicale, celle d'un Chopin, d'un Schumann ou d'un Fauré, qui se suffit à elle-même et qui traduit, sans les formuler explicitement, les rêves et les désirs humains, mais une imagination précise qui recourt aux suggestions les plus définies de l'esprit et des sens.

Nous voudrions, au cours de cette étude, nous garder de l'écueil signalé par Dukas, sans nous dissimuler toutefois que c'est un dessein hasardeux que de tenter, en même temps que la description d'une forme musicale si personnelle, l'analyse du sentiment intérieur qui doit en dicter l'interprétation.

Mais il se peut qu'à la faveur d'une épithète le charme sonore d'une phrase se fasse encore plus doux, plus insinuant; qu'en atteignant la sensibilité par des évocations d'images, nous préparions à l'émotion musicale un terrain plus fertile,

et que, sans prétendre avoir toujours pénétré les intentions de l'auteur, le seul fait de se vouloir expliquer à soi-même toutes les raisons d'une dilection prédispose d'autres à l'éprouver également.

Les premières œuvres pour piano, composées entre 1888 et 1890, les deux *Arabesques*, la *Ballade*, la *Mazurka*, la *Rêverie*, le *Nocturne*, la *Valse romantique*, ne laissent, à vrai dire, que faiblement pressentir cette musicalité raffinée, maîtresse de son pouvoir, dispensatrice experte des sensations, qui sera celle des *Préludes*, des *Estampes* ou des *Images*.

Malgré l'emploi souvent ingénieux de rythmes et de sonorités qui ne sont point familiers aux pièces de genre de la plupart de ses contemporains, Debussy y paraît néanmoins sensible comme eux aux influences combinées de Grieg et de Massenet, dont la tyrannie tout aimable sévissait à l'époque sur les compositions dites de salon. Les grâces qui fleurissent dans ces œuvres un peu incolores sentent encore l'école et l'on s'explique mal que dans le même temps qui voyait naître ces sages productions, l'Institut se soit cru obligé de dénoncer les audaces tendancieuses du musicien de *Printemps* et de la *Damoiselle élue*.

Mais s'il nous faut attendre quelques années encore avant que de pouvoir goûter cette technique incisive et lumineuse par quoi l'écriture pianistique de Debussy s'apparente à certains Degas ou à telles estampes chinoises, il convient cependant de retenir dans la production de cette période trois pièces qui, à des titres différents, méritent une attention spéciale : la *Fantaisie pour piano et orchestre*, la *Suite bergamasque* et *Danse*.

On sait que Debussy, après avoir retiré la *Fantaisie* (écrite en 1888 et qui constituait la dernière partie de cet envoi de Rome, si malencontreusement accueilli par la section musicale de l'Institut) du programme d'un concert de la Société nationale, en prétextant l'orchestration défectueuse du Final, n'en autorisa pas la publication de son vivant.

De là à crier au sacrilège, lors de la récente première audition de cette œuvre, il n'y eut qu'un pas à franchir pour quelques musiciens que l'on ne soupçonnait point si soucieux de la gloire posthume de Debussy. Il y a lieu de penser, pour rassurer ces bons esprits, que les raisons qui motivaient la rigueur de l'auteur n'étaient pas exclusivement d'ordre musical.

En tous cas, en admettant les réserves de Debussy quant à certaines fai-

blesse de réalisation orchestrale et non seulement dans le final, en regrettant même un défaut de proportion qui écourte la dernière partie ainsi que la réexposition et la coda du premier morceau, il n'en reste pas moins que la *Fantaisie* est une œuvre qui contient mieux que des promesses d'élève, ainsi qu'on l'a dit un peu inconsidérément.

La fraîcheur et la franchise des idées de la première partie, la rêveuse et tendre mélancolie du morceau lent, la mystérieuse transition qui le relie au final et la fermeté du trait qui, dans cette partie, souligne les modifications rythmiques du thème initial, tout cela est d'un musicien sûr de soi, en possession de sa personnalité expressive, sinon déjà maître absolu de son métier.

Et, si nous étudions ce qui, dans l'écriture de la partie de piano, traité à l'imitation de la *Symphonie sur un thème montagnard* de Vincent d'Indy, en instrument concertant plutôt qu'en soliste, s'y différencie des œuvres postérieures de la même période et fait pressentir la chatoyante technique des pièces descriptives, c'est précisément l'intelligence avec laquelle son timbre spécial y est employé, et combien, en se mêlant à l'orchestre, le piano enrichit et diversifie la présentation de la phrase musicale par l'apport de sa virtuosité légère, l'enveloppement des pédales, le coloris pittoresque de sa sonorité percutée.

Encore que moins personnelle et soumise parfois à des réminiscences fau-réennes qui, du reste, n'en constituent pas le moindre agrément, la *Suite bergamasque*, mollement infléchie au souffle verlainien, contient déjà ce mélange un peu précieux de moderne et de désuet qui caractérisera nombre de pièces ultérieures où s'évoquent les ombres fines des clavecinistes, ces ancêtres d'élection de Debussy.

Il y renouvelle, sans les pasticher, leurs grâces et leurs manières, indiquant la formule heureuse qui s'affirmera avec tant d'élégance dans la suite intitulée : *Pour le piano*, dans *Mouvement*, de la première série des *Images*, ou dans le prélude : *Les Tierces alternées*, par exemple.

Avec la prestesse capricieuse, les coins de soleil et d'ombre de la pièce qui se nomme *Danse*, nous goûtons aussi par anticipation au plaisir bondissant du rythme qui animera la musique de Debussy d'une joie si neuve et si personnelle. Ce sont déjà les accents et les combinaisons des *Collines d'Anacapri*, de *Masques*, du *Caïe-walk* de *Children's Corner*, et le dessin mélodique, tout en offrant

une singulière analogie avec le thème de la *Fantaisie pour piano et orchestre*, qu'il reproduit presque littéralement, fait également prévoir la vive arabesque de la *Danse de Puck*.

Si nous étudions maintenant pour quelles raisons ces trois œuvres nous paraissent supérieures à la production pianistique de la même époque chez Debussy et font présager si nettement ce que sera son style de la maturité, nous remarquerons que deux d'entre elles, *Danse* et *Suite bergamesque*, sont d'ordre descriptif, évocatrices de sensations plutôt que de sentiments, et que dans la *Fantaisie*, c'est par le coloris des timbres et par le jeu des rythmes bien plus que par la conduite des idées que l'œuvre prend sa valeur.



Nous touchons là à l'un des secrets du génie acéré et divinateur de Debussy.

Il avait un don si parfait de fixer par des sons les impressions visuelles, soit directes, soit suggérées par l'imagination, les arts plastiques ou la littérature, qu'il a pu donner la pleine mesure de son art dans un domaine de sensations jusqu'alors à peu près fermé à la musique.

Il est rare de trouver à la base de son inspiration un de ces sentiments qui, depuis la révélation beethovenienne, ont ému l'âme des compositeurs en animant leurs œuvres, c'est-à-dire les passions, les douleurs ou les enthousiasmes humains. Non pas qu'il répudie ou qu'il dédaigne l'émotion musicale, mais, par une sorte de réserve aristocratique, il entend plutôt nous la suggérer par contre-coup que nous la faire directement éprouver.

Et plutôt que d'agir sentimentalement sur notre organisme par la pathétique sollicitation d'un émoi personnel, plutôt que de créer, belle de lignes et de formes, l'architecture sonore dont la pure discipline sache contenter notre esprit, c'est presque à notre insu, par la volupté secrète de deux accords enchaînés, la nervosité vibrante d'un rythme ou le mystère d'un silence, qu'il nous décoche en pleine sensibilité cette flèche dont l'insinuant et délicieux poison

nous procurera, aussi intense que la réalité, la sensation qu'il avait préméditée.

Un art d'un mécanisme à ce point délicat et qui suppose un tel accord entre le don et le métier devait tout naturellement se prêter aux traductions des sentiments les plus rares. Aussi verrons-nous que l'interprétation de l'œuvre de Debussy exige une collaboration imaginative plus littéraire et plus subtilement nuancée que nulle musique jusqu'alors ne l'avait nécessitée.

D'aucuns, à propos de ce mode d'expression si différent de ce que nos oreilles et notre intelligence avaient accoutumé d'éprouver ou de concevoir et par lequel Debussy nous ouvre le bel horizon vierge des sensations insoupçonnées, ont parlé de l'influence russe et, en particulier, de celle de Moussorgsky. Dans les œuvres orchestrales, en effet, certains procédés d'instrumentation, les divisions fréquentes du quatuor, l'emploi caractéristique des instruments à vent, les modifications artificielles de leur timbre témoignent du goût non dissimulé de Debussy pour la technique inventive d'un Rimsky ou d'un Balakirew. Mais il ne s'agit là que d'une assimilation passagère de moyens descriptifs qui n'amoindrit pas davantage l'originalité de l'écriture que celle de la pensée. Et, lorsque nous comparons le caractère presque confidentiel des œuvres pour piano les plus significatives de Debussy avec les tendances nettement extérieures qui parent les compositions de l'école russe, avec cette sensualité inapaisée qui lui vient de l'Orient, ce sentiment populaire ou légendaire qui dissimule sous une enluminure musicale volontairement naïve un métier rusé, une connaissance avisée de l'effet, nous ne pouvons retenir l'insinuation en son entier.

Reste Moussorgsky pour la musique duquel, en effet, Debussy professait une tendresse compréhensive assez analogue à celle que dictaient jadis à Robert Schumann les poèmes musicaux si étonnamment neufs, si pleins d'élans et de larmes refoulées, du polonais Frédéric Chopin.

Nous le verrons, à propos de la *Chambre d'enfant*, exprimer une émotion sincère en parlant du mystérieux pouvoir qui dort entre les notes peu nombreuses de ces pages intuitives. Et nous savons combien il s'était employé, par une action personnelle assez étrangère à ses habitudes, à faire naître autour de lui l'enthousiasme pour *Boris Godounof* ou pour la *Khovanchina*, qu'il fut sans doute le premier à connaître en France. Mais si parfois quelques analogies de

procédés ou d'écriture, avec un art si profondément admiré, se font jour dans l'œuvre de Debussy, la différence essentielle de race et de culture qui sépare les deux tempéraments n'en demeure que plus sensible.

Un intervalle d'une dizaine d'années sépare la production des œuvres de jeunesse des compositions pour piano où s'attestera désormais le don évocateur de Debussy. Dix années emplies de la tendre et douloureuse méditation qui dicte *Pelléas*, de l'ardeur extasiée du *Quatuor*, de la sensuelle langueur du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, des sonorités neuves des *Nocturnes*, où le reflet du ciel et de la mer, l'éclat luxueusement assourdi des réjouissances patriennes semblent, par un miracle d'orchestration, naître de la musique même qui les traduit; dix années pendant lesquelles Debussy assouplira journallement ses moyens d'expression par la recherche patiente d'un art que n'alourdisse point l'éloquence fatiguée du romantisme et confrontera sa propre sensibilité avec les formes littéraires les plus affinées de Baudelaire et de Verlaine, de Stéphane Mallarmé ou avec ces sentiments qui, chez Maeterlinck, semblent flotter entre deux eaux et dont sa musique élucidera le mystère dormant.

Pour son retour à la musique du clavier, après ce long éloignement, il écrira en 1901 les trois pièces d'une suite *Pour le piano* où s'inscrivent de façon bien attachante les modifications apportées à sa technique depuis les œuvres de la première manière et qui peut être considérée comme une sorte de transition entre ces œuvres et celles dont il porte déjà en lui le secret.

Point de titre suggestif; les morceaux s'intitulent : *Prélude*, *Sarabande*, *Toccata*, et ne s'inspirent en apparence que du plaisir rapide et clair d'un jeu des sons, ou, dans la *Sarabande*, de la noble et paisible gravité d'une cadence ancestrale. Mais l'écriture y revêt une ingéniosité précise, une diversité de moyens, une saveur harmonique si propices à l'expression des sensations qu'il semble déjà les voir affleurer à la surface d'une musique qui ne les recouvre plus qu'à peine.

A dater de 1903 et jusqu'à sa mort, les compositions de piano vont se succéder par une chaîne presque ininterrompue et formeront dorénavant l'essentiel de sa production, à l'exception de quelques mélodies, de *Saint-Sébastien* et de deux œuvres d'orchestre : la *Mer* et les *Images*. Encore pour ces dernières convient-il de remarquer qu'elles ne constituent que la troisième série d'une

suite de pièces éditées sous le même titre générique et issues d'un sentiment analogue, mais dont les deux premiers recueils sont composés pour le piano.

C'est avec les *Estampes*, écrites en 1903, que Debussy établit réellement le genre et la forme de ces œuvres profondes ou charmantes qui renouvellent la poésie du piano, où rit et joue, écoute ou soupire, innombrablement multiplié par chaque vibration, l'Ariel aux ailes invisibles, qui sait tous les parfums de la nuit, tous les frissons de l'eau, toutes les voix du vent, tous les émois humains.

Il se plaira, désormais, à en suggérer l'atmosphère par un titre ou une épigraphe d'un sens à la fois assez souple pour n'en point figer l'interprétation par un puéril souci d'imitation et assez défini pour la maintenir dans la qualité d'expression qu'ils requièrent, et n'abandonnera plus ce principe que pour ses toutes dernières œuvres où paraît s'annoncer une troisième manière : celle des *Sonates pour divers instruments* et des *Etudes pour piano*, dont l'argument musical ou technique constitue le seul prétexte.

Les trois pièces qui forment le recueil des *Estampes* offrent un heureux exemple de cette adaptation du titre au caractère de la musique et montrent comment celle-ci prolonge mystérieusement la délicate impulsion donnée à notre sensibilité. La première de ces pièces, *Pagodes*, pourrait n'avoir d'autre ambition que d'éveiller en nous l'idée d'un site et d'une architecture d'Extrême-Orient par l'emploi un peu conventionnel de sonorités et de modalités exotiques. Mais, par ce privilège évocateur propre à Debussy, dès les premières notes du rythme nonchalant, quoique précis et sans langueur, qui brode le dessin menu de ses successions de quarts, tierces et secondes sur les tenues immobiles de l'accompagnement syncopé, ce n'est plus seulement cette sensation purement descriptive qui s'impose à notre esprit, mais, ainsi qu'on la subit en rêve, la nostalgie délicieuse de ces pays de lumière fine où s'accordent les rites doux et les danses traditionnelles, les fêtes des pêcheurs et les gestes rusés, patients et prémédités d'une civilisation lointaine.

Soirée dans Grenade ne se satisfait point davantage d'évoquer uniquement les nuits d'Espagne et leurs enchantements convenus, guitares et castagnettes, mais nous y sentirons frémir de volupté une âme occidentale à la pensée troublante et parfumée des jardins de l'Alhambra dans le soir saturé d'effluves ; nous entendrons au travers de son désir ces douloureux chants d'amour qui

naissent, à la nuit, dans les quartiers mauresques et par lesquels s'expriment des destins monotones et fiévreux et aussi les bruits étouffés de ces rythmes ibériens qui font danser de belles filles, graves et arrogantes.

Avec *Jardins sous la pluie*, c'est, sur les bosquets parisiens roussis par l'été, la légère averse au travers de laquelle rit le soleil. Estampe, en effet, mais d'une qualité si fine et si pénétrante, que, malgré la vivacité continue des doigts sur les touches, nous y percevons, sous la teinte mélancolique d'une ronde enfantine, comme le furtif regret d'un bonheur évanoui.

Masques et *l'Isle joyeuse*, écrits et édités en 1904, paraissent marquer un léger retour vers la forme et le genre des œuvres de jeunesse, *Masques* surtout, dont certains passages sont frappants d'analogie avec la pièce intitulée *Danses*, ou avec maintes formules d'accompagnement des premières mélodies sur les textes de Verlaine. Ce sont, l'un et l'autre, des morceaux assez longs, vu les dimensions généralement limitées des pièces pour piano de Debussy. Et, malgré leur achèvement parfait, malgré le souci qui s'y fait jour d'un développement musical normalement ordonné, ou peut-être même à cause de ce souci, ils n'ont point, semble-t-il, toute l'originalité persuasive des œuvres de la même époque.

Sans doute, dans *Masques*, vit et s'agite toute la comédie italienne, couleur et mouvement : Scaramouche aux grands gestes, Cassandre ridicule, Zerbinette agaçante, Pierrot rêvant à la lune, et, dans la nuit complice, Arlequin aux pieds de Colombine. Et *l'Isle joyeuse* tend le piège de ses rires et de ses plaisirs faciles à l'insouciance des amants dont les barques légères vont accoster ses rives fortunées, sous les regards bienveillants de Watteau, de Verlaine et de Chabrier auquel force à penser la courbe sensuelle de cette musique.

De plus, ce que nous pourrions appeler l'orchestration pianistique de ces compositions — à défaut de termes qui définissent plus exactement la variété des combinaisons de registres qui les animent de leur chatoyante fantaisie — est, à la lettre, un enchantement et Debussy n'a point dépassé l'aisance et la sûreté avec laquelle il fait s'y jouer les rythmes.

Malgré cela, malgré la verve et l'ingéniosité de ces deux pièces, leur agrément musical, la perfection de leur facture, il se peut, pour que nous n'y retrouvions pas, exactement semblable à notre attente, ce rare plaisir dont Debussy

nous a enseigné le secret, que les sujets qu'il s'était proposés aient péché par leurs suggestions trop directes.

Ce n'est pas sans justesse, en effet, que l'on a pu dire de Debussy qu'il était avant tout le musicien de ces mystérieux rapports de sensations par lesquelles, selon Verlaine, « l'imprécis au précis se joint ». Lui-même définit la qualité qui le touche particulièrement dans certaines œuvres musicales : une transposition sentimentale de ce qui est invisible dans la nature.

Et lorsque, au lieu d'éveiller en nous, par la magie sournoise et puissante des harmonies et des rythmes, un de ces états de réceptivité subtile qui nous incite à percevoir ce qui chante et ce qui vibre d'indéfinissable sous les apparences des choses et des êtres, il nous propose un tableau dont la composition est assez arrêtée pour ne plus exiger cette intime collaboration de notre sensibilité, nous ne pouvons nous défendre d'éprouver un sentiment qui est presque celui de la déception.

Mais, au demeurant, est-il une preuve plus convaincante que cette déception même de la profondeur qu'atteignent en nous ces faibles accents de poésie éternelle qui sont la révélation, l'essence neuve de sa musique et qui portent en eux le pouvoir inexprimable du génie ?

Les deux cahiers des *Images*, composés chacun de trois morceaux qui s'opposent les uns aux autres suivant un plan de tonalités et de mouvements dont la *Suite* pour le piano et les *Estampes* nous offrent déjà l'exemple, sont respectivement écrits et publiés en 1905 et 1907. Ils sont bien significatifs de l'orientation consciente et, à partir de cette époque, définitive, qui entraîne Debussy vers la recherche d'une expression musicale aussi subtile que les sentiments et les impressions qu'il veut traduire et qui sont, dorénavant, les seuls inspireurs de la forme.

La virtuosité en constitue l'élément, pour ainsi dire, atmosphérique, qui enveloppe et baigne, atténuée ou cristallise les rapports des sonorités. Cette conception si neuve du caractère et du pouvoir de l'instrument confère à la technique pianistique de Debussy une personnalité poétique qui la garde de se confondre, même extérieurement, avec la virtuosité inventive de Liszt ou de Chopin, dont elle est née cependant.

Mais alors que chez ces deux musiciens les ornements et les arabesques viennent se surajouter à la ligne mélodique essentielle, procèdent d'un thème, accusent un développement, augmentent en quelque sorte la vie expressive et dynamique de l'œuvre, les formules fluides de Debussy tendent à estomper les contours, à voiler les harmonies et presque à prolonger du silence.

Trois pièces au moins, sur les six qui constituent les *Images*, vont nous permettre de goûter la saveur si particulière de ce procédé et le bonheur de son application. Ce sont, dans la première série, *Reflets dans l'eau*, et, dans la seconde, *Cloches à travers les feuilles* et *Poissons d'or*.

Voici, avec *Reflets dans l'eau*, le sommeil lumineux et flottant des aspects inversés et les images lentes qui s'étirent au miroir ondoyant des sonorités, dans la transparence délicieuse des accords et des arpèges effleurés; *Cloches à travers les feuilles* : murmure des branches à peine balancées, bercement doux du silence, ombre verte et repos, que pénètrent, sans les troubler, des vibrations lointaines, comme suspendues et prolongées par l'enveloppement des pédales. Et, *Poissons d'or*, qui, dans le frissonnement d'eau courante d'une virtuosité vive et claire, mettent la fuite étincelante d'une lueur, — un reflet, puis un autre, — vie frémissante et capricieuse, qui se dérobe et bondit, captée par le sortilège de la musique.

Nous pouvons joindre à ces trois pièces comme participant du même esprit, quoique la volubilité de l'exécution en soit absente et que seuls le langage harmonique et l'emploi de la pédale en assurent le caractère suggestif, la deuxième *Image* de la seconde série : *Et la lune descend sur le temple qui fut*.

En dépit de la préciosité du titre, le sentiment en est simple et pénétrant et s'accorde à la beauté méditative d'un site lentement composé par le temps, qui poursuit dans la nuit vaporeuse le rêve silencieux de ses ruines.

L'Hommage à Rameau et *Mouvement*, qui complètent la première série des *Images*, procèdent d'un principe moins délibérément évocateur, encore qu'il ne soit pas possible de négliger le discret appel à l'imagination qu'en font naître les titres. Et ce n'est peut-être pas une erreur, ni une exagération sentimentale, qui nous porte à supposer que la magnifique et grave effusion lyrique de *L'Hommage à Rameau* s'adresse, par delà le symbole d'un nom préféré, à

toute la lignée des clairs génies issus de notre sol, de la filiation desquels se réclamait si justement Claude Debussy, musicien français, ainsi qu'il se plaisait à se désigner lui-même.

C'est l'âme profonde de la race qui se reconnaît dans ce noble chant, qui lui confère, avec cette émotion, cette mesure et cette mélancolique dignité. Et, l'amplification poétique qui paraît ici s'imposer à l'interprète, ne peut, certes, qu'honorer la musique qui la sait inspirer.

Sous l'indifférence apparente d'un dessin de croches répétées qu'un bruissement égal de triolets active et talonne, le morceau intitulé *Mouvement*, donne en réalité naissance à cette sorte de tyrannie rythmique dont Strawinsky, et à sa suite, Bartok, Casella ainsi que quelques autres jeunes musiciens ont tiré un parti ingénieusement volontaire.

Nous ne rencontrons pas encore, il est vrai, dans l'œuvre de Debussy, l'opiniâtreté inlassable d'un rythme qui s'obstine, s'acharne, s'exaspère de sa propre monotonie, et détermine cette sensation de force élémentaire et primitive qui est l'une des plus récentes acquisitions de la musique, sinon la plus caractéristique. L'impression dominante dans *Mouvement*, est celle d'une joie légère et vive, d'une activité sans frénésie, mais le principe dont nous venons de parler s'y trouve cependant déjà nettement formulé.



Un nouveau sentiment, d'un charme et d'une tendresse inexprimables, apparaît, en 1908, dans l'œuvre pianistique de Debussy, avec *Children's Corner*, dédié « à ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son père pour ce qui va suivre ».

Et « ce qui suit » est si doucement ému, si espiègle et rêveur à la fois, si ingénument empli de toute la poésie enfantine, que nous ne trouverons pour lui être comparé, dans l'innombrable production musicale qui tire son inspiration de sujets analogues, que les *Kinderscenen* de Schumann, *la Chambre d'enfant*, de Moussorgsky et *Dolly*, de Gabriel Fauré; adorable tryptique où se lisent des sentiments puérils et profonds, où l'intuition se mêle au souvenir, où le sourire attendri qui contemple se voile parfois de larmes involontaires.

Nous ne saurions mieux définir ce qui nous touche si délicatement dans *Children's Corner* qu'en empruntant à Debussy lui-même les termes dont il s'est servi à propos de la *Chambre d'enfant*. Voici ce qu'il écrivait en 1901 dans un article de la *Revue blanche*, consacré à Moussorgsky : « Personne n'a parlé de ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond... jamais une sensibilité aussi raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples... cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance. »

Ne sont-ce point là les mots mêmes qu'il conviendrait d'employer pour caractériser la pensée et le procédé de *Children's Corner*? Et le rapprochement de ces lignes et du menu chef-d'œuvre par lequel Debussy devait, quelques années plus tard, nous confier, lui aussi, le secret harmonieux d'un bonheur paternel, ne donne-t-il pas une force bien singulière à cette proposition connue, que comprendre, c'est égaler?

Du reste, sauf la rencontre initiale du sujet, nulle similitude de forme ou d'esprit entre les deux œuvres.

Les mélodies de Moussorgsky éveillent en nous la notion savoureuse et populaire de la vie enfantine slave, pleine de spontanéité, impétueuse et naïve. Elles en évoquent les rêveries sans raison et les tapages magnifiques, les soudaines tendresses et la vivacité turbulente qui met à rude épreuve la vigilance bougonne de la vieille Niania, dispensatrice familière et superstitieuse des contes merveilleux.

Debussy, au contraire, dépeint dans *Children's Corner* les jeux élégants et surveillés, l'espièglerie discrète, les gestes câlins d'une fillette citadine et, même, parisienne déjà coquette et un peu femme, et dont la fantaisie spirituelle semble quelquefois tempérée par la présence devinée d'une Miss traditionnelle.

Est-ce pour souligner d'un accent tendrement amusé, cette malicieuse notation que Debussy s'est diverti à donner, en accord avec le titre d'ensemble, une appellation anglaise aux six numéros qui constituent, suivant sa propre formule, le « programme » de *Children's Corner*? Pour qui sait combien lui était coutumière, tant dans la conversation que dans la manière de penser, certaine forme d'humour à peine indiqué, la réponse affirmative n'est pas douteuse.

Mais la qualité artistique d'ordre si rare, et, en quelque sorte, universel de

ces pages et la douceur pénétrante de leur sentiment, ne laissent subsister de ces détails moqueurs, que ce qui est nécessaire pour donner à ces esquisses d'après un modèle chéri, le caractère troublant de la ressemblance.

Dès les premières mesures du *Doctor Gradus ad Parnassum*, c'est la charmante vision de l'enfant au piano, le récit un peu railleur de sa lutte candide, inégale et résignée contre les monotones complications du perfide Muzio Clementi. Quel ennui, quels découragements insondables, ou quel invincible besoin de distractions pour un rayon de soleil, pour une mouche qui passe, pour une rose qui s'effeuille, décèlent ces arrêts brusques, ces ralentissements boudeurs. Et, vers la fin, quel élan irrésistible vers le mouvement, vers les jeux, vers la liberté enfin recouvrée!

Puis, avec *Jimbo's Lullaby*, ce sont les belles histoires chantonnées tendrement au placide éléphant de feutre, trop grand pour les petits bras qui le bercent.

Elle les lui raconte sans les dire, ces histoires qu'elle invente pour elle-même, Sheherazade de six ans, qui poursuit, tout éveillée ce rêve intérieur prodigieux de l'enfance, plus intense que la réalité, plus captivant qu'une féerie. Puis, est-ce l'enfant? est-ce le jouet qui s'endorment? Peut-être tous les deux.

Il convient sans doute d'imputer à la connaissance rudimentaire de la langue anglaise possédée par Debussy la légère erreur qui lui fait intituler la pièce suivante : *Serenade of the Doll*, alors que l'index placé en tête du recueil mentionne : *Serenade for the Doll*. La traduction française donne certainement le sens exact en indiquant : Sérénade à la poupée, et non, de la poupée. C'est un détail bien mince, mais qui a cependant son intérêt pour l'interprète, puisqu'il permet de substituer à l'imitation légèrement parodique de mouvement mécanique toute la grâce mutine et la libre fantaisie d'un badinage enfantin, que contemple le sourire figé de la poupée neuve, immobilisée dans l'attitude excessive où le dernier caprice l'a laissée.

Snow is dancing; — la neige danse et c'est un plaisir mélancolique, que de suivre des yeux, le visage collé à la fenêtre de la chambre chaude, l'indolente chute des flocons. Mais, que sont donc devenus les oiseaux et les fleurs? Et le soleil, quand donc luira-t-il de nouveau?

The little Shepherd; — petit pâtre imaginaire et charmant du troupeau naïf que l'on vient de sortir de sa boîte et qui sent bon le vernis frais et la

résine, comme vous portez en vous, toute la poésie de cette vie insoupçonnée que crée votre métamorphose ingénue, toute sa douceur agreste et son silence et ses lointains.

Golliwog's cake-walk; — ataxique et dégingandé, le polichinelle se désarticule selon le rythme volontaire qui casse les élans et, ce sont pour guider ses déhanchements comiques, de tels rires frais, une gaieté si délicieuse, qu'une inexprimable émotion fait trembler de tendresse la main qui note ce jeu.

Il est à peine besoin de faire remarquer l'art avec lequel l'écriture pianistique de *Children's Corner* s'accorde avec son sujet. Point ou presque pas de virtuosité, un souci délicieux des teintes et des nuances, une sorte de perfection fragile du métier qui s'égale à la délicatesse de la pensée.

L'année 1909 et le début de 1910 sont occupés par l'orchestration de la troisième série des *Images*, et par la composition de quelques mélodies; deux courtes pièces seulement, durant ce temps, augmentent sans l'enrichir, la production pianistique de Debussy et séparent la publication du *Coin des enfants* de celle des *Préludes*.

La première, intitulée *Sur le nom d'Haydn*, était destinée à un supplément musical de la revue S.I.M. paru en 1909, et qui, sous le titre général *d'Hommage à Haydn*, réunissait six esquisses dues à la collaboration de Debussy, Dukas, R. Hahn, V. d'Indy, Ravel et Widor. Une sorte de calembour musical, conçu selon la tradition allemande, en identifiant à des notes les lettres du nom de Haydn, fournissait le thème initial de ces pièces. Celle de Debussy est aimable et ingénieuse, sans plus, et, du reste, sans prétendre à davantage.

En 1910, paraît une valse, *La plus que lente*, mi-parodique, mi-sérieuse, et, à coup sûr, totalement insignifiante. Mais dans la même année qui voit éclore cette fleur indigente, le génie de Debussy s'affirme plus sensiblement inventif, plus sensible et plus divers qu'il ne l'a encore été, avec la publication du premier livre des *Préludes*.



La conception romantique du Prélude, telle qu'elle naît dans l'imagination frémissante de Chopin, expression ardente et ramassée d'un sentiment humain

qui n'a d'autre contrainte que la limite même de son tourment ou de son exaltation, ne devait convenir à Debussy que transposée selon les exigences d'un art plus objectif et d'une sensibilité moins impulsive.

Non qu'il ignore les accents pénétrants d'une musique par quoi se livre un douloureux secret, ou qu'il néglige le pouvoir tumultueux et angoissant d'un paroxysme sonore : *Des pas sur la Neige*, ou *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, en témoignent d'une manière suffisamment convaincante, mais il n'abandonne point pour cela le contrôle exact de son émotion, et, lorsqu'il entend provoquer la nôtre, ce n'est pas par le moyen fiévreux d'une inspiration passionnée.

Il s'efforce, au contraire, dans ses dernières œuvres, à cette réserve apparente du sentiment, qui détermine, non seulement le caractère personnel de sa musique de piano, mais encore le plaisir particulier qu'elle nous procure.

Elle sollicite doucement notre réceptivité, l'invite par le choix savant des sujets à un effort délicat qui est presque de la collaboration et se satisfait d'une faible impulsion, dont elle sait que notre imagination multipliera l'élan.

Adapté à cette nouvelle modalité expressive, le *Prélude*, avec son caractère d'improvisation, la valeur poétique de son raccourci, sa docilité à traduire toutes les idées musicales sans leur imposer les rigueurs d'un développement préétabli, devait offrir à Debussy les ressources d'une forme particulièrement favorable à la réalisation de ses tendances. De fait, aucune des œuvres de piano n'a reflété plus fidèlement que les *Préludes* la fraîcheur et la diversité d'un art dont le pouvoir évocateur paraît s'être encore affiné.

On a déjà tenté à diverses reprises, en France et en Italie principalement, le commentaire des *Préludes*. Nous ne pensons pas que la crainte d'une rencontre inévitable de sentiment ou d'expression avec ces essais excellents doive interdire une nouvelle analyse de l'ouvrage pianistique le plus significatif de Debussy, et, en nous excusant des redites qu'y pourra trouver le lecteur, nous souhaitons qu'à défaut d'autres qualités elles témoignent du moins de la sûreté descriptive d'un procédé musical qui suscite un accord si remarquable.

Les notes suivantes ont trait aux douze *Préludes* du premier livre :

Danseuses de Delphes; graves et silencieuses, elles évoluent au rythme lent des harpes, des sistres et des flûtes. Et dans l'ombre mystérieuse du temple, où

traînent les vapeurs lourdes des parfums consacrés, repose, invisible et présent, le dieu inconnu qui médite les destins.

Voiles; des barques au repos dans le port lumineux. Leurs voiles battent doucement et la brise qui les gonfle entraîne vers l'horizon, où le soleil s'abîme, la fuite d'une aile blanche sur la mer caressante.

Le Vent dans la plaine; furtif et rapide, il glisse sur l'herbe rase, s'accroche aux buissons, échevèle les haies, et parfois, dans la jeune ardeur du matin, d'un souffle plus brusque, courbe les blés naissants d'une longue vague frémissante.

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir; c'est le trouble alangui du jour agonisant, les parfums qui rôdent dans la caresse de l'air, les vibrations confuses que recueille la douce nuit qui marche, et, pour rester dans le sens de l'épigraphe de Baudelaire, le langoureux vertige, où défaille un cœur, sans raison.

Les collines d'Anacapri; du mouvement dans de la lumière; une vision ensoleillée des collines de Naples; un rythme vif de tarentelle s'enroule à la nonchalance d'un refrain populaire; la nostalgie délicieuse et banale d'une cantilène amoureuse se mêle intensément aux vibrations d'un ciel trop bleu qui blesse l'animation inlassable et perçante d'une flûte rapide.

Des pas sur la neige; sur le fond triste et glacé du paysage d'hiver dont Debussy requiert l'évocation sonore, ce sont les faibles traces qui subsistent encore, après le départ de l'absente et dont chacune éveille douloureusement le souvenir d'un bonheur qui n'est plus.

Ce qu'a vu le vent d'Ouest; à travers les lueurs livides de l'aube, ou dans l'épouvante des nuits, c'est la terrifiante vision de l'ouragan où, dans les hurlements de la mer déchaînée, passent des cris d'agonie que se rejettent les vagues.

La Fille aux cheveux de lin; une tendre paraphrase de la chanson écossaise de Leconte de Lisle, qui dit le charme et la douceur de la lointaine amoureuse, « dans la bruyère en fleur assise... »

La Sérénade interrompue; fantaisie nocturne et malicieuse, à la Goya, qui traduit la passion timide d'un « ñovio », ses chants d'amour sous une fenêtre close, et ses émois peureux ou rageurs pour un bruit insolite ou pour une estudiantina qui passe dans la ruelle voisine, sur un rythme de guitares, nerveux et cambré, qui se trouve déjà dans *Iberia*.

La Cathédrale engloutie; une légende de Bretagne raconte que par les clairs matins où la mer est transparente, la Cathédrale d'Ys, qui dort sous les flots son sommeil maudit, émerge parfois lentement du fond de l'océan et du fond des âges. Et les cloches sonnent, et des chants de prêtres se font entendre. Puis la vision disparaît à nouveau sous la mer indolente.

La Danse de Puck; capricieux, mobile, ironique, aérien, le subtil génie shakespearien vole, fuit, revient, se joue ici d'un rustre qu'il berne, là d'un couple qu'il abuse, puis, rapide, s'évanouit.

Minstrels; évocation humoristique et géniale de l'atmosphère de music-hall. Des pîtres anglais se livrent flegmatiquement sur la scène à des évolutions trépidantes, pendant qu'une bouffée de musique sensuelle suggère le charme facile du lieu de plaisir.

Les douze *Préludes* du second Livre, édité en 1913, s'inspirent d'impressions de même caractère, peut être un peu plus ténues et stylisées. De plus, la composition de quelques-uns d'entre eux paraît déterminée par la séduction initiale d'une combinaison de sonorités à laquelle le sujet vient s'adapter ensuite, plutôt que par la sensation même que ces sonorités eussent exprimée.

Debussy paraît se préparer ainsi à l'écriture des *Etudes* où nous le verrons abandonner la traduction des sentiments et des images pour les seuls agréments d'une virtuosité raffinée et d'un plaisir musical essentiellement physique.

Mais, malgré les traces évidentes de cet acheminement vers une manière nouvelle, ce recueil s'apparente si étroitement au précédent par l'unité générale du style et par la finesse de l'ornement que nous y retrouverons pour les mêmes causes les mêmes raisons d'admirer et de chérir.

Brouillards; une vapeur de sonorités, en suspens dans la superposition, à la seconde mineure, de tonalités qui se confondent, prête un aspect irréel, presque fantômal, à la ligne mélodique qui tente de s'en dégager. Quelques brèves lueurs, rayons de phare sitôt happés par la brume, et dont le brusque évanouissement rend l'atmosphère plus équivoque et plus incertaine encore.

Feuilles mortes; le mol et lent tournoiement des feuilles qui se posent sans bruit sur le sol; la splendeur mélancolique d'un couchant automnal qui semble porter en lui toutes les émotions d'un long et triste adieu.

La Puerta del Vino; image ardente et populaire d'un coin de faubourg

espagnol; l'auberge douteuse où les muletiers s'attardent en excitant de leurs voix gutturales et de leurs secs battements de mains la danse nerveuse et sensuelle d'une fille aux cheveux noirs.

Les fées sont d'exquises danseuses; — c'est, suivant le caprice charmant d'une virtuosité aérienne, l'envol léger de visions impalpables, le jeu fugace des reflets, la vie dansante de la flamme, la ronde tourbillonnante d'une fumée, tout ce qui va se dissolvant sous la caresse de l'air et dans la joie de la lumière.

Bruyère; la poésie agreste et familière d'un sous-bois où le parfum pénétrant de la terre se joint au sourd éclat des taches violacées.

General Lavine eccentric; l'exactitude ironique et la verve d'un Toulouse-Lautrec. C'est le fantoche même que nous montrèrent tant de Folies-Bergère et son habit trop vaste et la plaie vive de sa bouche, que fend la béatitude figée du sourire. Et, surtout, c'est le sautillement maladroit de sa démarche, que compliquent les accidents prémédités d'une pantomime burlesque et que rompt subitement la prodigieuse détente d'acier d'une pirouette.

La Terrasse des Audiences du clair de lune; sous ce titre légèrement hermétique dont le charme prétentieux a la grâce fleurie de certaines fantaisies littéraires chinoises, se voile l'une des œuvres les plus profondément musicales, les plus délicieusement sensibles de Debussy. Une brève exposition du thème populaire « au clair de lune », les premières notes seulement, que poétise une harmonisation délicate de septièmes, et sur quoi semblent venir se poser les rayons lunaires d'une lente descente chromatique, et c'est tout le trouble amoureux des nuits embaumées, et leurs émois voluptueux.

Ondine; pour qui sait la voir, elle surgit à mi-corps, ruisselante, tentatrice et nue, du scintillement calme des vagues qui la bercent. Et, pour qui peut s'en souvenir, comme elle est attirante et tendre, la voix murmurante qui dit les trésors de ses palais flottants et la douceur de son amour.

Hommage à S. Picwick Esq. P.P.M.D.C.; il n'est point possible de concevoir une adaptation musicale plus spirituelle, non seulement du caractère du héros de Dickens, mais encore du style même de ce dernier. C'est sa bonhomie caustique, sa malice savoureuse et chaque mesure de cette pièce est un trait qui porte, depuis l'emploi comiquement sérieux du *God save the King*, jusqu'au

sifflotement dégagé de la dernière page, en passant par ces alternances de gravité distraite, de timidité et de contentement de soi qui composent la personnalité humoristique de *Picwick Esq.*

Canope; les lignes pensives et douces de cette pièce ont la noblesse même et le dessin mesuré de l'urne cinéraire antique qui lui sert de symbole. Et ce chant douloureux et tendre, qui gémit ainsi par la voix d'une flûte languissante, dit l'inextinguible amour de l'ombre adolescente dont le secret tourment dort ici, dans ces cendres légères, d'un sommeil sans oubli.

Les Tierces alternées; l'argument technique, renouvelé des clavecinistes, qui donne naissance à cette fantaisie, a été utilisé par Debussy avec une ingéniosité charmante. Il lui est un prétexte non seulement au divertissement des sonorités, mais encore à la grâce féline du geste qui les fait naître. Il jongle avec cet intervalle rond de la tierce, comme un chat avec une pelote, le fait rebondir, l'envoie dans un coin, puis, après un moment d'indifférence apparente, d'un brusque coup de patte, le ramène dans le jeu.

Feux d'artifice; ce dernier Prélude est un enchantement de virtuosité évocatrice. Vapeurs dormantes des flammes de Bengale d'où se détachent des étincelles solitaires, grésillement des fusées, lentes descentes paraboliques des étoiles, ronronnements des soleils, éblouissements des bouquets multicolores, tout ce qui scintille et qui brille dans la nuit, toute la féerie des lumières, est dans cette musique. Et, par une coquetterie de peintre qui soigne sa mise en page, Debussy glisse dans les dernières mesures, quelques notes de la *Marseillaise* qui sont toute la poésie populaire des soirs poussiéreux des 14-Juillet.

Nous voudrions, en passant, noter la disposition typographique assez peu usuelle employée par Debussy dans les deux livres des *Préludes*, qui consiste à ne mentionner qu'à la fin de chaque pièce le titre qui lui est affecté, comme s'il paraissait désirer que le plaisir du lecteur soit de deviner le sentiment qu'il décrit musicalement et que, de la vérification d'une sensation juste, naisse une sorte d'épanouissement intime. C'est là une tactique graphique à la Mallarmé, qui s'inspire avec évidence du plus pur symbolisme et dont l'artificiel pouvoir ne peut être que de bien minime durée.

Une autre remarque encore, les *Préludes* ne sont pas dédiés. Les dédicaces,

du reste, sont rares chez Debussy. Il faut y voir un nouveau signe de sa réserve un peu hautaine, mais non d'indifférence ou d'orgueil; il n'allait pas comme certains de ses contemporains jusqu'à se dédier ses œuvres à lui-même, pour se prouver l'estime dans laquelle il se tenait, mais il ne consentait à en faire hommage que pour prouver des liens spéciaux de tendresse, d'admiration ou d'amitié. Les dédicaces des *Sonates* ou de *Children's Corner*, l'*Hommage à Rameau*, les noms d'intimes tels que J.-E. Blanche, le graveur Charpentier, Louis Laloy, Ricardo Viñés qui fut le premier interprète de la plupart des œuvres pour piano, ou bien encore celui de Chopin qui figure en tête des *Etudes*, établissent la délicatesse et la sûreté de son choix.

Il ne peut être question d'assimiler aux œuvres pour piano proprement dites, le délassement espiègle et charmant qui a nom la *Boîte à Joujoux*, ballet pour enfants, en cinq tableaux, que Debussy écrivit en 1913, d'après le texte et les compositions en couleurs d'André Hellé. Cette musique mobile, qui accompagne et précise des événements puérils, ne saurait se priver du concours de la pantomime qu'anime de ses émois artificiels et de son existence fictive la troupe naïves des jouets enfantins.

Mais c'est un plaisir exquis que de suivre pour soi-même la fantaisie musicale et l'invention spirituelle de cette partie de piano, qui, sans excéder jamais les limites sonores d'un discret commentaire, vit à la façon d'un orchestre aux couleurs amusées, et se divertit à chaque mesure de sa propre malice.

La guerre trouvait Debussy déjà cruellement atteint d'un mal inexorable qu'il dissimulait avec cette sorte de froideur distante qui n'était pas le trait extérieur le moins singulier de cette nature dont toutes les réactions artistiques décèlent la sensibilité frémissante. La hantise douloureuse des événements, plus encore que la maladie, devait ralentir une production qui n'aimait à s'inspirer que des joies déliées et subtiles de l'esprit, autant par choix que par élégance native.

Cependant deux pièces sont directement nées de l'idée de la guerre; l'une en décembre 1914, écrite originalement pour piano et orchestrée ensuite, intitulée *Berceuse héroïque*, et dont la dédicace est la suivante : pour rendre hommage à S. M. le Roi Albert I^{er} de Belgique et à ses soldats; et l'autre pour chant et piano, *Noël des enfants qui n'ont plus de Maison*, en 1915. *La Berceuse héroïque* est une page émouvante et grave, digne du sentiment qui la dicte

et où, dans une atmosphère dont la simplicité tragique fait parfois penser à Moussorgsky, résonne noblement cette *Brabançonne*, dont la voix, autrefois familière et modeste, devint la voix sublime d'un peuple qui se bat.

Un travail à la fois musical et patriotique assez inattendu et qui sans la guerre n'eût probablement pas retenu l'attention de Debussy, allait également occuper une partie de ses derniers mois d'existence en attestant, une fois de plus, son goût pour les choses du piano. Sollicité par Jacques Durand de collaborer, par une révision de texte, à une édition française des classiques de la musique destinée à remplacer les collections étrangères, il fit choix de l'œuvre de Chopin, pour lequel il professait, depuis le temps de ses études de piano au Conservatoire, un culte qui ne s'était jamais renié, même à l'époque où le sens d'une opportunité élégante commandait aux musiciens, que l'on qualifiait d'avancés, de négliger des tendances que n'abritaient point l'ombre formidable du wagnérisme.

Il ne faut point chercher, dans cette révision, de notes analytiques, de conseils d'interprétation, de modifications de doigtés, non plus qu'une indication quelconque fleurant la pédagogie. Debussy avait pour ce genre d'observations parasites une aversion qui n'excluait pas le dédain et dont la préface des *Etudes* est un témoignage piquant.

Mais il s'attache à la saveur harmonique délicate, à la pureté du dessin mélodique, et ses corrections, si elles ne sont pas toutes ordonnées par une connaissance exacte et approfondie de l'œuvre de Chopin, reflètent du moins un amour sensible de son génie. On se plaisait à dire du reste dans l'entourage de Debussy qu'il jouait du piano comme Chopin. Et de fait, son toucher était délicieux, facile, doux et enveloppé, fait pour les nuances fines et pour l'intimité, sans heurts ni cassures; il se servait de la pédale et principalement du mélange des pédales avec un art infini, et, de même que Chopin, il aimait les claviers dociles jusqu'à la mollesse. Mais ce sont là concordances purement extérieures et ce qui faisait la personnalité profonde du jeu de Chopin ou de Debussy n'était sans doute point seulement question de sonorité.



Les douze *Etudes pour piano* sont contemporaines de cette révision, étant

écrites pendant l'été de 1915, et leur dédicace « à la mémoire de Frédéric Chopin », montre bien l'intérêt que Debussy avait pris à ce commerce intime de plusieurs semaines avec la pensée et les œuvres du musicien polonais.

Ce sont de réelles études de virtuosité dont chacune traite exclusivement d'une difficulté particulière, à savoir dans le premier recueil : pour les « cinq doigts », pour les tierces, pour les quarts, pour les sixtes, pour les octaves, pour les huit doigts ; et dans le second livre : pour les degrés chromatiques, pour les agréments, pour les notes répétées, pour les sonorités opposées, pour les arpèges composés et pour les accords.

Debussy semble établir ainsi, de même que Liszt et Chopin l'avaient fait dans des œuvres et selon un dessein analogues, la somme des procédés techniques dont l'intelligence est nécessaire pour l'interprétation pianistique de sa musique.

Mais de chacun de ces secs arguments scolaires il extrait une telle diversité d'effets, il emploie si ingénieusement la musicalité de ces successions d'intervalles ou de formules volontairement identiques, il les fait évoluer avec une telle indépendance d'écriture, un sens si fin de la poésie naturelle du piano, que, loin de paraître résoudre un problème déterminé, ces études, l'une après l'autre, donnent l'impression de traduire, sans rigueur, une inspiration qui ne pouvait trouver mode plus naturel de s'exprimer.

On y rencontre, avec des combinaisons que les œuvres antérieures nous ont déjà rendues familières et où s'inscrit, de manière si caractéristique, la personnalité de Debussy, toute une gamme insoupçonnée de sensations pianistiques, d'autant plus frappantes et originales que la suggestion d'une idée littéraire ne vient plus expliquer ou atténuer leur audacieuse nouveauté.

Et, indépendamment de sa qualité musicale, la seule valeur technique de cet ouvrage, le premier de cette nature où s'affirment sous l'égide d'un grand nom les principes de la virtuosité moderne, suffira peut-être à créer à Debussy, dans la gratitude des professeurs de piano de demain, une place dont son humour le meilleur et le plus ironique n'eût certes pas conçu sans étonnement l'importance didactique exceptionnelle.

Telle est l'œuvre pour piano de Debussy. Il convient d'y ajouter quelques pièces à quatre mains, comme la savoureuse *Marche écossaise des Comtes de*

~~~~~

Ross, écrite en 1891, orchestrée vers 1908, la populaire et charmante *Petite Suite*, éditée en 1894, dont une adaptation orchestrale existe également, mais non de la main de Debussy, et *Six Epigraphes antiques*, parues en 1915, parentes mineures de certains des *Préludes*. Trois morceaux pour deux pianos, réunis sous le titre de *En Blanc et Noir* et composés au milieu de 1915, plus une composition peu importante *D'un Cahier d'esquisses* à deux mains, parue en 1903, à Bruxelles, viennent clore cette liste d'œuvres conçues avec amour pour un instrument que la plupart des compositeurs français, depuis l'événement wagnérien, délaissaient au profit de traductions sonores plus retentissantes.

Le tranquille et persuasif exemple d'un Claude Debussy ou d'un Gabriel Fauré, confiant à l'intimité du piano la traduction de leur émotion ou de leur fantaisie, à cette époque d'exaltation où la musique paraissait ne pouvoir s'exprimer que par les voix multipliées de l'orchestre et selon les exigences dramatiques ou philosophiques d'un rite consacré, n'a pas servi qu'à démontrer l'originalité délicate et sans effort de leur esprit. En redonnant aux jeunes musiciens de notre pays le goût de cet art à la fois vivant, sensible, intelligent et mesuré, qui vaut par la qualité plus que par le nombre, qui, pittoresque, impulsif ou confidentiel, est toujours ordonné par un sentiment exquis des proportions, et qui, en se jouant, renouvelle et la forme de la composition et le caractère de l'instrument, l'auteur des *Préludes* et des *Images* a bien mérité cette gloire qu'il préférerait, semble-t-il, à toute autre, de demeurer dans nos mémoires fidèles, Claude Debussy, musicien français.

ALFRED CORTOT.





# LE THÉÂTRE DE CLAUDE DEBUSSY

Le 30 avril 1902, le théâtre de l'Opéra-Comique représentait pour la première fois *Pelléas et Mélisande*; date mémorable, car en ce jour nous fut révélé un drame lyrique où la plus juste expression des sentiments concordait constamment, par une sorte de prodige, avec la plus parfaite harmonie.

Depuis son origine, qui remonte, comme on sait, à l'Italie du seizième siècle, le drame lyrique avait tenté d'accorder ensemble ces deux nécessités, sans jamais complètement y parvenir. Monteverdi est le seul musicien qui avant Debussy soit arrivé à unir ce que tous les autres, dans l'intervalle, vont séparer; encore n'est-ce pas sans sacrifier un peu l'un des deux éléments de la composition : dans ses premiers ouvrages, tels que *l'Orfeo*, l'expression, dans les derniers, comme le *Couronnement de Poppée*, l'harmonie. Après lui, on ne trouvera d'autre moyen, pour adapter la musique au drame, que de diviser l'ouvrage en deux parties : l'une, où la musique sera dominée par le discours, l'autre où elle s'en affranchira. D'un côté le récitatif, sous quelque nom qu'on le désigne; de l'autre, des airs de chant ou des morceaux d'orchestre aux formes aussi arrêtées que si l'auteur les eût destinés au concert, non au théâtre. Rameau, plus symphoniste, Gluck, plus dramatique, ne s'affranchissent ni l'un ni l'autre de ce partage, non plus que Mozart, Beethoven, ni aucun des auteurs du dix-neuvième siècle, jusqu'à Wagner.

Le tourment de l'unité fut en Wagner, et sitôt qu'il se mit à réfléchir sur son art, il s'efforça d'en fondre et d'en souder ensemble les différentes parties, à

grande peine et grand ahan, comme Siegfried réunissant au feu de la forge les débris de l'épée paternelle. Il n'y a pas toujours réussi, son impétueux génie s'échappant quelquefois des moules préparés et interrompant la coulée pour des constructions qui se dressent, isolées, au beau milieu de l'œuvre et s'en détachent aisément : Chevauchée des Valkyries, marche funèbre de Siegfried, Duo d'amour de la Valkyrie, Incantation du feu, Enchantement du Vendredi-Saint. Il n'y a guère que *Tristan et Yseult* où poésie et musique soient unies, selon le vœu de l'auteur, d'une indissoluble et formidable étreinte. Malgré la différence des moyens et l'opposition des styles, on peut dire en ce sens que Debussy succède à Wagner, dont il devait cependant détruire l'influence sur la musique moderne, et que Pelléas et Mélisande peuvent de loin reconnaître Tristan et Yseult, bien qu'ils soient d'un autre temps, d'une autre race, et n'aient pas d'innocence.

L'exemple de Wagner n'a certainement pas été inutile à Debussy qui se pose le même problème, mais le résout par un procédé dont Wagner n'avait pas et ne pouvait avoir l'idée. Wagner a l'esprit ordonnateur : les matériaux lui sont fournis disjoints, il les choisit, les façonne et les assemble, de telle sorte que par exemple un chant qui n'obéit qu'à la parole soit enchassé en un orchestre relevé de vigoureux motifs où la musique reprend tous ses droits. Debussy est intuitif : une mélodie sans accompagnement, un accord sans préparation contiennent toute la complexité des pensées qu'il a su y accumuler par l'effet d'un patient travail de retouches, pareil à l'ouvrier d'Extrême-Orient penché sur le morceau de jade qu'il évide, amincit, creuse, amenuise, utilisant sa résistance même pour lui prêter la molle souplesse des corps vivants ou des tiges fleuries.

Debussy a eu des précurseurs. Les musiciens français qui vers la fin du dix-neuvième siècle ont écrit pour le théâtre, notamment Gounod et Massenet, avaient su s'affranchir des raides cadences du récitatif pour un chant qui, suivant de plus près les inflexions naturelles du discours, se prêtait aussi à de plus délicates modulations. Mais ils n'usaient de cette forme nouvelle qu'à titre de récitatif encore, entre les airs qu'ils construisaient à la manière ancienne. Les musiciens russes sont allés beaucoup plus loin. L'un d'eux, Dargomyjski, a composé un opéra entier, le *Convive de pierre*, sur la prosodie des paroles, sans

jamais y introduire une mélodie définie. Moussorgski est parti du même principe, mais son profond instinct de musicien lui a fait trouver les accents les plus justes et les plus mélodieux tout à la fois, et *Boris Godounov* est bien, comme me le disait un jour le charmant Charles Bordes « le grand-père de *Pelléas* ». L'œuvre russe est malheureusement inégale, et l'un de ses actes, celui qui se passe en Pologne, contient d'indéniables banalités. Sans ces défaillances, et d'assez nombreuses négligences d'écriture que Rimski-Korsakov a maladroitement corrigées, *Boris Godounov* égalerait *Pelléas et Mélisande*, qu'il dépasserait par la grandeur des caractères et la religieuse élévation des sentiments.

Après *Pelléas*, que pouvait nous donner Debussy ? Un autre *Pelléas* ? C'est ce qu'on lui demandait de tous côtés, et le succès était certain. Il refusa, ou plutôt il se déclara incapable de se répéter. Il avait travaillé dix ans à *Pelléas*, de 1892 à 1902. Sitôt l'œuvre jouée, il entreprit de mettre à la scène deux nouvelles d'Edgard Poë : le *Diable dans le Beffroi* et la *Chute de la maison Usher*. La première donnait lieu à un dérèglement de gestes où pouvait s'exercer la fantaisie bouffonne qui plus tard animera, dans les recueils des *Préludes*, les *Minstrels* ou le *Général Lavine*. La seconde était présentée par le conteur lui-même sous la forme d'une symphonie de pressentiments, constamment renforcée jusqu'à la catastrophe qui ramène le calme avec le deuil. Interrompus, puis repris tour à tour, aucun de ces deux projets ne devait aboutir ; les scénarios seuls furent écrits, la musique n'a jamais été rédigée.

Debussy eût ensuite l'intention de composer un drame musical sur le roman de *Tristan et Yseult*, tel que le lui avait fait connaître le livre admirable de M. Joseph Bédier. Pour les deux nouvelles d'Edgar Poë, il avait voulu se passer de collaborateurs. Cette fois, il en eut trop. Joseph Bédier et Claude Debussy suffisaient. D'autres personnalités s'interposèrent, on perdit des années à vérifier leurs pouvoirs et à discuter leurs droits, de telle sorte que l'écrivain et le musicien perdirent patience l'un et l'autre, et l'œuvre à peine ébauchée fut abandonnée. C'est grand dommage, car on eût aimé voir Debussy se mesurer avec Wagner, et rendre à la musique de notre nation une légende que M. Bédier avait déjà réintégrée en sa poésie.

Le *Martyre de Saint-Sébastien*, de M. Gabriele d'Annunzio, a été représenté pour la première fois sur la scène du Châtelet le 22 mai 1911, avec la

musique de Claude Debussy. Le poète italien qui recevait alors l'hospitalité de la littérature française ne pouvait rendre à l'art musical de notre pays un plus digne hommage. Pourquoi fallut-il que le spectacle, organisé par une artiste dont le goût n'a rien de français, succombât sous le faste et la longueur? Ce n'est que l'année suivante, lorsque la nouvelle partition, dégagée d'un poème exubérant, fut exécutée seule à un concert de la Société musicale indépendante, que nous en pûmes apprécier la pure et sublime beauté. Toutefois, comme il ne s'agissait ici que de musique de scène, l'auteur avait composé, pour chacun des épisodes qu'il lui avait été réservé de traiter, un morceau particulier, aussi dégagé de contours qu'exact en ses proportions, et c'est pourquoi peut-être certains de ses anciens admirateurs, qui attendaient toujours un autre *Pelléas*, furent déçus. La vérité est que la musique du *Martyre*, plus achevée que celle de *Pelléas*, n'est pas moins vivante, et rayonne d'une céleste clarté que *Pelléas*, tout humain et terrestre, n'a pas connue.

Dans les dernières années de sa vie, Debussy eut l'intention de transformer en drame lyrique le *Martyre de Saint-Sébastien*. La nouvelle direction de l'Opéra l'y encourageait, et M. d'Annunzio donnait fort galamment carte blanche pour les remaniements et les coupures. Le travail assez ingrat entrepris sur le texte fut interrompu par une rechute du mal qui devait emporter le grand musicien. Nous ne saurons jamais sous quelle forme ni de quel style Debussy eût composé son second drame lyrique, enseveli dans le même mystère qui recouvre la dixième symphonie de Beethoven.

Il a encore donné à la scène deux ballets : l'un, dont le titre est *Khamma*, date de 1912 et appartient à une danseuse anglaise, qui ne l'a jamais dansé; l'autre est le ballet de *Jeux*, écrit sur un scénario de M. Nijinski et représenté pour la première fois au théâtre des Champs-Élysées le 15 mai 1913. La musique de ces deux ouvrages est charmante, mais s'apparente plus au poème symphonique qu'au ballet proprement dit. Enfin, le théâtre du Vaudeville a mis à la scène, l'an passé, en sa trop brève saison lyrique, l'*Enfant prodigue*, la *Damoiselle élue* et la *Boîte à joujoux* « ballet pour enfants », que l'intention primitive de l'auteur n'y destinait pas.

Louis LALOY.



## Autour du Martyre de Saint Sébastien

**L**e *Laurier blessé!*... Ce titre de la quatrième « mansion » de l'œuvre de d'Annunzio est celui qui me vient aux lèvres lorsque je songe à la partition que Claude Debussy écrivit pour ce naïf et subtil mystère. Cette musique avait la pureté et la noblesse de l'arbre sacré, elle frémissait comme son feuillage, elle se tendait vers la lumière comme ses rameaux effilés : et elle fut blessée, cruellement blessée par la foule incompréhensive, par la critique incompétente et par le théâtre brutal. Cette blessure saigne encore : elle ne se fermera peut-être jamais.

Il y a là un grand effort demeuré vain. Cette partition a été marquée, dès sa naissance, des signes mystérieux du mauvais destin. Tout l'accabla. Les dieux même tentèrent de la foudroyer. Au nom de l'un d'eux, l'archevêque de Paris menaça d'excommunication les auditeurs qui auraient l'audace d'assister à ce spectacle. Et, très docilement, les riches familles catholiques — et même quelques autres, promptes à saisir cette occasion inespérée de réaliser une économie — expédièrent leur valet de chambre à M. Astruc avec mission de réclamer le remboursement des loges qu'elles avaient louées pour la Grande Saison du Châtelet.

Au théâtre, la musique arrivait feuillet par feuillet, hâtivement copiée, corrigée au crayon : Debussy demeurait invisible, enfermé chez lui, écrivant et retouchant jusqu'à la dernière minute cette œuvre dont quelques intimes avaient seuls deviné l'importance. La majorité des musiciens affectait de ne voir dans cette partition qu'un ouvrage de circonstance, une « commande » bâclée en quelques heures par le compositeur afin de satisfaire au caprice fastueux de Mme Ida Rubinstein et de Gabriele d'Annunzio. Il fut, d'ores et déjà, entendu qu'on ne la prendrait pas trop au sérieux.

Cependant, page par page, la partition s'épaississait sur le pupitre des chefs de service et sa complexité mystérieuse remplissait les exécutants d'une sorte de terreur sacrée. Ces petits fragments demeuraient assez obscurs pour qui n'en pouvait apprécier la mise en place exacte dans le texte encore inconnu. Et les

choristes, en présence de la subdivision en huit parties de la symphonie vocale des Martyrs, des Anges et de tous les Saints dans le tableau final du Paradis, échangeaient des regards chargés d'inquiétude. Mais le zèle fervent des quelques amis de Debussy qu'un hasard bienveillant avait chargés de la direction des études musicales triompha de tous les obstacles. André Caplet assouplissait l'orchestre avec cette sorte de placidité obstinée et cette expression à la fois distraite et têtue qui lui sont habituelles. Inghelbrecht sculptait passionnément le bloc choral avec la foi ardente d'un imagier du moyen âge ciselant la grande rose d'une cathédrale. Et Marcel Chadeigne, poussant de temps en temps de petites exclamations d'extase, cherchait à arracher au clavier les secrets de l'orchestration insoupçonnée.

La réduction de piano ne permettait pas toujours, en effet, de deviner le raffinement des timbres dont Debussy allait parer ce vitrail sonore. Investi personnellement de l'insigne et périlleux honneur de faire répéter les « danses » d'Ida Rubinstein — qui, dans la banalité d'un palace de Versailles avait trouvé le moyen de s'aménager un studio mystique ennoblé de tous les chefs-d'œuvre inspirés aux peintres et aux sculpteurs par le supplice de l'archer d'Emèse — je connus, plus d'une fois, l'appréhension de ne pouvoir extraire du coffret de ces harmonies à secret les magiques trésors qu'on y savait enclos. Dans la sombre et frémissante page où Sébastien, amené devant un tapis de charbons ardents « se tient au bord de la braise comme à la lisière d'une prairie », le clavier est d'un faible secours pour traduire la « respiration titanique » des « engins de bois, de cuir, de fer et de vent » qui halètent autour du feu, sous l'effort des esclaves éthiopiens. Mais, à l'orchestre, cette musique se met soudain à entrer en ignition, à rougeoyer, à devenir incandescente, à émettre des étincelles crépitantes et à se couronner de petites flammes bleuâtres qui sifflent comme des serpents irrités.

Nous nous tenions donc « à la lisière » de cette partition, attentifs et recueillis, dans l'attente du prodige. Le miracle se réalisa, un matin de mai, au foyer du théâtre, où l'on avait organisé une répétition à l'italienne. Jusqu'alors, l'orchestre avait travaillé dans sa fosse et les chœurs avaient construit, isolément, dans la salle de répétitions du dernier étage, le palais harmonique enchanté dont l'auteur avait si suavement calculé l'équilibre architectural. Pour la première fois, les deux éléments allaient être associés. Ils le furent avec une magnificence

que n'oublieront jamais ceux qui eurent le privilège d'assister à ce premier contact des voix et des instruments.

Les artistes, généralement blasés sur ce genre de cérémonies, étaient, ce jour-là, réellement émus. Debussy était venu assister à cette expérience. L'œuvre était si étrangement imprégnée de magie qu'on n'osait la traiter familièrement. Elle fut dépliée et déroulée devant l'auteur avec une vénération et un respect surprenants. Cette exécution fut d'une qualité inégalable. Debussy, lui-même, qui avait, à un très haut degré, la pudeur de son émotion, ne put conserver son attitude habituelle de bienveillance sarcastique et, très ingénument, pleura ! Ce fut, certainement une minute unique dans sa vie d'artiste. Jamais, peut-être, il n'avait assisté à une incarnation aussi parfaite de son rêve ! Il faut avoir entendu ce jour-là la partition complète du *Martyre de Saint Sébastien* pour savoir tout ce qu'elle contient de talismanique et de surnaturel. Car cette magnifique réalisation devait être sans lendemain !...

La musique descendait, en effet, sur le plateau, quelques heures plus tard ; et là, elle recevait les premières flèches qui devaient inaugurer son martyre. Les exigences tyranniques d'une mise en scène, d'ailleurs fort belle, allaient l'assassiner lentement. Armand Bour, inquiet, nerveux, tourmenté, exilait systématiquement de ses foules grouillantes ces choristes figés, uniquement préoccupés de ne pas perdre de vue la baguette du chef d'orchestre. Il cherchait à se débarrasser de ces poids lourds qui compromettaient ses plus saisissants « mouvements » d'ensemble. On les parquait dans la coulisse, derrière un portant, on les enterrait entre deux praticables géants, on les chassait de partout.

Les chefs de chant, affolés, s'efforçaient de rassembler les débris épars de leurs troupes, de les grouper, de les étayer l'un par l'autre. A la mode russe, ils avaient revêtu des costumes de figurants pour se mêler à la foule, sur la scène, glisser ici une indication de mesure, murmurer là un avertissement d'attaque, souffler dans une oreille une intonation difficile...

Mais l'excellent peintre Léon Bakst veillait. L'œil mi-clos, il étudiait le groupement de ses merveilleux costumes. Et, dès qu'une pause le permettait, il allait prendre doucement par le bras un guerrier, une femme de Byblos, un archer ou une esclave, et les conduisait discrètement à l'autre extrémité de la scène, dans un groupe tout différent, pour faire, disait-il avec simplicité, un

« rappel de jaune » de vert ou de violet. En quelques instants le délicat équilibre des chœurs était rompu. Les soprani se trouvaient dispersés au milieu des basses, les ténors craintifs étaient disséminés dans tous les coins de l'immense plateau : les malheureux choristes, isolés et noyés dans cette foule étrangère, ne se sentant plus les coudes et ne s'entendant plus mutuellement, n'osaient plus se lancer dans l'exécution de leur difficile partie!

C'est dans ces conditions paradoxales que fut exécuté ce chef-d'œuvre qui aurait eu besoin, au contraire, d'une présentation musicale exceptionnellement minutieuse. Il ne faut donc pas trop s'étonner de l'incompréhension manifestée par le public en présence de cette révélation par trop incomplète.

Depuis, on a entendu, une seule fois, dans un concert de la S. M. I., cette admirable musique de scène supérieurement mise en valeur par D.-E. Inghelbrecht, le meilleur chef d'orchestre debussyste de l'heure présente. De temps en temps, Chevillard, Pierné ou Rhené-Baton exécutent la suite symphonique tirée de la partition, mais cette suite ne rend pas l'atmosphère exceptionnelle de l'ouvrage. Elle ne produit généralement qu'une impression terne et lointaine. La trompette cherche en vain à remplacer les voix absentes. On n'entend plus se construire, des basses aux soprani, ce magnifique escalier d'appels mystiques dont les marches montent jusqu'au ciel; les jumeaux Marc et Marcellien ne jettent plus leur double cri de lumière à l'heure du miracle et l'on ne voit plus se dresser, au dessus de l'orchestre, comme des lys, les « sept témoins de Dieu » dont le chant pur planait avec une indicible majesté. On a perdu les noirs enchantements de la Chambre Magique et son scintillement polytonal qui a la valeur d'une prophétie; la voix de la Vierge Erigone qui laisse flotter sa mélodie dans les airs comme une écharpe abandonnée; la mélopée demi-nue, si émouvante de la *Vox cœlestis*; les plaintes sensuelles des femmes de Byblos qui roucoulaient de douleur et d'amour comme des colombes blessées et ce flamboiement grandiose du Paradis avec son furieux acte de foi et sa sauvagerie allégresse de psaume...

Le *Martyre de Saint Sébastien* est un chef-d'œuvre qui n'a pas encore été révélé. Il est tout entier à découvrir. Debussy a écrit ce jour-là son *Parsifal*. Mais ce *Parsifal* attend toujours son Bayreuth!...

Emile VUILLERMOZ.





## Du temps d'Achille...

Sous son masque farouche aux traits purs, il cachait, comme en ayant honte, une sensibilité âpre et particulière, celle dont nous retrouvons, à chaque pas de son œuvre, l'aveu divin.

J'ai l'orgueil de l'avoir connu mieux que personne. C'était un cœur d'enfant, fier d'une jolie cravate plus que d'un compliment sur son génie, dont, d'ailleurs, il ne doutait pas, mais qui lui paraissait chose si naturelle qu'autant valait n'en point parler, — sinon d'une certaine manière, un peu rude, que nous savions bien, nous qui l'avons aimé avant qu'il fût adoré.

« — Tu as travaillé? — Non. — Un peu? — Très peu. — Ça va? — Pas mal, et toi? — Tu sais, si c'est encore sublime, tu nous embêtes; ça devient cramponnant. — Idiot, va! »

Je le vis pour la première fois, sur le coup de mes onze ou douze ans, à un dîner chez le poète Vaucaire, où mes parents m'avaient emmené. Il s'appelait alors Achille... Son aspect assyrien, son teint noir, son parler martelé, son nom mythologique me firent peur. Il revenait de la Villa Médicis, d'où il s'était évadé comme d'une prison, car il ne put supporter jamais aucun maître, sauf Mozart, et, longtemps, il faut le dire, Wagner... bien que depuis!... — Mais alors!... — Il en joua ce soir-là : du *Tristan* (oh! sa façon cuivrée de

prononcer « Brangœne », je l'entends encore!), la fin de la *Walhüre*, l'incantation du feu, — puis, le prélude de *Parsifal*.

Imaginez ce que ce put être! Lui-même restait ému et silencieux. Puis, se tournant vers moi tout à coup :

— « Et alors, mon petit ami, ça vous plaît? Bien, très bien. Il faut aimer très jeune les très belles choses. Comme ça, on a plus de temps pour s'en déguster. »

Simple boutade; son wagnérisme semblait alors incrusté. Etant pauvre, il voulait faire à pied le voyage de Bayreuth!

On lui demanda de jouer du Debussy. — « Ce sera pour une autre fois, si vous le voulez bien, répondit-il. Mais nous tenons aussi l'article Carolus Gounod! » — Et de chanter à tue-tête :

*Faites-lui mes ave-û...*

*Portez mes vœ-û...*

Et de s'asseoir sur le piano.

Il avait entrepris, avec Vaucaire, une adaptation musicale de *Comme il vous plaira*, qui ne vit jamais le jour. De même, plus tard, avec Mendès, une *Chimène*, dont il avait écrit deux actes sur trois (je crois). Mendès vint le trouver : — « Enfin, ce dernier acte? » — « Voici les deux premiers! » Et il les déchira. — « Ce n'est pas mon affaire. »

Le théâtre l'avait toujours sollicité. Il devait n'y trouver enfin sa voie qu'avec l'admirable *Pelléas*, qu'il mit près de quatre ans à composer.

Car il avait l'inspiration aisée, mais l'exécution soucieuse. Un détail l'achoppait. Et il restait des nuits à guetter la nuance, comme un fauve en arrêt. Cinq actes résolus ne valaient pas pour lui, sur le moment du moins, tel accord de neuvième bien tapé.

— « Ça, ça y est!... » Il souriait, dans sa barbe frisée...

Cette minutie, il ne l'avait pas seulement dans sa musique, mais dans ses lettres, dans sa manière de s'habiller, de s'exprimer. Mon admiration pour lui était si fervente que je le jugeais incomparable dans tout ce qu'il lui

plaisait d'entreprendre, et j'eus l'idée étrange de le prier d'être mon premier professeur... d'art dramatique! Ce qu'il accepta volontiers. Il me donna, pendant environ dix-huit mois, deux leçons par semaine. Il était pourtant bien tout le contraire du « métier », et sa façon de filer une scène, d'amener une entrée, de camper un effet, procédait peu de la technique rigoureuse d'un Scribe ou d'un Sardou. Mes débuts s'en ressentirent assez cruellement. Je me souviens de l'effarement d'Antoine à l'audition de trois actes ainsi élucubrés, et où il y avait de tout, sauf de ce qui fait « une pièce ». Mais cela nous paraissait la chose méprisable. Antoine me suggéra quelques retouches, fondamentales, il est vrai. Debussy, qui n'avait jamais porté à l'essor du Théâtre-Libre qu'un médiocre intérêt, ne voulut rien entendre quand je lui en parlai. C'est dans cet esprit que nous commençâmes en collaboration une féerie qui devait avoir quatorze tableaux, mais n'alla pas au delà du titre : « *Les Mille et une Nuits de n'importe où et d'ailleurs* », — et une satire dramatique, dont nous écrivîmes deux scènes. Cela s'appelait : « *Les F. E. A.* » (les « Frères en art »). C'était l'histoire d'un méchant peintre, comblé d'honneurs, qui avait trouvé le moyen — à l'aide d'une ligue fondée par lui (les F. E. A.) et dans laquelle il avait toute autorité — d'étouffer les talents naissants et de mettre à mal une jeune esthète, femme de son élève favori. Ce plan fut conçu dans l'enthousiasme... et sans péché, car, au plus beau moment de la Scène III, sur un simple regard échangé, suivi d'un silence, puis d'un sourire simultané, le manuscrit se referma comme de lui-même et les dix feuilles noircies glissèrent à jamais dans le tiroir aux oublis poudreux! Je les y ai retrouvées récemment, dans leur mélancolique chemise bleu pâle, près de la page-titre de notre illusoire féerie et d'un paquet de souvenirs de mon cher Debussy.

J'étais resté pour lui toujours le gosse qu'il avait rencontré jadis; d'où la spéciale tendresse qu'il voulut bien me témoigner jusqu'à la fin. J'avais droit de blague. — « Toi, lui dis-je un soir, toi qui crânes, tu seras tout de même décoré... Oui, mon prince... et ça te fera plaisir... et tu seras de l'Ins-ti-tut! »

Il se mit à rire de si bon cœur que, piqué au vif, je n'hésitai pas à lui proposer la gageure. Il me signa, séance tenante, trois lignes à peu près ainsi rédigées :

— « Je m'engage à ne jamais accepter la décoration et à ne faire, sous

aucun prétexte, partie d'aucune académie. Paris, le... Claude Debussy. » — Six mois plus tard, il avait le ruban rouge, et il le porta. Et comme il eût raison, puisque ce petit ruban, c'était *Pelléas*!

Ah! l'apparition de *Pelléas*, quelles minutes! et aussi quelles angoisses... Debussy apportait parfois, dans ses jugements sur autrui, une sévérité qu'il avait pour lui-même, et, comme il ignorait l'hypocrisie, il n'ignora point les inimitiés. Le chef-d'œuvre fut écouté sans indulgence, le cinquième tableau « sans patience ». Debussy, d'assez méchante humeur, s'était barricadé dans le bureau d'Albert Carré, comme dans un fort. Je l'y découvris, nous descendîmes faire quelques pas dans la rue... parler d'autre chose... Le lendemain, une presse grise, polie, la pire injure! Je vois encore, à la « troisième », le chanteur populaire Paulus quitter la salle en rigolant!... Ce fut le premier signe certain de la victoire. Huit jours plus tard, l'auteur, peu connu jusqu'alors, — sauf d'une « chapelle », — était illustre, *Pelléas* était consacré.



Il eût fallu ne pas chérir Debussy comme je le chérissais pour ne point éprouver, dès lors, l'impression trop certaine qu'il nous échappait. Lui, sut ne pas changer; mais, malgré lui, malgré nous tous, sa définition devenait autre.

Des gens surgirent, que l'on appela les debussystes; — et nous, les vrais, les debussystes de toujours, nous ne correspondions plus qu'à un vague passé qui avait perdu sa raison d'être. Chose curieuse, notre Claude, encore si jeune et si ardent, prenait comme une sorte de patine et cessait de se ressembler. On ne se disait plus les mêmes choses; ce n'était plus un dieu, c'était un maître. Le génie s'estompait derrière la gloire... Et cette gloire ne nous donna point tout ce qu'alors qu'elle nous paraissait chimérique, nous en avions espéré. Vingt concerts s'arrachaient ses œuvres, son nom reluisait sur cent affiches et aux quatre pages des journaux. L'Institut lui était ouvert, s'il l'eût voulu; et combien de fois, à ce propos, n'ai-je pas songé à la deuxième partie de notre pari?...



////////////////////////////////////

Où était-il, le Debussy de ma toute jeunesse, qui jouait mal au jacquet, où il montrait d'ailleurs un délicieux caractère détestable, — affreusement au tennis, qu'il pratiquait d'une main de pianiste et d'un pied lourd?... Il n'avait plus le temps, harcelé de reporters, d'éditeurs devenus friands, d'idolâtres odieux, — bien qu'il les évinçât, — de jouer mal à quoi que ce fût. L'enfant terrible se devait désormais à lui-même de faire bien tout ce qu'il faisait. Il eut le courage, auprès d'une femme aimée, de s'exiler, et, ne pouvant plus être à ses amis, de n'être plus qu'à son travail; mais il avait créé, sans le vouloir, une formule, et cette formule l'encerclait! Sa production se fit plus lente...

Il s'était arraché au monde; mais un monde l'arrachait à nous.



Des mois passèrent. Il m'écrivit une fois, en 1914, lorsque se joua ma première pièce, *Chiffon*, dont je lui avais soumis l'idée originelle, qu'il approuva... Puis des années... Et puis, la guerre!... Je devais le revoir une fois encore.

Ce fut le 12 mai 1915, le jour de l'Assemblée générale de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, où je fus bien étonné de le rencontrer. C'était jour d'élections. Je n'oublierai jamais son beau sourire : « — Te voilà!... » Il était coiffé d'un « melon » noir, comme jamais jusqu'alors il n'en avait voulu porter. — « Qu'est-ce que tu fais ici? » lui demandai-je. — « Je suis venu voter pour mon ami André Messager » (car il aima toujours profondément Messager et se plaisait à dire tout ce qu'il lui devait pour la production en public de *Pelléas*) ; — « mais, maintenant que c'est fait, on s'en va, hein? On va un peu bavarder. » Ah! si je vins! Et quel souvenir!... Quel magicien!... Dès la première minute que je fus près de lui, je ne respirais plus le même air, je ne voyais plus, je n'entendais plus les mêmes choses... Mais on le sentait déjà très souffrant. La conversation tomba sur ses thuriféraires. Je puis dire qu'elle « tomba dessus »! — « Ecoute, Claude, risquai-je au moment de nous séparer, les debussystes m'agacent »... — « Moi, ils me tuent! » me répondit-il. Mot si profond! Il savait bien que les debussystes le dépasseraient; mais il eût dû savoir que, même dépassé, il ne serait jamais surpassé.

Nous nous quittâmes en nous jurant de nous écrire pour prendre rendez-vous, ou de nous téléphoner. Mais tous deux trahîmes le serment.

Deux ans plus tard, me présentant à mon tour à cette même Commission des Auteurs, je lui écrivis pour lui demander sa voix. Le lendemain de mon élection, je recevais la lettre suivante :

« Mon cher René,

« Si tu veux bien te souvenir de notre belle amitié, tu dois aussi te rappeler  
« ma haine de l'écriture. Je n'ai pas changé, puisque tu dois m'excuser de  
« n'avoir pu me rendre aux élections du 16 mai... endroit charmant où les  
« odeurs sont fortes comme celles des capitaines vainqueurs.

« Pour l'histoire : J'ai été un an et demi très malade, et j'ai conservé de  
« cette maladie une prodigieuse inactivité.

« Mais... ne pas cultiver une vraie amitié est peut-être le plus sûr moyen  
« de la conserver, — a dit Scipion le cynique, que personne ne connaît, pas  
« même ton vieux fidèle, quoique un peu défraîchi

« Claude Debussy ».



Et c'est fini!... Il ne me reste plus de cette grande amitié qu'un monceau de lettres... et un petit cylindre de phonographe, où, peu de temps avant la première de *Pelléas*, j'avais enregistré, chantée par Debussy, la mort de Mélisande... Hélas! à force d'avoir sollicité son harmonieux secret, j'ai usé la cire précieuse... la voix s'est tue!... Peut-être, une fois encore, comme un écho mourant, pourra-t-elle se faire entendre... peut-être s'est-elle éteinte à tout jamais...

Encore un peu de Debussy vivant est-il là?... Je ne veux pas savoir!... Repose tranquillement dans ton écrin de carton, cher trésor, si près du néant, et qui es à la fois l'infini!

RENÉ PETER.

## Souvenirs

Les artistes que Debussy voulut bien accueillir dans l'intimité de sa vie savent qu'il parvenait à concilier un très rare et très pur amour de la Musique avec les devoirs de l'amitié la plus fidèle. Les articles qu'il a laissés semblent n'avoir été écrits que pour célébrer la Musique, la servir et tenter de ramener vers elle ceux dont il signalait les égarements ou les erreurs, d'une parole toujours bienveillante et modeste.

Il demeurait en général silencieux et réservé vis-à-vis de ses interprètes et ceux-ci avaient également tort de considérer cette attitude comme un blâme ou une approbation. En réalité son excessive sensibilité ne lui permettait pas de dire toute sa pensée, s'il n'avait pas l'intuition de s'adresser à un homme capable de le comprendre. Comme il sortait alors de sa réserve, et avec quelle netteté il indiquait la façon de réaliser ses plus subtiles intentions !

Les rares privilégiés à qui il fut donné d'être reçus, au printemps 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, dans la plus belle maison qui, à Paris, fut jamais offerte aux musiciens, pour y participer à des travaux qui devaient brusquement cesser l'automne suivant devant l'indifférence générale, ont pu voir Debussy vivre là des « heures d'études tumultueuses et charmantes. »

Discret et patient pour ses propres œuvres, il les négligeait bien volontiers pour s'intéresser à celles des Maîtres qu'il vénérât. A l'un des concerts, dont le programme lui était presque exclusivement consacré, devait être exécuté le chœur *A la Musique* de Chabrier ; tandis que l'on répétait cette œuvre, Debussy écoutait, attentif, au fond de la salle. Peu à peu il s'anime et se rapproche de l'orchestre, on l'entend chanter, comme malgré lui, de cette voix intérieure si émouvante qu'il avait à ces moments, il parle soudain et ses avis se précipitent jusqu'à ce qu'il s'exalte enfin au point d'être devenu celui à qui seul obéissent musiciens et chanteurs... Un instant après, il s'excusera, confus de son indiscretion...

Qu'il s'agisse du *Freischütz* ou de *Boris Godounow*, de Bach, de Mozart, de Beethoven ou de Wagner, sa vigilance affectueuse était toujours prête à don-

ner le conseil ou l'avis, fruits d'une érudition silencieusement formée, dont il dispensait avec modestie l'enseignement bienfaisant.

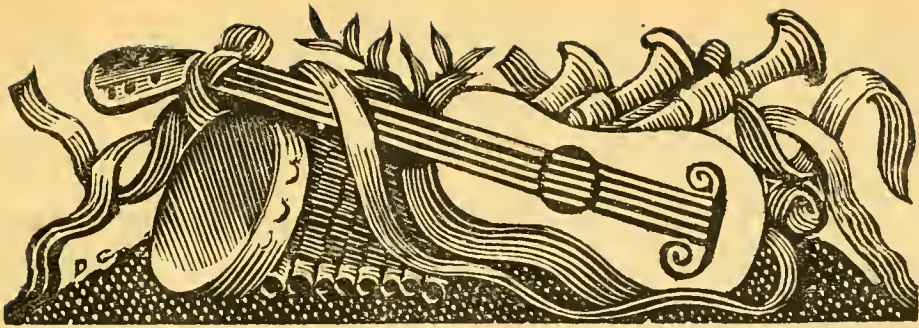
L'homme splendidement illusionné qui crut le public capable d'apprécier le cadeau de la somptueuse Maison de la Musique qu'il était parvenu à ériger à Paris, dans son amertume pour cette aventure « infiniment triste et désobligeante pour l'Art », conservera du moins la satisfaction d'avoir mérité que Debussy saluât son héroïque erreur comme « un effort qu'il faut joyeusement « fêter, pour ce que la Musique y est vraiment chez elle et n'a plus cet « air « invité » qu'on l'oblige si souvent à prendre ».

Jusqu'à la fin de sa vie, et même terrassé par « les retours offensifs terribles » de la maladie, Debussy vécut de la Musique, pour la Musique; non pas dans le dédain hautain du « Maître incontesté », mais dans l'ardeur incessante de la mieux servir : «... Mon retard vient de ce que je réapprends la musique... « c'est beau tout de même! C'est même plus beau qu'on ne le pense dans « diverses sociétés..., le total d'émotions que peut donner une mise en place « harmonique, est introuvable en quelque art que ce soit! Excusez-moi! j'ai « l'air de découvrir la musique, mais, très humblement : c'est un peu mon cas ».

Si Debussy évitait, sans affectation, les manifestations spontanées qui surprennent un auteur au fond de sa loge à la première audition de son œuvre, il ignorait aussi la modestie excessive qui n'est parfois qu'une des formes de la prétention. Au cours d'une répétition, faisant allusion à une récente exécution de la *Marche écossaise*, qui avait « occupé un numéro creux » dans un concert donné par un illustre virtuose étranger, et auquel on n'avait pas osé l'inviter parce qu'il aurait dû y subir le reste du programme, Debussy avoua tristement n'avoir jamais encore entendu son œuvre, écrite en 1891! La répétition aussitôt interrompue, la première audition lui en fut donnée, et, très ému, il sut dire après un silence : « Mais c'est joli! »...

Il m'est doux d'invoquer une telle mémoire pour inaugurer la maison d'un ami, mais il m'aurait été moins malaisé de le faire selon mes moyens qui n'ont jamais su être littéraires. J'ai essayé d'être, dans le petit cercle mélomane, l'auditeur attentif qui rappelle parfois un souvenir personnel, laissant de plus autorisés que lui bien augurer pour Claude Debussy de « la dure mise au point que le Temps inflige à l'œuvre des hommes ». D.-E. INGHELBRECHT.





## Le lyrisme intime de Claude Debussy

Comme une impétueuse source n'anime pas ses bords tranquilles sans les peupler d'échos, où s'éveille et s'éteint la voix des profondeurs — comme elle baigne et berce au fluide miroir de son onde apaisée, prestige d'ombre et de clarté, l'image qu'ils découpent — ainsi touché par le poète, et le transposant en musique, un maître des nuances ne « fiance » le rêve au rêve qu'à ce prix d'ajuster lui-même, au dessin plus strict d'un songe plus calme, sa passion transfigurée. Ne craignons pas de lui qu'il déborde ses aimables rivages, qu'il accable de sons — torrent wagnérien — le verbe rébarbatif et offensé. A peine effleure-t-il d'une haleine de chant des liens de parole à demi dénoués, que déjà vole entre ses bras la captive « enchantée », tous ses liens changés en ailes. Et ce langage ailé, qu'ordonnent de concert la parole et le chant, pour un essor jumeau, fait paraître alors de la voix humaine sa plus humaine acception : elle traduit un état d'âme — et de grâce — debussyste.

En son art qui nous verse inépuisablement l'ivresse de la sobriété — classique par la mesure d'une sensible raison, mais classique à la grecque (cette sérénité parfois tragique du sourire, comme un arc-en-ciel peint l'orage grondant encore dans la nue, entre les dieux et le monde, ici la tête et le cœur), Claude Debussy instaure, ni plus ni moins, son naturel équilibre d'homme. Or, l'homme

de cet art s'y borne en général à ce don de lui-même dans le style : trait fort significatif, tel qu'il s'accuse en particulier dans la province lyrique, seul thème de ces notes.

Infiniment sensible, infiniment expressive chez Claude Debussy, poète et musicien, la voix humaine l'incite à mille échanges, lui suggère pour elle mille sortes d'emplois et revêt par son art autant d'acceptions qu'elle traduit d'objets : où donc l'entend-on dire — sujet pris pour objet, objet se désignant lui-même — « je » ? Nulle part, ou presque. Ou alors, partout. Scrupule ? Répugnance ? Le fait est là, quelle qu'en soit l'explication. Alors que tout s'évoque de ce qui intéresse Claude Debussy ou qui le divertit, l'attendrit, l'obsède, le passionne, le déchire, le console, l'exalte, en ce vaste univers de son lyrisme, lui seul, toujours présent, lui seul, jamais ou guère, n'intervient de sa personne. Elle n'en reste pas moins la première, bien sûr ! Mais distante souvent et plus souvent cachée sous des figures d'emprunt, soit qu'elle s'y déguise pour l'agrément de l'incognito ou la sûreté de l'évasion, soit que prise elle-même au piège fascinant d'une évocation plus intense, elle s'y absorbe : impossible à localiser dans la matière par elle animée pour ses jeux divins ; non moins impossible à méconnaître dans la forme aux effets non pareils de son souffle diffus. Tel un dieu créateur s'orne et se voile d'une création qu'il habite invisible.

Présumant une aspiration du monde inanimé, parfois il déleste les choses du poids de leur silence. Moins organe alors qu'instrument, la voix humaine profère, par la bouche des *Sirènes*, ce nostalgique appel qu'elles n'énoncent pas : confiance — on dirait — de l'onde amère au clair de lune et, peu à peu, on ne sait quel poignant message de la nature à la conscience ; ébauche radieuse d'une insaisissable Aphrodite qui fuit de vague en vague, se balance comme un espoir, s'évanouit comme une illusion ; puis, une fois de plus, berceuse monotone, anonyme fredon de ces êtres élémentaires, toujours en gestation du verbe où s'articulerait le message.

Avec *Pelléas*, la voix humaine a charge d'âmes. C'est un souci psychique et, par surcroît, plastique — le respect, en somme, de l'individualité — qui prescrit ce mode de déclamation polymorphe, aussi divers, aussi nombreux que les caractères et les physionomies. Calqué sur l'intonation du discours, ponctué sur le rythme du geste, il expose d'un coup passions, attitudes, arrière-pensées,

réflexes, jusqu'au tréfonds inconscient des personnages les plus étrangers à l'auteur. Eh! quoi, l'auteur va-t-il s'abolir en ses créatures? Elles le ressuscitent à chaque souffle qu'elles tirent de sa poitrine; elles le manifestent, on ne peut davantage, en s'adaptant, toutes et chacune, aux modalités d'un style qui est l'homme même. Cette vie d'art issue de la sienne, il est vrai cependant qu'elle l'en délivre. S'il a ri, s'il a pleuré pour son compte — égoïste chimère du réel! — déjà l'expérience ne sert plus qu'à guider l'imagination, qui par elle éclairée, comme l'artiste par l'observateur, se consacre pour lors, sans retour, à nourrir les fictifs enfants d'un amour désintéressé. Version esthétique, et tout instinctive, du *qui custodit animam suam*...

Quand du drame on passe au mystère, et des hommes aux dieux, quel contraste dans la forme! Par ailleurs, quelle analogie! Légère ou grave, sereine ou terrible, cette mélodie continue, et proprement religieuse, qui naquit d'un fantôme au tendre paradis de la *Damoiselle Elue*, s'élève avec aisance vers les sommets extatiques du *Saint Sébastien*. Ici encore, pourtant, la progression marque un détachement. A considérer l'auteur sous l'angle de sa destinée, nul doute qu'elle ne lui tombe des épaules, avec les oripeaux d'une gloire qui lui pèse, qu'il dépouille presque avidement. Il n'aura bientôt plus de regard que pour la divine aventure.

« Entre temps, j'ai écrit deux mélodies avec ce qui me reste de plumes. Cela vous est dédié et n'est pas que pour vous plaire, mais pour vous donner une preuve de pensée amicale. J'aurais encore mille choses à vous dire, elles ne vaudront qu'une fois vous présent. Alors cessera peut-être ce sentiment insupportable de vivre en des lieux d'exil où rien ne m'attend, où il semble qu'être quelqu'un ne puisse aller sans cabotinage, et où la musique manque d'infini. »

Vieilles de trente ans et davantage, ces lignes qui furent jeunes — ne le sont-elles plus? — marquent un sentiment et une pensée qui se posent et se lient, dès l'origine du développement visé par notre titre, dans l'esprit de Claude Debussy; car il est ainsi fait — homme et artiste — qu'il s'éclaire de ce qui l'émeut, s'émeut de ce qui l'éclaire, parle raison avec ardeur, et brûle avec sang-froid. Ici un sentiment d'exil et une pensée d'infini communient dans le



désir d'une musique ainsi faite, elle-même, que — par la pensée apaisant le sentiment, et par le sentiment échauffant la pensée — elle les accorde harmonieusement. Cette formule s'appliquerait — avec une nuance complémentaire, la nuance amicale, qui se précisera plus loin — à l'ensemble des efforts que représente l'œuvre de Claude Debussy, et singulièrement à son œuvre lyrique. Mais nous quittons ici les amples monuments du lyrisme objectif où il déploie toute l'envergure de son génie, et nous l'allons chercher en des compositions dédiées à l'intimité, qui fraient plus directement l'accès de la personne, peut-être aussi l'intelligence de la formule. Telles sont les deux mélodies mentionnées. Tels environ cinquante poèmes musicaux petits ou grands, dont l'appareil réduit s'adapte aux fins plus familières : il ne requièrent tous qu'une voix et un piano, avec la manière de s'en servir. Cette série intime s'ouvre par une *Nuit d'étoiles* en 1876 : presque l'enfance; elle s'achève en 1916 par le *Noël des enfants qui n'ont plus de maisons* : presque la mort. Ses exemplaires diffèrent d'inspiration et de facture autant que d'âge et de dimensions. Riches en beautés non moins qu'en contrastes, ils renferment quelques-uns des aveux les plus délicats, les plus profonds, les plus amusants ou les plus nobles, qu'ait livrés leur auteur à sa plus sûre confidente.

Touchant le traitement et le rôle de cette voix, ici parfois pliée aux inflexions de la personne, on se retient d'avancer rien qui, embrassant les cinquantes poèmes, laisserait supposer que le traitement ne varie pas avec le rôle. Il va de soi que les caractères typiques dont on a cité des exemples se présentent rarement, et qu'au demeurant ils s'atténuent par combinaison avec d'autres, moins tranchés. Sur vingt chemins moyens ou extrêmes, le but général qui domine tous les cas particuliers, que l'auteur ne perd jamais de vue, et qu'il atteint par la vertu presque infaillible de sa lucide fièvre, est toujours cet ajustement de l'émotion musicale au propos poétique sous tous ses modes (passion, tendresse, pitié, verve, mode âpre, ou exquis, ou précieux, etc.).

Instrumentale seulement par exception — le temps de réconcilier fantoches et fantômes, Verlaine et Watteau, dans une souriante vocalise d'infiniment d'esprit — bien plus souvent organe d'une subtile conscience créatrice qui s'affine par degrés chez l'auteur, la protéiforme voix des cinquante poèmes épouse de cette conscience toutes les modulations; et docile aux nuances verbales les



plus fugitives de pensée ou de sentiment, elle y assortit les siennes. Mais elle exerce en outre — avec quelle grâce pénétrante ! — un pouvoir singulier qui la dénonce et l'identifie à travers tous ses avatars ; elle transcrit, répercute, ordonne sur le plan de l'art (par la souple rigueur du mètre alliée à l'émotion du timbre) les harmoniques trop négligées de cette gamme occulte que sous-entend au verbe — dans la musique éparse et implicite de la vie — l'accent, le ton. *Accentus est etiam in dicendo cantus obscurior*. On dit, on a raison de dire, que le ton fait la chanson. Si tant de ces chansons du réel nous abusent, n'est-ce pas la faute d'une oreille plus attentive à percevoir des mots que des sons, et qui prend l'ombre pour la proie ? Accord momentané du timbre et du mètre, il semble que le ton marque souvent la première étape de conciliation ou de complicité d'une pensée (ou arrière-pensée) avec un sentiment (ou pressentiment), en vue d'un but que la réflexion n'a pas eu le temps de ratifier ou de dissimuler. L'oreille debussyste (espèce de graphologue fort intuitive) ne s'y trompe pas : et la voix notée par l'artiste bénéficie de toutes les expériences de l'homme.

Ces qualités vocales sont-elles plus qu'il n'en faut pour permettre à Claude Debussy de causer avec lui-même ?

Peu enclin par nature à se peindre, à se dire, il assume volontiers, ici comme ailleurs, quelque figure d'emprunt. Mais ici plus qu'ailleurs cette fiction, qui préserve sa liberté d'allure, nous trahit la réalité plus prochaine. Il institue le décor, il crée l'atmosphère des discrets rendez-vous que prennent, dans une âme d'artiste, la tête et le cœur : tels aux heures de lied (*mutatis mutandis*) Florestan et Eusebius dans l'âme de Schumann.

Avant d'analyser la substance d'un tel entretien, abandonnons toute espérance d'y découvrir l'ostensible « moi » du monsieur empressé à nous conter ses petites histoires, et encore moins rien qui rappelle certain maniaque dont Debussy disait qu'enfant gâté de la musique, il lui fourrait les doigts dans le nez (à la musique), quand il sentait une démangeaison de nous écraser les pieds. Mais à ce propos, quoique d'un point de vue plus aéré, une mise en garde et une mise en place.

Lyrisme objectif ou bien lyrisme intime, on aurait tort d'exagérer cette opposition : elle n'en est pas proprement une. Fondée sur la distinction des genres, qui indique en effet une nuance dans les fins, elle ne lui attribue qu'une

valeur relative et, pour ainsi parler, de commodité. Dans le cercle le plus étendu de son activité le généreux créateur ne se donne pas moins que dans le plus étroit. Mais dès lors qu'il se laisse approcher davantage, malgré les précautions qu'il prend pour passer inaperçu, le mécanisme du don, le rapport des mouvements, la nature aussi des occupations familières que nous lui observons par la porte entrebâillée et que nous atteste le choix du costume, tout cela devenu perceptible nous fournit les éléments d'une fiche, d'ailleurs fort sujette à retouches. Il serait paradoxal que le génie de Debussy ne pût, à l'occasion, se ramasser dans la personne dont il émane.

On ne saurait, en revanche, exagérer l'écart de cette conception debussyste du lyrisme (quelque genre ou forme qu'elle revête) et de l'apologue wagnérien qui pensa démoraliser nos pères. Incapable de bien par elle-même, la « musique-femme » (on se souvient) cédaît aux entreprises du poète, mâle nécessaire (je résume et je glisse). Suivait un curieux renversement des facteurs, qui n'était pas dans le programme. Harcelé, débordé, subjugué par sa conquête, le conquérant s'évertuait à lui imposer des lois : elle lui contre-appliquait les siennes avec un si retentissant succès que le « *Wort ton drama* » — fruit démesuré de cet orageux commerce — renie en fait, avec sa doctrine, le nom plein de promesses, mais plein d'équivoques, qui lui vient d'elle. Loin de subordonner le son au verbe, il réagit contre le *sic volo* poétique par un impérialisme musical. Plus ses héros se mettent en frais d'éloquence tétralogique, plus s'appesantit sur eux l'uniformité du mélос niveleur ; plus ils s'élancent à l'assaut de « mots-sommets » pareils pour tous, où les prétend exalter une tyrannie arbitraire, plus une autre tyrannie arbitraire les ravale et les rive au fichier mécanique d'immuables leitmotifs. Et ainsi de suite. Sous le régime de ces mœurs excessives, l'équilibre s'obtient par un double attentat. Si maintenant l'on essayait (ingrate opération!) de tourner l'apologue wagnérien en fable debussyste, le résultat répondrait à peu près à notre première image et n'en aggraverait pas sensiblement l'incohérence, qui fut son moindre mérite. On verrait la poésie, sous les traits d'une gracieuse captive, attendre du musicien sa délivrance : il vient, il voit ; il ne rêve pas de vaincre et il n'est pas vaincu ; mais il s'offre et du même coup reçoit ; car aussitôt alors — on l'a déjà dit, mais qu'importe si le geste est beau ? — la captive déliée, la captive ailée, vole dans les bras du libé-

rateur, sans qu'il ait eu l'embarras de franchir un cercle de feu en sonnant de la trompette pour célébrer leurs justes noces. Et rien ne les empêchera d'avoir beaucoup d'enfants, pas trop gros.

Toute poésie ne requiert point délivrance : on en connaît de plus d'une sorte qui se trouve bien telle qu'elle est. Comment Debussy distingue-t-il entre ses textes ? D'où procède son inspiration dans ceux qu'il compose lui-même ? Quels motifs déterminent et peut-être légitiment, ici et là, ses préférences ?

L'accord du goût littéraire et du sens musical est en lui l'indice — un indice superficiel, mais d'autant plus net et palpable — de cette harmonie profonde qui s'établit sans cesse entre sa tête et son cœur. Non seulement ses choix démentent avec éclat l'aphorisme de Figaro : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante », mais il va tout droit, dans ce qui vaut la peine d'être dit, à ce qui procède d'un état d'âme debussyste et pourra donc être chanté debussystement ; bien mieux : à ce qui ébauche déjà — *cantus obscurior* — la musique de cet état d'âme. J'écarte ici — comme en dehors de nos limites — Rossetti, Maeterlinck, d'Annunzio, trois « alliés » à plus d'un égard, qui lui ont offert ce qu'ils avaient de meilleur, notamment deux chefs-d'œuvre de notre langue. Me bornant aux cinquante mélodies pour chant et piano, dont les auteurs sont tous Français, je fais encore — si l'on y tient — la part des juvenilia, soit une demi-douzaine d'essais menés en compagnie d'ailleurs honorable : Bourget, le Bourget lakiste, charmant poète mort trop jeune, Banville, le Banville des *Exilés*, qui par ce titre au moins tend la main à Debussy. Eh bien, ce qui reste n'appartient qu'à des maîtres-écrivains, et les trois bons quarts de la série se répartissent entre six grands poètes dont le génie singulier, divers, mais non point disparate, suscita au jardin de l'anthologie nationale, sinon officielle, ses fleurs tour à tour les plus subtiles et les plus naïves : fleurs rares, mais encore et surtout, par la qualité et la matière, si manifestement autochtones qu'on n'en conçoit l'éclosion sous aucun autre ciel. Et pourtant, et d'autre part, ce mot « ciel » ne se peut prendre à la lettre, comme on verra, et ces fleurs autochtones sont toutes en quelque manière des fleurs d'exil : nous trouverons même là une raison essentielle des rapports spéciaux et continus que noue Debussy avec les six associés favoris de son lyrisme intime.

Il importe d'indiquer ici d'autres motifs qui se rattachent à cette raison



essentielle d'affinité, et qui complèteront ou préciseront la formule dégagée plus haut de son propre témoignage. Nous venons de le voir apparaître — du point de vue le plus général que comporte son lyrisque intime — comme une force organisée dont la fonction s'exerce normalement, même en ses heures d'exotisme, au profit d'un ordre français. Or, nous l'avons laissé, trente ans en arrière, sous l'impression de sa lutte « contre le sentiment insupportable de vivre en des lieux d'exil où il semble qu'être quelqu'un ne puisse aller sans cabotinage, et où la musique manque d'infini. »

Cette lutte durera toute sa vie, et tout son art ne signifiera pas autre chose qu'un effort d'opposer au discord de l'existence l'harmonie de l'être. Mais à quelle sorte d'ambiance réagit l'exilé, dans l'instant qu'il prend conscience — pour la première fois, peut-être, si vivement — de ce sentiment d'exil et de ce désir d'une musique ne manquant plus d'infini? Un ou deux exemples, à seule fin d'assurer notre marche :

« D'abord ma joie de votre retour. J'ai aussi beaucoup pensé à vous : toutes ces pensées vont faire quelque chose de très présentable, il me semble. Tachez de venir mercredi, à partir de deux heures. Je suis pris d'ici là par un arrangement — c'est dur, le pain quotidien — sur *Etienne Marcel*, ancien conseiller municipal ». Et d'un!

A peine en règle avec cet ouvrage exempt d'infini et qui — « combourgeoisant la musique à l'histoire » — n'est pas de son fait, Debussy tombe — et de deux! — sous la menace d'une *Chimène* qui voudrait l'être, « ayant accommodé exprès aux habitudes du boulevard ses mœurs du romancero ».

Ah! pour le coup, il n'y a pas seulement grève d'infini : mais on sent que la boulevardière *Chimène* a fait le nécessaire pour être « quelqu'un » dans l'ambiance du cabotinage. Aussi leurs beaux jours sont-ils courts, mais Debussy n'en tonde pas moins, d'un pré stérile et camouflé, deux largeurs de sa langue avant de la tirer — si j'ose m'exprimer ainsi — à l'enfant déchue du romancero. Et il connaît, pendant la première opération, toutes les affres d'une conscience timorée :

« Ma vie est tristement fiévreuse à cause de cet opéra où tout est contre moi. J'ai hâte de vous faire entendre les deux actes achevés, car j'ai peur d'avoir remporté des victoires sur moi-même. »



Victoires sans lendemain, Dieu merci! Elles n'ont que cet heureux effet de le ramener, par un bref détour qui le lui rend plus cher, sinon moins douloureux, à son fécond exil. Et du même coup — Chimène, qui l'eût dit? — elles consomment pour jamais sa rupture avec l'ambiance du cabotinage, laquelle lui demeurera parfaitement irrespirable jusqu'au dernier souffle.

On va entendre le langage de l'innocence reconquise. Mais j'y dois préluder par un rapide *pro domo*. Il y a un sentiment que Claudè Debussy, qui est un si fin transpositeur dans son art, ne transpose pas assez dans sa correspondance : c'est l'amitié. Ou alors il transpose trop dans son cœur l'image de l'ami, et se peint une brillante fiction dont il emprunte les couleurs à sa palette, bien plus qu'à une pâle réalité, qui n'a que la ressource d'en rougir. Si j'avais ici beaucoup de citations à faire, je mettrais en tête cet avis pour les myopes : prenez garde à la peinture! Il suffira d'avoir indiqué que la faculté amicale fut, chez Debussy, modèle d'équilibre, la seule à prendre un développement excessif : « Je suis tout heureux, cher ami (laissez parler un peu ma petite sensibilité, ce ne sera pas long), oui je suis heureux d'une amitié qu'un naïf orgueil avait pressentie, et aussi la secrète pensée que des peines sincèrement subies devaient être un peu partagées. Tout ça, c'est peut-être encore des vieilles façons de voir la vie, mais heureusement nous ne sommes pas « modernes »!... »

Retenons ces derniers mots : « Pas modernes. » Ils partent du cœur et, dans les circonstances, valent pour l'artiste juste autant que pour l'homme. Or, quand un homme, quand un artiste récuse à vingt-cinq ans, sur ce ton d'évidente sincérité, toute ambition d'être « moderne », nous pressentons que ce fier dédain durera jusqu'au tombeau. C'est un trait qui prendra une grande signification en matière de lyrisme intime, par rapport à la relation de Claude Debussy avec ses inspireurs poétiques. Mais il en a une plus générale. Dans un détestable manuel où semble naître spontanément sous la plume de l'auteur *tout* — ni plus ni moins — tout ce qui ne pouvait en aucun cas se dire de Claude Debussy, son héros, on ne le loue pas seulement « de s'être penché sur tous les poètes de nos jours et de la Renaissance » (comme si, déjà mal avec la « musique-femme », il y devait préférer la « musique-fille »), on acclame en ce musicien à tout faire, qui lui ressemble si peu, « le génie de la modernité! » Pauvre génie, dont il ne reste à la génération suivante que les rides... Dans une des

dernières lettres qu'il ait écrites, on entend Claude Debussy, torturé dans son corps, inflexible dans son propos, se demander si déjà, si vraiment c'est fini pour lui, non pas tant d'une faculté, mais d'un désir. La faculté? « Trouver des façons inédites d'assembler les sons » : une grande chose ou une petite chose, selon qu'elle s'exerce à l'injonction d'un haut ou d'un vil désir. Quel est celui que marque Debussy? « Est-ce fini pour moi... de ce désir d'aller toujours plus avant, qui me tenait lieu de pain et de vie? » Plus avant vers quoi? Vers plus de modernité? Allons donc! Que le lecteur, s'il hésite, s'instruise de Goethe mourant... Mais tirons enseignement, surtout, de cet art debussyste qui trouva moyen d'aller toujours en effet « plus avant » sans rien devoir jamais, ni sacrifier, au dernier bateau; et qui, sans davantage s'inféoder à la lettre de la tradition, lui porte sur ses voies propres un hommage spirituel sans cesse réitéré! Dans l'un et l'autre cas Debussy obéit d'instinct — oui d'instinct, sans doctrine, sans école, sans programme, sans tamtam, sans modernisme, sans debussysme surtout! — d'instinct, mais d'un instinct le plus clairvoyant du monde — à cet ordre intérieur qui lui dicte ses lois — et ses chefs-d'œuvre : les dates n'ont d'autre pouvoir sur lui que de l'aider à transcrire l'ordre.

Au demeurant, il est du naturel de cet exilé, exempt par son génie de l'époque et du milieu ou, si l'on préfère, voué à son royaume intérieur pour l'éternité — une éternité sans rides — d'écarter de lui toutes poses, toutes insinuérités, toutes affectations, sans pitié pour le cabotinage, méfiant des grandeurs de chair. Il n'est pas seulement hostile à la grimace, il y est réfractaire. Sa correspondance comme sa vie abonde en exemples de ce phénomène insolite. Je feuillette et, presque au hasard, cueille ceci, par allusion à un ami fort longtemps éclipsé et reparu soudain avec d'étonnants témoignages de son labeur caché : « Cet X... qui disparaît si soigneusement qu'on a pu le croire mort, quel bel exemple de courage moral! J'en connais d'autres... Ils enseignent qu'il faut dédaigner la mauvaise fumée des encensoirs, et qu'au besoin il n'est pas inutile de cracher dedans. »

Et ceci, écho de la grande saison, dont Debussy nous reparlera :

« Ah! si je pouvais vous demander de me trouver un petit coin, dans cette Haute-Savoie que vous n'avez certainement pas choisie en vain, pour me retremper dans de la vraie lumière, pour secouer cette atmosphère de fausse gran-

deur qui — quoi qu'on fasse pour y échapper — finit toujours par passer sous notre porte! »

C'est ici qu'il siérait d'évoquer — si j'en avais le courage et la qualité — le plus cher et le plus sûr abri de cet exilé : l'intimité, lyrique par elle-même, de son musical foyer, qu'il entourait d'un culte assidu et charmant. Par les nombreuses dédicaces consacrant dans son œuvre (nous retrouverons celle du *Promenoir*) le nom de Mme Emma Claude Debussy, par l'envoi à Mlle Chouchou du *Children's Corner* où son papa s'excuse de lui adresser si peu de chose, Claude Debussy a indiqué lui-même au public ce qu'il jugeait suffisant et nécessaire.

Restait comme refuge ce « petit coin » que l'amitié était censée lui ménager contre les « fausses grandeurs » ou les servitudes réelles d'une vie d'exilé en mal d'infini. Quelques bouts de lettres donneront la nuance des imaginaires services qu'il payait par une sollicitude inépuisable :

« Oserais-je vous mander qu'il est question d'un festival Debussy? Ce sera vraiment charmant! Ne serez-vous pas là pour m'aider à souffrir? » — « Ma musique se rappelle le temps où vous l'encouragez, ce qui lui fut précieux entre toutes choses. Alors, si vous retrouviez des minutes à perdre, tâchez qu'elles soient pour moi. En guise de poignée de main, acceptez cet exemplaire de l'*Après-midi d'un Faune*. » — « J'ai terminé les trois *Nocturnes*, dont vous connaissez l'essentiel. Il me faut regretter que vous ne soyez pas là pour l'exécution : votre présence excuserait au moins tout ce que ce geste a de fâcheux et d'inutile. » — « Vous allez recevoir un nouveau livre de *Préludes* (Nb. C'est celui qui contient, par exemple, la *Terrasse des audiances...*), que vous voudrez bien considérer comme une carte de visite sans aucune prétention. N'oubliez pas que j'aimerai toujours mieux vous lire que vous écrire. » — « Voilà bien des tristesses entre nous! Malgré le poids des miennes, je vous prie de croire que je m'emploierai de tout mon cœur à faire les vôtres moins lourdes, si votre amitié le veut bien. » Cela s'achève, à son habitude, en sourire : « J'ai eu la visite d'un jeune ami à vous, étonnant de laideur, mais très poli, quoique trop matinal. Il n'a pas l'air de savoir très bien le parti à tirer de sa laideur. Naturellement j'ai fait ce que je pouvais pour lui. »

Plus tard, vers la fin, la voix du martyr tremble parfois de tendresse, et



l'on dirait que sa sollicitude s'accroît de ses souffrances : d'où une manière de transposition qui, sur le plan de la vie, constitue une manière d'altruisme :

« Il y a des ruines qu'il vaut mieux cacher, et si je suis déjà vieux, je ne puis prétendre à ce qu'on éprouve le frisson historique devant la mienne... Mais mon griffonnage ne va-t-il pas encore fatiguer vos pauvres yeux? Dites-moi, cher ami, est-ce de trop écrire? est-ce de trop fumer? Pardonnez-moi cette attitude de mentor à laquelle je n'ai aucun droit, mais il ne faut pas que des accidents de ce genre viennent vous troubler, vous? »

«... L'histoire de votre blessé m'a profondément touché. Cela console de bien des « admirateurs », ces confidences d'un homme dont on sent qu'il aime la musique pour elle-même, non pour ce qu'on lui en dit. Il vous appartenait de le découvrir. Ces choses-là sont écrites dans un livre secret, que très heureusement peu de gens peuvent lire... N'oubliez pas trop, tout de même, l'humble blessé dont l'âme a besoin d'être affectueusement pensée. »

«... Si vous pouvez venir sans rien déranger, ou pas trop dans votre vie, venez : « Nous avons tant de choses à nous dire... » La maladie, « cette vieille servante de la mort », m'a choisi pour champ d'expérience : quand ça finira-t-il?... La vie continue son mouvement de vieille machine fatiguée, mais visiblement elle en a assez... Pourtant les morceaux sont encore bons, et peut-être que votre amitié voudrait bien pardonner à quelques faiblesses d'exécution. »

«... Je continue cette vie d'attente — de salle d'attente, pourrais-je dire : car je suis le pauvre voyageur qui attend un train qui ne passera plus jamais... Oui, mais ce que vous devenez, vous? Voilà la question. Ce n'est pas, vous le savez, banale curiosité. J'ai pris l'habitude de penser à vous le plus naturellement du monde, comme à un paysage où l'on a vécu heureux, dont la couleur est ineffaçable... Votre santé? Rassurez-moi là-dessus. Espérons qu'il reste des dieux, nous en avons le plus pressant besoin. Et j'ai soif de clarté amicale... »

Tel, quand Claude Debussy « laisse parler sa petite sensibilité », sonne ce *cantus obscurior* qu'une oreille subtile sous-entendrait à la musique de son lyrisme explicite. Et ce serait « long », si nous avions le temps de le suivre sur le plan de sa vie qui décline; on le verrait poursuivre, à travers des souffrances philosophiquement endurées, sa magnifique œuvre de guerre qui toujours monte;



la gloser de mots délicieux sur les « gris de Vélasquez », ou sur le déconfort des musiciens d'orchestre auxquels est interdite leur coutumière chevauchée des Valkyries « où il est si commode de bafouiller » ; le commentaire se couperait d'une question imprévue, savoir : si le roi X n'a pas tout l'air d'un marchand de crayons sans mine ; suivrait un paysage sentimental, brossé d'une verve étincelante... Et nous ne le quitterions qu'au chant du cygne — celui dont il dit : « Défiez-vous à l'avenir des thèmes qui planent en plein ciel ! » — celui qui aboutit, symbole de l'infini bouclant sa boucle, « au jeu simple d'une idée tournant sur elle-même comme un serpent se mord la queue. » Mais cela, ni le reste, ne nous concerne ici directement. Et au surplus :

« Tout son col secouera cette blanche agonie,  
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris... »

Retournons maintenant au point de départ du splendide essor, à ces « mélodies » qui formèrent comme les premiers nids. Elles s'accompagnaient, voici trente ans et plus, de l'assurance « d'une amitié gardée avec soin et à jamais », et cette dédicace dont l'engagement fut si bien tenu, trouve peut-être son excuse, ou sa généreuse raison, dans les lignes qui suivent, contenant allusion à un voyage (par lui-même indifférent à la cause) que faisait le destinataire :

« Il faut croire que la Hollande va m'être infiniment sympathique, d'abord pour ce que vous me dites de votre vie ; puis, pour ce qu'elle a bien voulu laisser ma musique se mêler à ses personnels paysages. Du reste ma musique n'est pas faite pour d'autres buts : se mêler aux âmes et aux choses de bonne volonté. » Ce dernier trait, si gracieusement dessiné par Debussy, paraît bien expressif. Au besoin d'évasion qu'éprouve l'exilé se joint, propre à l'artiste plus encore, peut-être, qu'à l'homme, le besoin de communion. Communion en ces « personnels paysages », « paysages états d'âme » où Debussy excelle dès ses débuts, avec des « âmes de bonne volonté », puisqu'il en est, ou que l'amitié en découvre dans sa sollicitude. Nouveau motif d'attacher sa charrue à une étoile : elle laboure un champ où d'autres vont profiter, et quels autres ? Non point ceux pour lesquels on eût achevé de tondre le pré de Chimène : nous ne sommes pas « modernes ! »

Ainsi se complète la formule que Debussy nous avait livrée au début, et

qui semblait définir si exactement son aspiration lyrique, dès l'origine. Disons maintenant, grâce aux précisions intervenues depuis, et en empruntant ses nuances : besoin de se mêler aux âmes congénères par une musique sans date, comme elles impatiente des servitudes que crée l'ambiance hostile (de milieu ou d'époque), musique accordant non seulement son auteur, mais tout ce qui partage l'exil de cet exilé, à sa pensée d'infini, commune et suprême délivrance.

Or, nous nous trouvons ainsi transportés par un coup de baguette, et bien simplement installés, dans le groupe des six poètes élus par Claude Debussy pour mener le principal effort de son lyrisme intime. Ils ont représenté pour lui des « âmes de bonne volonté » entre toutes les âmes, de celles auxquelles il aspirait à mêler la sienne et qu'il souhaitait mêler à d'autres, assorties. Et, en effet, ils répondent si bien — de diverses manières que l'on va voir — aux besoins maintenant définis du musicien, qu'ils ont l'air de les avoir conçus d'avance ou suscités exprès, et qu'il a l'air, en s'accordant satisfaction par leur moyen, d'exaucer leur vœu.

Ce groupe des six poètes comprend Verlaine, Baudelaire, Mallarmé et, respectivement, Villon, Charles d'Orléans, Tristan Lhermite. On n'y joint pas Pierre Louys, malgré l'importance de son contact avec Debussy, dont il a si particulièrement bénéficié, parce que la nature des services qu'a valus Bilitis à Claude Debussy est d'un autre ordre (d'ailleurs voisin) : on retrouvera naturellement l'immortelle joueuse de flûte, qui constitue à elle toute seule — sans fléchir — la phase hellénique du lyrisme debussyste. Venons maintenant aux six grandes voix françaises dont Claude Debussy a inspiré sa musique, et considérons un instant en eux-mêmes, pour marquer le rapport du musicien et de ses poètes, Verlaine et Villon, Mallarmé et Tristan, sans omettre les deux Charles.

Tous d'abord possèdent en commun ce privilège d'échapper aux dates par l'essentiel de leur personne, et de ne pas « dater » non plus — quelque âge que leur assigne extérieurement langue ou costume — par l'essentiel de leur œuvre. S'ils prennent peu de part à nos cérémonies officielles, jamais ils ne refusent, invités à nos jeux, de s'y associer dans un cercle choisi, et certes ! ils n'y font pas figure de barbons, encore moins de vieillards fardés. Sous la pâleur naturelle et assez constante de leur teint — caractère qui admet les

variations individuelles : ce nez ou ces pommettes qu'allume la fièvre ou l'alcool — ils présentent une indélébilité de complexion qui laisse présumer une affinité de sang. Et en effet, malgré mille contrastes du tempérament et du style, c'est leur structure même qui les avère tous parents à quelque degré.

Souvent interchangeable de voix comme de geste, Villon et Verlaine, en continuelle émulation de bordées ou de pèlerinages, rivalisent surtout par cette fureur d'aimer « parallèlement » les plus extrêmes objets : « Depuis la fille amère au souris sépulcral jusqu'à Dieu tout-puissant dont la droite nous mène ». Et ce rythme alterné, blasphème et contrition, qu'ils battent aux grilles de leur baignoire morale — « Dieu des humbles, sauvez ces enfants de colère ! » — n'a pas cessé de marquer et temps forts et syncopes de notre boîteuse existence. Or, il se répercute, étrangement filtré, ésotériquement cryptographié, chez ces galants croisés (mais un peu ivres) de l'éternelle énigme, l'un portant au cœur sa claire Madone toute en neige, l'autre un libidineux Faune sous son front crispé : Tristan Lhermite, Stéphane Mallarmé. Rayons divergents d'une Grâce hellénique où s'élaborait déjà quelque dieu inconnu, lieu des irréductibles. ils trouvent le foyer de leur conjonction dans notre âme nourrie d'enfer et de ciel moyennagement chrétiens et païens, telles ces cathédrales pleines d'ombre et de lumière, de fables disparates et d'harmonieuses raisons, avec leurs nobles tours qui mènent par l'espace deux parallèles dont la définition est de se joindre dans l'infini. De là, chez les deux croisés diversement éblouis de leur croisade, ce profond sourire de si haute allure, tout innocence et volupté mêlées, qui pardonne et bénit — mystiquement sensuel, sensuellement métaphysique. — jusqu'à la mauvaise tenue des mauvais garçons : pauvres fleurs, eux aussi, de bonne volonté, s'il est orthodoxement vrai qu'il n'y ait d'efficace dictionnaire sans une goutte de poison.

Ainsi l'on dirait qu'à travers les siècles ces quatre poètes se renvoient la balle d'un mystérieux mais logique génie, qui les apparie deux par deux : plus réservé, voire secret chez les uns jusqu'au rébus, plus expansif chez les autres et poussant la familiarité jusqu'à l'argot, chez les uns et les autres baigné d'émotions où ne plongent pas les racines des purs concepts, chez tous donc — notons-le — organiquement musical. Et musical encore à ce même titre, sinon de la même façon, chez les plus dissemblables du groupe, chez ces deux

Charles — Orléans, Baudelaire — de qui l'on imagine aisément une rencontre dans les avenues du Spleen aux fins d'assortir les nuances qu'ils en font paraître : l'un par son « frisson nouveau » presque aussitôt classique malgré la crudité du ton; l'autre par sa « chanson grise », verlainienne avant la lettre, sous le précieux tissu ducal de son ajustement.

Cet instantané pris sur les physionomies et les attitudes, on n'a pas à le retoucher en observant l'aventure du génie aux mains de sa destinée. Si Verlaine, si Villon endurent la prison et la fosse, fosse et prison signifient-elles autre chose qu'un symbolique détour consenti par le sort pour faire mieux éclater par eux cet émouvant *de profundis* de l'esprit torturé dans la chair? Mais n'est-ce pas aussi d'un mental cachot, plus ou moins aggravé de contraintes matérielles, que s'exhale — en son mode hautain ou nonchalant — la plainte transposée des captifs nostalgiques? Captif, ce Baudelaire de tous côtés circonvenu par le vertige du gouffre pascalien, par l'attraction des paradis artificiels, par l'étourdissante hantise d'on ne sait quel phénix, qui, dans son vol de flamme s'élançant avec lui, avec lui renaîtrait de leurs cendres confondues « n'importe où hors du monde ...» Et presque à l'opposé, léger, souple, frivole autant que l'autre est grave, tendu, halluciné, captif cet Orléans, dernier des grands féodaux de France, dont le cœur « vestu de noir » fait une parure si assortie au perpétuel deuil de sa pensée, et dont le confinement dans une île étrangère figure trop bien l'incurable « mélancoïe » d'une âme fière et grêle, tournant sans trêve et sans espoir dans le champ clos des saisons... Mais encore, là tout près de nous, quel anachronique *in pace* que ce caveau dallé d'hermétisme où Stéphane Mallarmé peine héroïquement pour dresser la dalle! A sa première échappée de vue sur un âge d'or où Pan médite et folâtre parmi l'innocence des printemps révolus, pan! voilà qu'il retombe avec la dalle, avec l'énigme, avec son Faune frappé d'aphonie, avec un tas énorme de thèmes anglais manifestement « chus d'un désastre obscur » : après quoi il ne se relève, tout meurtri de la chute, que pour achever en « divagation » sa prière sous l'Acropole... Et enfin, et d'autre part, quelle plus féconde carrière, mais quelle plus ingrate, que celle du fantasque chevalier errant, lumineux météore d'une orbite saturnienne, et victime jusqu'à ce jour d'une fatalité si jalouse qu'elle le bannit même des anthologies! Comme Ovide, mais sous le nom de



Tristan, il occupe ses tristes loisirs à « écrire d'amour », et d'amour il écrit, tout au contraire d'Ovide, en vers incomparables de fraîcheur, de parfum, d'éternelle jeunesse : les plus musicaux, les plus transparents, les plus fluides de notre langue. Or, loin d'éclipser son opaque devancier, il compose, avec des gouttes de rosée et des pétales de fleurs, un si parfait art de n'être ni aimé, ni lu, qu'il n'a seulement pas de manteau sur les épaules quand ses contemporains croient l'honorer en désignant pour son héritier Quinault, son valet.

Nul doute, n'est-ce pas, sur l'interprétation d'un ensemble de traits si continuellement significatifs ? Princes du sang, ou simplement princes parmi les hommes, ou moins qu'hommes : « gibier », mais princes encore, fût-ce de basse pègre, tous ces poètes isolés de la foule par l'aristocratie d'un daïmôn ailé qui les habite et les soulève, tous portent à la fois et la peine et l'honneur du mal dont nous entretenit Debussy, du mal qui lui vaut à lui-même une part si riche de son lyrisme : le mal d'exil. Seulement il ne suffit pas de les dire exilés comme lui. Leur exil, on l'a vu, présente toujours quelque caractère extérieur ou intérieur de captivité : le plus souvent un de ces nœuds tragiques du génie et de la destinée, avec les ordinaires accessoires du guignon ; le terme de « poètes maudits » s'appliquerait assez ici. Maintenant convenons vite que ces prétendus « maudits » n'en sont pas moins, par ailleurs, les plus libres des mortels : libres — on l'entend — dans l'exacte mesure où leur génie, n'ayant que des géoliers mais pas de maîtres, et ne devant rien à personne qu'à Dieu, exerce en sa province la prérogative d'une debussyste autonomie. Bien sûr ! mais il reste que cette prérogative, prix de l'équilibre, est à double tranchant : et les chaînes n'en pèsent que plus lourd, là où elles pèsent, n'importe le forgeron. Exilés donc et, par surcroît, captifs, quels que soient dans chaque cas les motifs particuliers qui les rendent concients du mal, tous semblent implorer quelque manière de délivrance. Pressentent-ils la plus prochaine, la plus profonde aussi peut-être ? On le croirait déjà sur le seul témoignage d'un *Art poétique* posant ce paradoxal principe : « De la musique avant toute chose. » Chacun d'eux le ratifie pour sa part. Chacun, en effet, possède réellement une musique propre qui se chante implicite — *cantus obscurior* — dans le rythme, la sonorité, l'inflexion, la coupe de ses vers et de ses strophes. Il tend ainsi les bras au musicien capable de la libérer tout en la fixant. Et combien ne lui faci-

lite-t-il pas la tâche en conférant à sa langue, prestigieux magicien du verbe, un pouvoir expressif qui la porte au delà d'elle-même, c'est-à-dire au devant de lui ! Comment, d'autre part, Claude Debussy ne répondrait-il pas à des avances qui comblent ses vœux ! Mais précisément parce qu'elles les comblent, il est bien trop sensible au procédé pour en abuser. On a dit plus haut qu'il ne tranchait pas des liens de parole à demi-dénoués, mais les changeait en ailes. Ajoutons ici qu'il respecte en tous points l'ordonnance d'une prison verbale aménagée par de si mélodieux reclus, mais sans la démolir, ni la bouleverser, d'un coup de sa baguette il en fait un palais magique, une maison de fée où tout prend vie et qui s'anime elle-même, aérée, diaphane, filtrant les paysages élyséens de l'âme et de la nature. Il affranchit les corps du poids de la matière, non point en l'ignorant, mais elle devient souffle ; et dans les rares cas où ces libres génies qu'il secourt ont gardé quelque tare ou tic d'école, assouplissant les articulations, délestant les poumons, il émancipe jusqu'aux âmes et aux styles. Plus de lourdes chaînes alors, plus de muscles courbaturés dans l'effort d'ouvrir un soupirail ou de percer un mur. Plus d'oubliettes impénétrables aux jeux divins de l'atmosphère. On dirait qu'une lampe amicale s'allume sous chaque mot, en éclaire les recoins obscurs ; on dirait que la lampe vacille à dessein pour promener ses lueurs d'énigme en énigme, ou pour amortir les jours trop crus d'évidences vaines. Un seul accord noué à l'arabesque d'un motif, et déjà s'évanouit l'être charnel du verbe ou du fait, sous la fluide étreinte de son fantôme.

Ce dernier mot m'induirait logiquement, si la place ne faisait défaut, à une considération du Fantôme. Il a parfois rôle de protagoniste dans l'art lyrique qui nous occupe, il y atteint la plus grande intensité de vie dont soit susceptible une réalité muée en rêve. Mais, si par hasard, cette réalité n'est déjà qu'une ombre, et ce rêve qu'un concept, alors l'âme debussyste trouve dans le fantôme transpositeur son plus redoutable ennemi, ou mieux : le seul qu'elle ait proprement à redouter. Planant comme elle plane entre ciel et terre, l'équilibre et le souffle lui sont également essentiels. Or, sa pondération tient à la liberté de ses ailes, que ne doit entraver ni trop de chair, ni trop d'idée, mais entre la chair et l'idée il y a une région moyenne où s'opèrent les échanges nécessaires entre ces deux pôles de l'être vivant. C'est là, au plus intime de ses pensées mêlées au

plus intime de ses sentiments, que respire le poète-musicien ; c'est là qu'il peut être frappé de stérilité. Il suffit que la chair et l'idée se volatilisent outre mesure et — ce qui revient au même — que l'écart des pôles aille s'exagérant, pour que la liaison soit rompue et, du même coup, le souffle arrêté. Ce danger de rupture au centre, avec étiolement des extrémités, croît dans la même proportion que le génie déploie son envergure. Sitôt produite la rupture, il ne plane plus, mais tombe. « O Imagination, s'écrie Shakespeare, fille légitime de la tête et du cœur ! » Ce qui dépasse l'imagination a donc passé illégitimement entre la tête et le cœur, et par cette fissure béante sur le vide, a fui hors nature, sinon contre nature : au surnaturel, disent les religions, mais s'agissant d'art disons : au néant. Telle est l'aventure de Claude Debussy dans ses deux seuls échecs vraiment douloureux, et vraiment instructifs. Avec la *Saulaie* de Rossetti, qui le fascine par son platonisme désespéré, il enchérit sur Platon, et sans demander aux ombres de la caverne — en l'espèce : des reflets dans l'eau — l'illusion d'une réalité qu'il sait n'être elle-même que son ombre, il dédaigne de se retourner. Mais alors il échoue à joindre les fragments d'une musique cependant exquise, pour décrire cette auréole dont l'auteur du poème ceint sa propre tête, réunie à celle d'un Eros abstrait, dans le miroir d'une fontaine. Avec la *Maison Usher*, d'Edgar Poë, ce n'est pas le fantôme de la chair abolie qui se cherche en vain des linéaments d'idée, c'est le phantasme de l'abstraction pure qu'essaie de figurer sur la toile, comme dérivatif à son excessive sensibilité, l'hypocondriaque Roderick : et ces spectrales ébauches de concepts — tracées au demeurant dans une démente atmosphère où le magnétisme ni l'électricité n'ont l'air assurés de leurs explications en présence d'événements horribles et peut-être normaux — font dresser les cheveux d'épouvante, si l'on en croit l'auteur. Claude Debussy convient qu'il y perd les siens. Son échec en ces matières surnaturelles — pour lui beaucoup plus accessibles et plus obsédantes que pour beaucoup d'entre nous, qui n'en pressentent pas le cérébral émoi — est une garantie singulièrement éloquente de la force de vérité qui réside dans sa vocation naturelle, et dans les créations vives qu'elle lui inspire.

On voudrait souligner, à cet égard, l'importance des aperçus qu'il put prendre de la planète au plein jour des réalités ; on voudrait évoquer les voyages en chair et en os qui, multipliant ses contacts avec la vie, formèrent

l'utile et saine contrepartie des explorations fictives. Mais l'influence n'en est qu'indirecte sur son lyrisme intime, où tout lui est bon de ce qui tend à rapprocher ses foyers, à centrer plus fortement, à polariser plus harmonieusement et lui-même et sa création, suggérant ainsi l'image d'un cercle ou d'une spirale dont la perfection exclut toute retouche : tel son monogramme accolant un C et un D, qui symboliquement lui bouclent un paragraphe d'infini. Pour s'élancer vers cet infini sans péril de se perdre, en croupe d'une chimère, dans l'indéfinissable, il lui faut, au début, un ferme terrain sous les pieds. Il le trouve avec ses poètes français, ni trop idéalistes, ni trop positifs. Nous l'allons voir, de phase en phase lyrique, découvrir en leur société ce que comporte d'humain la nature. d'amour la volupté, de divin le mystère et aussi, toujours plus nettement, plus tendrement, plus fièrement, de foi la patrie : car elle est pour lui comme pour eux l'inépuisable matrice où naissent pensées et sentiments, avec le besoin d'en accorder les aspects conformément à son empreinte. Commençons toutefois, sans immédiat souci de chronologie et d'évolution, par un ou deux exemples concrets qui nous feront toucher du doigt le mécanisme des transpositions debussystes, fonctionnant à la lumière du réel et sur sa matière.

Claude Debussy ne se met à noter sa musique, au moins en général, qu'après une longue incubation. Alors il l'écrit comme sous dictée et presque sans rature. Il y a cependant des exceptions, surtout dans les cas lyriques, lorsqu'un discord soudain de la tête et du cœur provoque un « rétablissement » qui va se traduire — féconde gymnastique du génie — par le poème musical. Certain soir de sa prime jeunesse il rentre chez lui en grand déconfort par l'effet d'un de ces adieux sans retour dont il nous livrera ci-dessous l'impression. Chemin faisant — le long des rues désertes « dont les pavés ne sont plus que l'écho triste des anciens pas si jolis » — un poème lui revient en mémoire, qui marque la première étape de sa délivrance, à mesure qu'il en dégage la musique implicite. Et cette musique se trouve toute composée quand il réintègre son domicile : seulement il en retouchera plus tard, à plusieurs reprises, la conclusion, crainte que ses « espérances noyées » ne se noient en effet dans l'ivresse d'un instant passager. Voici d'abord l'impression de l'adieu — extraite d'une lettre qu'on peut citer sans inconvénient, après un grand quart de siècle écoulé depuis le départ de l'héroïne, généralement ignorée, pour un monde meilleur :



« Je remarquais cette transposition bizarre par laquelle, au moment où tombaient de ses lèvres les mots si durs, j'entendais d'autres mots répétant malgré elle tout ce qu'elle m'avait dit de si uniquement adorable; et les notes fausses (réelles hélas!) venant heurter celles qui chantaient en moi, me déchiraient sans que je pusse même comprendre : il a bien fallu comprendre depuis... Maintenant voilà : comment savoir si elle contenait cela que je cherchais? Réalité, néant, fiction? Malgré tout je pleure sur la disparition du Rêve de ce rêve. Mais puissé-je ne pas revivre les jours où je commençai d'éprouver qu'il allait mourir et que c'est moi-même qui veillerais sur cette mort. »

Voici maintenant le poème libérateur (et comment ne pas admirer ce mécanisme instinctif grâce auquel le contraste des mots si durs et des mots adorables par eux évoqués se transpose encore — transposition d'une transposition — en d'autres contrastes figurés par un paysage de reflets?) :

*L'ombre des arbres dans la rivière embrumée  
Meurt comme de la fumée;  
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,  
Se plaignent les tourterelles.  
Combien, ô voyageur, ce paysage blême  
Te mira blême toi-même!  
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées  
Tes espérances noyées!*

Ainsi l'instinct transpositeur réagit tour à tour de l'artiste sur l'homme, qu'il délivre et ennoblit, de l'homme sur l'artiste, qu'il affine et cultive. L'exemple suivant, qui est un peu l'inverse du précédent, a le mérite de comporter moins de larmes que de sourires : « souris framboisés », dans le goût du dix-huitième siècle, et comparés à « un troupeau d'agneaux apprivoisés ». Sitôt lâché par le poète ce mot d' « agneaux », magique entre tous ceux qui désignent les exemplaires de la faune debussyste, le musicien pâme d'attendrissement. C'est plus fort que lui! Et voici défilier à l'arrière-plan de son tableau le troupeau de *Pelléas* conduit, si je ne m'abuse, par une brebis qui s'est enfuie de la *Boîte aux joujoux*. On soupçonnait peut-être, tout à l'heure, dans les rapports de Claude Debussy avec Roderick Usher, l'action satanique de ce tentateur

qui a nom : « démon de la perversité ». Mais quelle erreur ! Si rigoureusement qu'on lui applique les méthodes de la psychanalyse, si loin qu'on porte la lumière dans sa préhistoire infantile, son berceau même ne livrera pas — je le gage ! — d'épouvantail plus ténébreux qu'un agneau à roulettes. Et seules des âmes très blanches paraissent aptes à goûter la spéciale émotion qui émane, avec un bêlement, de cette pelote de laine.

A la considération du Fantôme s'opposerait utilement celle du Jouet. Ici, toutefois, nous requiert un problème bien plus important à élucider, dès lors qu'il s'agit de lyrisme intime : on veut parler des rapports de Claude Debussy avec la nature. Il avait un ami peintre qui, dans une ère de « pleinairisme », s'obstinait à préférer l'éclairage artificiel de son atelier, et qui, à bout d'arguments, se résumait en ces termes : « La Nature, c'est des bruits qu'on fait courir ! » Cependant, poursuivant son effort de poète-musicien, Claude Debussy, mieux qu'aucun autre artiste avant lui, contribuait à nous suggérer l'existence d'une grande réalité sous le grand mot. Cette réalité, dont il assemblait les traits épars, prenait figure de monde organisé : tel un temple où « de vivants piliers se répondent » et qui nourrit un dieu caché. Un jour, son ami peintre arriva plein d'une information, d'ailleurs exacte, dont il pensait nous accabler : il nous apprit que les Japonais n'avaient même pas de mot pour désigner la nature. « Ça doit les empêcher de dire bien des bêtises, observa Debussy, mais aussi de faire quelques distinctions utiles. Et tenez, ils n'ont pas de mot non plus pour désigner l'art. » On remarquera en passant que Debussy, qui aimait tant les paysages d'un Hokousai, par exemple, leur dut moins d'inspirations qu'à aucune autre sorte d'art exotique. Il en goûtait le prestigieux artifice — cet ouvrier ajouté à la nature ; il n'y trouvait pas, ou guère, l'état d'âme, — cette nature accordée à un homme. Mais où donc passe la frontière ? Et si l'artiste s'avise d'humaniser la nature, si le musicien, en particulier, ne peut laisser de l'égotiser, n'y réussit-il qu'en la violentant ou, s'il ne la violente, faut-il qu'il l'imite ?

Un autre camarade de la même époque nous devint précieux pour un bref ouvrage resté inédit sous ce titre : « Le poète et l'oiseau ». C'était une matière à mettre en vers français que lui avait imposée quelque professeur. Peu enclin aux longs efforts, il n'avait pas eu de peine à contenir les mouvements d'une

muse lucrécienne, et il s'était borné à deux hexamètres, mais définitifs :

— *Pour chanter, cher oiseau, dis-moi, comment fais-tu?*

— *Eh bien, j'ouvre le bec et je fais tu tu tu.*

Ce *tu tu tu* ravit Debussy. Il l'eût voulu soumettre à l'érudit bénédictin dom Caffiaux qui rapporte qu'Adam, notre père à tous, prit de l'oiseau ses leçons de chant, et qui doit le savoir, ayant laissé une Histoire de la musique qui s'étend de la création du monde à la prise de Troie. Il l'eût voulu soumettre au poète Gresset, lequel se porte garant de la chose pour notre mère Eve : « Dès qu'elle eut ouï les gracieux accents des oiseaux, devenue leur rivale elle essaya son gosier... » *Tu tu tu*, comme cela paraît simple! — « Oui, disait Debussy, et si par dessus le marché c'était vrai, vous sauriez tout de suite pourquoi votre fille est malade : extinction de voix! Mais ce n'est pas vrai. Le mal qui pousse les demoiselles à chanter, quand elle s'y mettent, et même leurs papas, ne consiste pas dans l'envie d'imiter ce *tu tu tu*, d'ailleurs inimitable. Et les leçons de l'oiseau, quand ça nous chante de lui en demander, ne vont pas plus loin que cela : ouvrir le bec et faire un *tu tu tu* que nous ne pouvons pas faire, alors que nous sommes si impatients de connaître notre propre musique... » En tenant ces propos, Claude Debussy s'acheminait à la conclusion de ce sage chinois qu'on lui présenta plus tard : « La musique humaine vient du dedans ». Affirmons hardiment qu'il n'en fit jamais d'autre, alors déjà ni depuis lors; et loin de se montrer par là un fils dégénéré de nos premiers parents, il ne fit ainsi que maintenir d'instinct (un instinct plus sûr même qu'une érudition de bénédictin) la démarcation établie par la nature dans la nature, selon qu'elle produit des êtres entièrement assujettis, comme l'animal, aux nécessités extérieures, ou d'autres, comme l'artiste, déterminés aussi par des motifs internes, d'un ordre différent. Rien donc (ce « donc » va un peu fort, mais c'est pour aller vite) ne s'applique plus mal au naturalisme debussyste, essentiellement « expressif », que l'étiquette « impressionniste » dont on l'affuble si souvent. On chercherait en vain, dans l'hymne aux mille strophes que se chante le monde en ce musicien et qu'ordonne et délivre son personnel génie, une seule note qui ressortisse à la musique imitative ou même — si l'on ne détourne le terme de son acception propre, réaliste, pittores-

que — à la musique descriptive. Cela s'entend des matériaux sonores comme des autres. Ni les rossignols de Debussy ne font *tu tu tu*, ni ses tourterelles *rou cou cou*; il ne bouche pas tous les cuivres de son orchestre comme M. Richard Strauss afin d'obtenir cet intéressant résultat que ses moutons fassent *bè*. Pourtant ses moutons bêlent et moutonnent, rien de plus certain! Ses tourterelles roucoulent et battent des ailes; ses rossignols filent des sons cristallins, lancent des roulades en fusée. Il n'a point dédaigné leurs leçons « quand ça lui chantait », mais précisément c'est à lui que « ça chantait », et c'est son émotion qui fait tout le prix du sommaire enseignement.

La musique de Claude Debussy — on n'y saurait trop insister — « vient du dedans ». Si elle ne connaît pas d'états d'âme qui n'aient vibré de sensations et qui n'en prolongent le frémissement, elle ne retient pas de sensations qui n'aient pris, muées en états d'âme, valeur humaine. Elle est une juste balance. Et par suite, quand il se tourne au dehors, l'instinct transpositeur, veillant à l'équilibre des plateaux, incline à situer platoniquement la réalité de l'objet dans l'écho ou le reflet, la réalité parfois du visage dans le masque, et — sans nul dommage quand il se fonde en bonne et maternelle nature — la réalité de la chair dans le fantôme. Ce sont là autant d'applications de son « ordre » intérieur, par quoi il n'obéit pas surtout aux contraintes des sens ou des éléments, mais traduit — si l'on ose le dire — une libre détermination du génie qui l'incite à créer. Maintenant ce génie créateur, cet art qu'il engendre, ne sont-ils pas eux-mêmes des faits de nature? « La nature, répond Shakespeare, ne peut être amendée par aucun moyen qui ne soit l'ouvrage de la nature. Ainsi, au-dessus de cet art qui, dites-vous, ajoute à la nature, il y a un art que crée la nature... Il la corrige, il la change plutôt : mais cet art lui-même est nature. » Tel Shakespeare nous défend de tenir l'art pour un artifice, tel Debussy nous préserve de compter l'imitation pour un art. Et nous concluons que l'instinct transpositeur, lorsqu'il achève l'ouvrage de la nature et la recrée humaine, en accomplit les volontés profondes.

ROBERT GODET.



## L'œuvre critique de Claude Debussy

Il en est beaucoup, même parmi les admirateurs de son œuvre musicale, qui tiennent les articles que Claude Debussy écrivit dans des revues et des journaux, à diverses époques de sa vie, pour de simples boutades, des successions d'amusants paradoxes sans importance, les fantaisies parfois extrêmes d'un jeune compositeur audacieux, impatient de toute règle, et fort enclin à la raillerie. Si les essais de Debussy n'ont ni l'étendue, ni le poids des ouvrages critiques que nous ont laissés Hector Berlioz ou Richard Wagner, ils peuvent nous donner non seulement des clartés sur les goûts du compositeur, mais encore d'utiles enseignements sur la musique.

La plupart de ceux qui parlent des opinions de Claude Debussy ne le font guère que sur la seule vue d'extraits plus ou moins fidèlement transcrits. Dispersée dans des périodiques dont la consultation n'est pas des plus aisées, l'œuvre littéraire de Debussy n'a été touchée de première main, *en son entier*, que par une douzaine d'entre nous. A plusieurs reprises nous avons insisté auprès du maître pour qu'il consentît à laisser réunir la plupart de ses articles : il s'y résolut à la fin, et, assez peu de temps avant sa mort, il me communiqua les épreuves d'un volume : « *Monsieur Croche antidilettante* », dans lequel il s'était efforcé de souder les unes aux autres ce qu'il considérait comme les pages les plus saillantes d'une œuvre critique qui avait été quelquefois hâtive.

L'ouvrage jusqu'alors n'a point été publié. Cette nouvelle présentation, si elle n'était pas sans supprimer des défauts, des négligences, ou des redites, si elle faisait disparaître des détails d'actualité, périmés après vingt ans, atténuait en même temps ce qui donne précisément à ces articles tout leur prix, cette spontanéité, ce premier mouvement, ce caractère d'aveux partiels, occasionnels mais directs et sincères, provoqués par le contact immédiat des œuvres, par des sensations sans réticences. Un recueil des articles eux-mêmes, avec leurs dates, d'où l'on ne ferait disparaître que les redites, donnerait, à mon sens, une image plus

juste de sa pensée à divers âges de sa vie : même à travers ces expressions fragmentaires et momentanées elle n'en ferait éclater que mieux la constance d'une doctrine à la fois la moins dogmatique et la plus ferme qui fut jamais.

A l'exception de réponses faites à plusieurs enquêtes et de deux articles isolés l'œuvre critique de Debussy est contenue dans trois séries d'articles ; l'une, publiée d'avril à décembre 1901, dans la *Revue Blanche*, la seconde, de janvier à juin 1903, dans *Gil Blas* ; la dernière, beaucoup plus récente, parut de façon intermittente dans *SIM*, de novembre 1912 à mars 1914 : en tout une quarantaine d'articles. De ces trois séries, la plus considérable, quoique relativement la moins nombreuse, est celle de la *Revue Blanche* : Debussy l'estimait assez pour ne pas craindre, deux ans plus tard, d'y faire des emprunts lorsqu'il donna sa série d'articles au *Gil Blas*. Et quand, plus tard, il collabora à *SIM*, il avait depuis longtemps cessé d'écrire de la critique, il était déjà en proie aux premières atteintes de la maladie qui devait l'emporter, et ses articles portent nécessairement le reflet de quelque lassitude.

On a pris l'habitude singulière de diviser la vie et l'œuvre de Debussy en deux périodes que l'on oppose volontiers, l'une à l'autre, et dont la frontière est marquée par l'apparition de *Pelléas et Mélisande*, en 1902. Pour certains critiques, cette date est même à la fois celle de l'apogée et du déclin de Debussy : à les en croire, il n'aurait écrit, depuis lors, que des œuvres médiocres : ou, au moins, grandement inférieures aux précédentes, en dépit de *la Mer*, des *Préludes*, du *Martyre de Saint-Sébastien*. Il semblerait ressortir, en dernière analyse, de ces sentiments contradictoires, qu'avant *Pelléas*, Debussy a écrit plusieurs chefs-d'œuvre, sans savoir exactement ce qu'il faisait, mais d'après *Pelléas*, sachant parfaitement ce qu'il faisait, il n'a plus composé que des œuvres secondaires. C'est du sein de cette étrange confusion d'idées que l'on continue assez généralement à considérer l'œuvre critique du musicien : et pour savoir que les premiers témoignages en ont paru avant *Pelléas*, on ne les tient presque que pour de simples péchés de jeunesse. Il est bon cependant de ne pas oublier que lorsque Claude Debussy publiait dans la *Revue Blanche*, ses premiers articles, il allait avoir quarante ans ; il avait déjà composé ses pièces de piano de la première manière, celles qui précèdent *l'Isle joyeuse*, la plupart de ses mélodies, son *Quatuor*, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, les *Noc-*

turnes, la *Demoiselle Elue*, et, à peu près tout *Pelléas et Mélisande*.

La critique de Debussy ne ressemble, en vérité, à aucune autre : elle est tout aussi éloignée de la manière superficielle des chroniqueurs que du dogmatisme des spécialistes : elle n'emprunte pas à Berlioz ses exclamations passionnées, ni à Wagner ses affirmations autoritaires : elle n'a pas le sinueux et pénétrant mouvement de la critique baudelairienne, elle ne cherche pas dans d'autres arts, qui lui étaient pourtant familiers, des assistances profitables et singulières : elle ne s'étend pas, elle ne développe pas : elle dit ce qu'elle veut dire brièvement, d'une façon originale, mordante, tout animée d'une verve un peu pincée, réprimée par une discrétion qui sait, toutefois, quand il le faut, ne pas ménager ses termes. A dire vrai, ceux qui ont fréquenté Debussy savent bien qu'il parlait de la même façon, et ses lettres familières n'ont ni un autre style ni un ton différent. Il ne s'est donc pas contraint pour écrire ainsi : il n'y a ni application ni artifice, ni obéissance à une certaine mode littéraire, comme cela se peut remarquer dans les textes qu'il écrivit pour ses *Proses lyriques*. Si l'on veut trouver au style de ses critiques, ou à sa vision d'écrivain un antécédent, il faut selon moi, ne pas le chercher dans Baudelaire, Verlaine ou tout autre poète ou prosateur de cette génération, ni même parmi les écrivains qui se rencontraient avec Debussy dans l'arrière-boutique de la *Librairie de l'Art Indépendant*, mais bien plutôt dans les *Notes* et dans les *Moralités légendaires*, de Jules Laforgue à qui il porta et conserva une affection des plus vives et qui avait avec lui certaines affinités d'esprit dont il ne paraît pas qu'on ait fait jusqu'à présent suffisamment état.

Il règne presque partout dans les écrits de Claude Debussy une sorte de bonhomie narquoise qui a fait souvent illusion : on a trop cru qu'il avait cherché, avant tout, à faire de l'esprit, aux dépens de la musique et des musiciens, sans qu'on ait voulu découvrir tout ce que ce demi-sourire recéléait, d'amour, d'aversion et de jugement.

Habitué que l'on est à une critique qui ne sait être, rien d'autre, comme on disait autrefois, que de la *critique à bras ouverts*, ou de la *critique à poings fermés*, on n'a pas toujours accepté qu'il pût ne s'inféoder à rien et se sentir libre de dire son sentiment sans égards aux fétiches et aux religions.

Le goût de la liberté est à la base et au couronnement de l'esprit de Claude

Debussy comme de tout esprit français, digne de ce nom : non pas le goût du désordre, ni le sens destructif et l'effusion débordante des philanthropes révolutionnaires, mais une secrète discipline à soi-même imposée, à l'instigation non des comices ou des conciles, mais de la vie même sous ses multiples formes, vie de l'esprit autant que des sens, vie des choses autant que des hommes mêmes : expérience sans cesse défailante et reprise, épreuve renouvelée des gestes héréditaires, sans souci pourtant de se fixer à jamais, mais de s'alimenter chaque jour selon des appétits nouveaux, selon des faims et des soifs particulières.

Dans *l'Entretien avec M. Croche* (ce personnage antidilettante, auquel il a prêté ses idées essentielles), il fait tenir à celui-ci, en plus d'un endroit, des propos qui sont en quelque sorte la *somme* de sa « moralité esthétique ».

« Une idée nouvelle en formation contient du ridicule pour les imbéciles. Soyez certain qu'il y a une espérance de beauté plus certaine dans ces hommes ridiculisés que dans cette espèce de troupeau de moutons qui docilement s'en va vers les abattoirs qu'une fatalité clairvoyante leur prépare.

« Rester unique... sans tare. L'enthousiasme du milieu me gêne un artiste, tant j'ai peur qu'il ne devienne par la suite que l'expression de son milieu. Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écouter les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde » (1).

Il aura eu beau subir la règle des Conservatoires, conquérir la plus haute récompense que puisse décerner l'Institut à un jeune musicien, il n'en a pas contracté de goût pour les préceptes ni les férules : ce n'est pas lui que l'on verra, comme Bizet dans ses lettres, friand d'honneurs et d'autorité. Il ne s'élève point violemment contre ces barrières, il les évite, il leur échappe : il ne veut point d'autre contrainte que celles que lui imposent sa propre nature et la Nature : il a ce goût latin qui ramène sans cesse l'art vers la vie, et ne le laisse pas s'égarer vers de confuses méthaphysiques, ni de froides littératures. Il a eu beau choisir de faibles et diaphanes figures comme celles de la *Damoiselle Elue* ou de *Mélisande*, il leur a infusé cependant la conviction d'une vie plus réelle, il les a ramenées dans le monde vivant par la vertu de cette vitalité essentielle qui se répand aussi bien dans les *Nocturnes* que dans *la Mer*, et qui faisait déjà chanter la syrinx du faune par cet après-midi ensoleillé.

Campagne romaine, paysage d'Ile de France, jardin des fêtes galantes ou ce chemin de Grèce où chante Bilitis, il n'importe, mais le plein air avant tout ;

(1) *Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> juillet 1901.



sinon toujours, du moins souvent, pour rafraîchir le corps et la pensée. Il souhaite ce plein air pour l'audition de la musique même: (1)

« Pourquoi l'ornement des squares et des promenades est-il resté le monopole des seules musiques militaires ? Il serait plaisant d'imaginer des fêtes plus inouïes et participant plus complètement au décor naturel. La musique militaire n'est-elle pas l'oubli des longues étapes et la joie des boulevards ? En elle se totalise l'amour de la patrie qui bat dans tous les cœurs épars : par elle se rejoignent le petit pâtissier et le vieux monsieur qui pense à l'Alsace-Lorraine et n'en parle jamais ! Loin de moi l'idée de lui enlever ces nobles privilèges : mais encore une fois : dans les arbres, ça fait le bruit d'un phonographe en enfance ! »

« Pour les arbres, il faudrait un orchestre nombreux avec le concours de la voix humaine. (Non !... « pas l'orphéon ! je vous remercie... J'entrevois la possibilité d'une musique construite spécialement « pour le « plein air », tout en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales, qui joueraient « dans l'air libre et planeraient joyeusement sur la cime des arbres. Telle succession harmonique « paraissant anormale dans le renfermé d'une salle de concert prendrait certainement sa juste valeur en « plein air : peut-être trouverait-on là le moyen de faire disparaître ces petites manies de forme et de « tonalité trop précises qui encombrant si maladroitement la musique ? Celle-ci pourrait s'y renouveler « et y prendre la belle leçon de liberté contenue dans l'épanouissement des arbres : ce qu'elle perdrait « en charme minutieux ne le regagnerait-elle pas en grandeur ?... Je puis me tromper, mais il me « semble qu'il y a dans cette idée du rêve pour des générations futures. Pour nous autres, pauvres « contemporains, j'ai bien peur que la musique continue à sentir un peu le renfermé ».

Ce désir « d'ouvrir des fenêtres » est constant chez Debussy. Pour satisfaire ce souhait de discipline dans la liberté, il faut avoir le désir d'être libre. Il compte bien plus sur le spectacle des horizons, sur le rythme du sang qui vous bat dans les veines, pour donner à un jeune esprit le sens des proportions et la juste conduite de sa pensée, que sur les récents de collègues et leurs *mementos*.

« La musique est un total de forces éparses... On en fait une chanson spéculative ! J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traités... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites : jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir se lever le jour est plus utile que d'entendre la *Symphonie Pastorale*... Vous piétinez parce que vous ne savez que la musique et obéissez à des lois barbares et inconnues... On vous salue d'épithètes somptueuses et vous n'êtes que malins ! Quelque chose entre le singe et le domestique. » (2)

Là-dessus il ne cède pas : c'est autour de quoi tout se meut pour son esprit ; c'est là qu'il s'appuie sans cesse pour dire leur fait aux pompeuses caducités ; il le fait avec une indolence apparente et dédaigneuse, mais qui révèle, quand on y regarde d'un peu près, une aversion qui va, au fond, jusqu'à de la colère. En chaque endroit il montre le dégoût des idées toutes faites, des gens en place qui se carrent sur leur siège comme après le Jugement dernier. Il raille, pour-

(1) *Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> juin 1901.

(2) *Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> juillet 1901.

suit ou méprise tous ceux qui veulent mettre une barrière à l'éternelle évolution de la pensée : les spécialistes qui regardent le monde dans une seule direction, et qui prennent leurs œillères pour les bornes de l'univers : les critiques qui manient l'équerre et le fil à plomb pour juger des œuvres vivantes ; les formules soi-disant imprescriptibles, les attitudes prises une fois pour toutes, les formes imposées au nom d'une tradition émasculée, la sentimentalité creuse. Toute la critique de Debussy le révèle, tel qu'il nous apparaît dans son œuvre musicale, raffiné, épris de justes proportions, de mouvements souples. Il fait dire à Monsieur Croche :

« Monsieur, se spécialier, c'est rétrécir d'autant son univers et l'on ressemble à ces vieux chevaux qui faisaient tourner anciennement la manivelle des chevaux de bois et mouraient aux sons bien connus de la *Marche Lorraine !..* Si l'on peut constater chez quelques grands hommes une « obstinée rigueur » à se renouveler, il n'en va pas ainsi chez beaucoup d'autres qui recommenceront obstinément ce qu'ils avaient réussi une fois : et leur habileté m'est indifférente. On les a traités de maîtres ! Prenez garde que cela ne soit qu'une façon polie de s'en débarrasser ou d'excuser de trop pareilles manœuvres. — En somme j'essaie d'oublier la musique parce qu'elle me gêne pour entendre celle que je ne connais pas ou connaîtrai « demain »... Pourquoi s'attacher à ce que l'on connaît trop bien ? »

.... Je suis curieux des impressions sincères et loyalement ressenties beaucoup plus que de la critique : celle-ci ressemblant trop souvent à des variations brillantes sur l'air de : « Vous vous êtes trompé parce que vous ne faites pas comme moi », ou bien « Vous avez du talent, moi je n'en ai aucun, ça ne peut pas continuer plus longtemps ». J'essaie de voir, à travers les œuvres, les mouvements multiples qui les ont fait naître et ce qu'elles contiennent de vie intérieure : n'est-ce pas autrement intéressant que le jeu qui consiste à les démonter comme de curieuses montres ? »

Cette attitude de M. Croche était celle de Debussy lui-même, je n'ai jamais rencontré un homme, doué d'une personnalité aussi particulière, qui fut plus attentif et ouvert aux œuvres nouvelles : parmi tant d'autres témoignages qu'il m'en donna, il n'est pour m'en assurer que de me rappeler les propos si justes qu'il me tint au lendemain de l'audition du *Trio* de Ravel et du *Sacre du Printemps* de Strawinsky.

Plus que personne il savait les dangers des formules et même de celles qu'on avait faites d'après lui, en réduisant à des procédés des modes d'expression qui lui étaient propres et nécessaires, en sacrifiant l'expression véritable au simple métier. Il sait, comme beaucoup d'autres, qu'il faut connaître son métier, mais justement pour parvenir à n'y plus penser, à en être le maître, et non pas le serviteur docile, étonné et vaniteux. Et les exemples de la meilleure réussite ne lui servent qu'à recommander de chercher une autre voie.

« Une symphonie est toujours accueillie avec enthousiasme. Il me semblait que, depuis Beethoven,

la preuve de l'inutilité de la symphonie était faite. Aussi bien chez Schumann et Mendelssohn n'est-elle plus qu'une répétition respectueuse des mêmes formes avec déjà moins de force. Pourtant la « neuvième » était une géniale indication, un désir magnifique d'agrandir, de libérer les formes habituelles en leur donnant les dimensions harmonieuses d'une fresque.

La vraie leçon de Beethoven n'était donc pas de conserver l'ancienne forme : pas davantage l'obligation de remettre les pieds dans l'empreinte de ses premiers pas. Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur le ciel libre : on me paraît les avoir fermées à peu près pour jamais : les quelques géniales réussites dans le genre excusent mal les exercices studieux et figés qu'on dénomme, par habitude, symphonies. » (1)

Il n'a de goût pour aucun système, fût-il nouveau. Il n'a d'objection entière contre rien, mais il s'oppose naturellement à tout ce qui se fait par force, au nom d'une autre direction que celle de la sensibilité. Il ne s'oppose pas, par exemple, à l'emploi des thèmes populaires. (Ne l'a-t-il pas fait lui-même dans *les Jardins sous la Pluie*, avec quel discret bonheur, nous le savons), mais si la chose tourne au système et au procédé, il s'insurge sur le mode plaisant :

« Bientôt cependant la mode du thème populaire s'étend, sur l'univers musical : on renua les moindres provinces de l'est à l'ouest : on arracha à de vieilles biches paysannes des refrains ingénus, tout ahuris de se retrouver vêtus de dentelles harmonieuses. Ils en gardèrent un petit air tristement gêné : mais d'impérieux contrepoints les sommèrent d'avoir à oublier leur paisible origine ».

D'un long passé français il a hérité ces inclinations : on les sent chez lui essentielles. Il a ce goût de construction, d'atmosphère, de sensation élaborée, qui se montrait ainsi chez l'autre Claude, le Lorrain. Il ne veut point imposer une forme à la branche, c'est affaire au vent, au soleil, à la lumière, et à la pluie, mais pour la racine, il sait bien où elle est plantée et quelles vertus particulières en nourrissent la sève.

Il y a peu d'esprits qui moins que lui aient établi de principes, et qui pourtant obéissent davantage à une direction constante, qui montrent une plus parfaite *conséquence*. Comment voir dans ce « corps de doctrine » si enclin à la liberté autre chose que la somme involontaire de penchants soigneusement épiés : comment cette conduite permanente qu'on ne saurait guère nommer autrement qu'une *libre rigueur*, n'aurait-elle pas irrité tous ceux (et n'est-ce pas le plus grand nombre) qui ne savent voyager dans la vie et dans l'art qu'avec un Bædeker qui ne pourra jamais leur dire, en dépit du nombre de ses pages, ce qui naît au moment même, ou ce qui apparaîtra demain.

Dans ses essais critiques comme dans toute son œuvre, ce désir de se renouveler a été son dogme constant.

(1) *Revue Blanche*, 15 novembre 1901.

« En art, a-t-il écrit, on n'a à lutter le plus souvent que contre soi-même, et les victoires que l'on « y remporte sont peut-être les plus belles. Mais par une ironie singulière, on a peur, en même temps, « d'être victorieux de soi-même, et l'on aime mieux tranquillement faire partie du public ou suivre « ses amis, ce qui revient au même ».

Suivre ses amis n'était pas dans l'humeur de Claude Debussy : au reste, il eut fort peu d'amis, recherchait peu le monde et dédaignait la gloire : et, comme l'âge avançait pour lui, il semblait, sans aimer davantage les hommes, aimer plus passionnément encore la musique. Il n'égalait pas ce sentiment, mais on le sentait vivre en lui constamment. Le railleur qu'il affectait d'être souvent dans sa conversation, ne raillait la plupart du temps que par pudeur, par crainte de laisser trop voir la passion dont il était tout occupé.

Il est allé jusqu'à en faire l'aveu dans un de ses articles du *Gil Blas*, sorte de profession de foi qu'il n'affirmait que pour préserver mieux son indépendance vis-à-vis du public et des opinions des autres.

« J'aime trop la musique pour en parler autrement qu'avec passion. Saurais-je même éviter ce « petit grain de parti pris qui parfume les meilleures résolutions d'être équitables, au point de tourner « la tête au plus déterminé raisonneur ? Je n'ose le croire, les passionnés d'art étant d'irréductibles « amoureux. » (1)

La plupart des gens en ce monde parlent volontiers de passion, prétendent au besoin la ressentir, mais s'en savent incapables ; ils vont assez volontiers jusqu'à la haïr chez les autres : et se vengent de leur incapacité d'émotion par le papotage et le sarcasme. On a laissé entendre que les opinions de Debussy ne prenaient guère que le ton de l'« éreintement ». Vers 1900, la plupart des chroniqueurs venaient de parvenir à reconnaître que Richard Wagner était un compositeur de grand talent : comment auraient-ils pu admettre qu'un esprit un peu plus avancé qu'eux en eût déjà fait le tour, en eût mesuré les lacunes, et déterminé les dangers. Pour avoir fait des réserves sur Beethoven, avoir manifesté de l'antipathie pour Gluck, et avoir tenté de contrecarrer le wagnérisme, on a fait à Debussy la réputation de n'écrire que de parti pris et en se moquant. On n'a pas voulu voir combien la pensée qui le guidait était sérieuse. Cette pensée était la préoccupation constante du maintien, du développement et de la grandeur de la tradition musicale française.

Pour lui ces mots « musique française » n'étaient pas une expression toute faite, ni une forme de ce chauvinisme étroit et dénué de goût tel qu'on en a

(1) *Gil Blas*, 28 juin 1903.



vu paraître durant la guerre et depuis la paix. Tout son instinct et toutes ses méditations ne le portaient qu'à réfléchir à ce qui pouvait être utile ou néfaste à la musique française. Il savait que notre tradition même nous commande de regarder ce qui se fait au delà de nos frontières, de l'apprécier, d'en faire état, mais aussi de nous défendre, de maintenir fermement ces vertus particulières qui seules peuvent assurer à nos œuvres la durée et quelque rayonnement.

Longtemps avant la guerre, à une époque où compositeurs, interprètes et critiques se souciaient assez peu de notre grandeur musicale propre, Debussy pensait que la musique n'est pas du tout l'art international que l'on veut bien dire, mais, comme la littérature ou les arts plastiques, une émanation propre au génie d'une race et qui en reproduit les instincts, les goûts, les penchants, les préventions aussi, ou les aversions. Vers la fin de sa vie, il le redisait clairement :

« Croire que les qualités particulières au génie d'une race sont transmissibles à une autre race sans dommage, est une erreur qui a faussé notre musique assez souvent, car nous adoptons avec un enthousiasme sans défiance, des formules dans lesquelles rien de français ne peut entrer. Il serait meilleur de les confronter avec les nôtres, de voir ce qui nous manque et tâcher de la retrouver sans rien changer au rythme de notre pensée. Ainsi nous enrichirions notre patrimoine ».

C'est ce sentiment qui le guidait tout aussi bien quand il attaquait Wagner que lorsqu'il initiait les musiciens aux beautés de Rimsky ou de Moussorgsky : il savait que le génie français se doit d'être « amical », mais qu'accueillir les idées d'autrui ne veut pas dire s'y soumettre aveuglément. On l'a raillé, de son vivant, de n'être point abîmé d'admiration devant Wagner; on voit de nos jours des jeunes gens ne le tenir que comme un suppôt de la musique russe. Il faut bien que toutes les sottises soient dites.

Loin d'être un esprit aigre et un génie hargneux, Debussy aimait la grâce. Des propos erronés sur sa personne ont ajouté encore à la fausse impression de ses écrits : tous ceux qui l'ont connu et fréquenté savent ce que sa brusquerie, son goût de la retraite, recélaient de penchant pour l'amitié, et l'émotion. Il ne concevait pas qu'on pût mêler à la musique des préoccupations philosophiques et sociales, et n'y voulait pas voir un tonique religieux ou laïque. Il pensait, comme la plupart de ses prédécesseurs en France, que « la musique doit humblement chercher à faire plaisir : et qu'il y a peut-être une grande beauté possible dans ces limites » (1). Parce qu'on ne voulait voir en lui qu'un musicien

(1) *Revue Bleue*, 2 avril 1904. Réponse à une Enquête.

compliqué, raffiné à l'excès, morbide et vague, c'est-à-dire précisément ce qu'il n'était pas, on a cru qu'il se moquait, lorsqu'il publiait le goût qu'il ressentait pour Gounod et Massenet. Paradoxe, paradoxe encore, disait-on, sans vouloir comprendre que Debussy les aimait pour leurs indéniables qualités de musiciens, et pour la simplicité de ce charme qui lui semblait plus précieux que tant d'autres préoccupations orgueilleuses dont on a cru devoir farcir la musique.

Ce prétendu « démolisseur » aura aimé beaucoup et ne l'a pas toujours caché. Il a aimé avec une inépuisable tendresse ce « vieux Bach qui contient toute la musique ». « Ce Bach dont certaines œuvres sont si belles que très sincèrement on ne sait plus où se mettre, ni comment se tenir pour se rendre « digne de les entendre ». (1)

Il a aimé *Chopin* de la première à la dernière heure de sa vie musicale : la dédicace des « Études » et le soin qu'il prit de reviser une édition des œuvres du maître polonais le témoigneraient déjà sans tel passage de ses critiques :

« Certes la nervosité de Chopin sut mal se plier à la patience qu'exige la confection d'une sonate ; il en fit plutôt des « esquisses très poussées ». On peut tout de même affirmer qu'il inaugura une manière personnelle de traiter cette forme, sans parler de la délicieuse musicalité qu'il inventait à cette occasion. C'était un homme à idées généreuses, il en changeait souvent sans en exiger un placement à cent pour cent qui est la gloire la plus claire de quelques-uns de nos maîtres. »

Il a aimé *Moussorgsky*, on sait comment, et point n'est besoin à présent de reproduire ici la page exquisite consacrée, dans la *Revue Blanche*, à la « Chambre d'enfants ». Il a aimé, à une époque où presque personne ne s'en souciait plus, *Weber* : il lui a consacré une page touchante au cours de laquelle il évoque, dans les brouillards de Londres, ce jeune génie dont l'œuvre contenait « la sorte de rêveuse mélancolie si personnelle à cette époque, et jamais alourdie par l'indigeste clair de lune allemand, dans lequel se baignaient « presque tous ses contemporains. »

« Tous les moyens connus de décrire musicalement le fantastique se trouvent en puissance dans le cerveau de cet homme. — Même notre époque si « riche en chimie orchestrale ne l'a pas dépassé de beaucoup. »

Ce qu'il a dit en l'honneur de *Couperin* et de *Rameau*, il n'est pas besoin de le redire ici : on en a fait état, à mainte reprise ; un peu trop même, car on a prétendu l'enfermer dans ces seules admirations.

(1) *S. I. M.* Janvier 1913.

On voudrait nous faire croire qu'il n'a aimé qu'un art soigneux, minutieux et petit, lui qui, outre Bach, Weber et Chopin aimait encore Liszt dont il a dit plaisamment, et avec justice :

« La beauté indéniable de l'œuvre de Liszt tient, je crois, à ce qu'il aimait la musique à l'exclusion de tout autre sentiment. Si parfois il va jusqu'à la tutoyer et la mettre carrément sur ses genoux, cela vaut bien la manière gourmée de ceux qui ont l'air de lui être présentés pour la première fois. Assurément c'est très convenable, mais ça manque de fièvre. La fièvre et le débraillé atteignant souvent au génie de Liszt, c'est préférable à la perfection même en gants blancs. »

Parmi ses contemporains il a su rendre justice à Charles Bordes et à son œuvre, à Albeniz, à Paul Dukas dont la *Sonate* lui servit de prétexte pour définir et admirer la personnalité, à *Massenet* « dont la musique est secouée « de frissons, d'élan, d'étreintes qui voudraient s'éterniser. Les harmonies « y ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques : on s'y penche sur le « front des femmes pour savoir à tout prix ce qui se passe derrière... (1)

Il a rendu justice à *Lalo* : « Parmi trop de stupides ballets, il y eut une manière de chef-d'œuvre, la *Namouna*, de Lalo; on ne sait quelle sourde férocité l'a enterrée si profondément que personne n'en parle plus...

Qu'on relise donc son article sur Gounod (2), on y trouvera sous des phrases plaisantes d'assez solides vérités :

« Des musicographes éminents ont reproché à Gounod d'avoir travesti la pensée de Goethe ; les mêmes éminents personnages ne pensèrent jamais à s'apercevoir que Wagner avait peut-être faussé le personnage de Tannhäuser qui, dans la légende, n'est pas du tout le bon petit garçon repentant qu'en a fait Wagner, et dont le bâton, brûlé du souvenir de Vénus, n'a jamais voulu refleurir. Dans cette aventure, Gounod est peut-être pardonnable parce qu'il est Français, tandis que Tannhäuser et Wagner étant tous les deux Allemands, cela reste sans excuse... »

« Gounod, avec ses défaillances, est nécessaire. D'abord, il est cultivé ; il connaît Palestrina, collabore avec Bach. Son respect des traditions est assez clairvoyant pour ne pas clamer le nom de Gluck, autre influence étrangère assez mal déterminée. Il recommande plutôt Mozart à l'amour des jeunes gens, — preuve de grand désintéressement, car jamais il ne s'en inspira... »

Mais qu'on relise aussi l'article qu'il consacre à Richard Strauss (3), pour mesurer combien l'esprit de Debussy, si pénétré qu'il fût de la « grandeur française », savait rendre hommage aux génies les plus éloignés de ses propres tendances et de sa propre nation. Qu'on relise les deux articles sur Grieg, pour voir comment il sait, au besoin, modifier, après dix ans, ses opinions, sans aucun égard à la mode.

(1) *Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> décembre 1901.

(2) *Musica*, juillet 1906.

(3) *Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> juin 1901.

Peut-on le blâmer d'avoir loué modérément César Franck, dont il reconnaissait le génie, et d'avoir dit de lui : « Jamais il ne pense mal, ni ne soupçonne l'ennui », à propos des *Béatitudes*? Le blâmera-t-on de n'aimer pas ardemment Berlioz, tout en reconnaissant que « la *Symphonie Fantastique* est toujours ce fiévreux chef-d'œuvre d'ardeur romantique où l'on s'étonne que la musique puisse traduire des situations aussi excessives, sans s'essouffler. C'est d'ailleurs émouvant comme une lutte d'éléments. »

Lui reprochera-t-on les réserves qu'il a faites sur Beethoven : il pensait que le fétichisme à l'égard de ce maître dépassait les bornes raisonnables, et que la place qu'il occupait dans les concerts était excessive. Qu'on relise avec soin les diverses opinions de Debussy sur Beethoven, qu'on en fasse la balance, et l'on y trouvera une leçon de goût dont il y a plus de profit à tirer que des effusions littéraires de beaucoup d'autres.

En fin de compte, les « démolissages » de Debussy se bornent à deux têtes, considérables il est vrai, celle de Gluck et celle de Wagner. Pour Gluck, il est aisé et peut-être juste de ne pas partager le sentiment de Debussy; pour Wagner, c'était une question d'époque, d'influence, d'esthétique. Il faut se souvenir du point extrême où l'on avait porté le culte de Wagner vers le début de ce siècle; peintres, littérateurs, musiciens, rivalisaient à en répandre l'évangile et, presque seul, Debussy sentait tout le danger d'un tel culte. Qu'on s'étonne donc que dans sa passion, dans la persuasion où il est, que « le wagnérisme, c'est l'ennemi », il mette parfois une ardeur extrême à combattre l'auteur de *Tristan*; qu'on s'étonne donc qu'il emprunte à la manière de *Lohengrin, fils de Parsifal*, de Jules Laforgue, pour ridiculiser le livret ridicule de *Parsifal*.

Dans l'ensemble, par la nature de ses idées, par la verve de son esprit, par la qualité personnelle de son style, l'œuvre critique de Debussy mérite grandement d'être conservée; elle constitue un document considérable pour l'étude du goût musical en France, pour l'éclaircissement de la personnalité du compositeur, et elle marque un moment plus considérable encore du mouvement artistique qui a porté la Musique Française au sommet où elle est parvenue aujourd'hui.

G. JEAN-AUBRY.





## LA MUSIQUE DE DEBUSSY EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

### France

#### THÉÂTRES LYRIQUES

##### /// JEUX de DEBUSSY au Théâtre des Champs-Élysées

La troupe de danseurs suédois que le caprice fastueux de M. Rolf de Maré promène à travers le monde, nous a donné, en passant, une petite leçon. Ce n'est pas précisément une leçon de danse. Ces charmants jeunes gens, si consciencieux, si travailleurs, sont, en chorégraphie, des écoliers plutôt que des maîtres. C'est une leçon de goût. Ils nous ont rappelé, incidemment, que nous possédions un petit chef-d'œuvre de musique dansante, intitulé *Jeux* et que nous ne paraissions pas nous en douter.

Nos directeurs de théâtres lyriques l'ignorent en effet et nos associations symphoniques n'en ont pas encore été informées. On a dérobé aux danseurs pour les inscrire au répertoire des concerts, *la Péri*, *le Festin de l'Araignée*, *la Tragédie de Salomé*, *Daphnis et Chloé* : on ne songe pas à rendre les mêmes honneurs à cette remarquable partition de Debussy qui est un miracle de souplesse, de mobilité et d'agilité rythmique et orchestrale. Remercions les hôtes suédois de M. Hébertot d'y avoir songé pour nous.

*Jeux* est un divertissement ironique et attendri d'une couleur psychologique absolument nouvelle dans l'œuvre de Debussy. C'est un exemple saisissant de ce que pourrait être la féerie moderne, celle qui consentirait à s'apercevoir de la beauté éparse dans nos horizons quotidiens et de la grâce enclose dans les humbles accessoires de la vie actuelle. Il fallut un certain courage à Nijinsky pour en choisir le thème : une partie de tennis stylisée, un double flirt ébauché, raquette au poing, dans un parc moderne, à deux pas du filet tendu et de la balle bondissante.

L'éducation plastique de nos contemporains est si conventionnelle et si sommaire qu'il est fort difficile d'intéresser un spectateur de 1920 à la beauté qui l'entoure. Notre public ingénu s'extasie docilement en présence de la figurante empaquetée de linges blancs qui se contorsionne pour hisser sur son épaule une amphore de carton-pierre : c'est, pour lui, toute la Grèce antique, c'est de l'esthétique cataloguée, consacrée, poinçonnée par les autorités responsables. On peut admirer sans crainte : on admire ! Mais la suave arabesque décrite, entre ciel et terre, par un corps d'adolescente qui se cambre ou se dénoue dans les airs en poursuivant le caprice ailé d'un insaisissable atome blanc, n'émeut pas la plupart des hommes d'aujourd'hui. Ce « motif » est trop près de nous : on n'ose pas le prendre au sérieux.

Et pourtant, que de grâce forte, de ferme élégance et de richesses linéaires inépuisables nous ont apportées les gestes sportifs ! C'est à ces harmonies plastiques nouvelles, c'est à la beauté stricte et précise des costumes même du sport que la partition de Debussy se proposait de rendre hommage. Souple, toujours prête aux voltes instantanées, cette musique est d'une inconcevable prestesse. Elle est en éveil comme les joueurs qu'elle décrit. Elle change de mouvement et de nuances toutes les deux mesures. Elle abandonne un dessin, un timbre, un élan, pour se précipiter dans une autre direction. La mélodie est reprise ensuite par un habile « revers » : le thème, adroitement ressaisi, est lancé à la volée ou à la demi-volée, bloqué net ou virant comme une « balle coupée »... Ce n'est pas la description d'une partie de tennis, mais c'est une transposition instinctive de sa technique agile et remuante.

Et dans les mille éclats de ce miroir mélodique brisé se reflète, fugitif, insaisissable, le sourire cruel de l'amour. Deux mesures alanguies, une courte palpitation mélodique expressive, au-dessus des ironiques *pizzicati* du reste de l'orchestre, suffisant à nous indiquer le pathétique éternel des regards qui se fuient et se cherchent, des mains qui se frôlent et des lèvres qui n'osent s'unir.

Avec un peu de timidité dans le décor et le costume — il fallait oser les lunes électriques de la création, malgré l'in vraisemblance de l'heure ; il fallait oser le costume moderne intégral — les danseurs suédois ont réalisé consciencieusement et respectueusement cette singulière vision. M. Jean Borlin, en fâcheuse culotte de garçonnet, resta souvent un peu en deçà des intentions de l'auteur, mais Mlles Hasselquist et Carina Ari, avec l'intuition géniale de l'éternel féminin, retrouvèrent, sans effort apparent, la pensée primitive du compositeur et la traduisirent avec une ingénuité et une souplesse charmantes. Et l'exécution orchestrale de cette page miroitante, chatoyante, moirée de reflets perpétuellement changeants, fut, grâce à la fine sensibilité orchestrale de D.-E. Inghelbrecht, le plus délicat des éblouissements.

EMILE VUILLERMOZ.

## Belgique

### DEBUSSY EN BELGIQUE

Les œuvres de Debussy ont pénétré tôt en Belgique, où elles ont éveillé une curiosité grandissante et très sympathique. Grâce à Octave Maus, les deux frères Ysaye, Guidé, Sylvain Dupuis, nous avons successivement connu, peu de temps après leur apparition, la *Damoiselle Elue*, le *Quatuor*, l'*Après-midi d'un Faune*, les *Nocturnes*, *Pelléas* et la *Mer*. Depuis une dizaine d'années déjà, nos pianistes et nos chanteurs inscrivent à leurs programmes les *Images*, les premiers *Préludes*, les *Ariettes* et les *Poèmes*. La guerre empêcha l'initiation complète; les derniers *Préludes*, *Saint-Sébastien*, les *Jeux*, *Ibéria* ne nous sont pas encore familiers : les virtuoses et les organisateurs de concerts s'emploieront à combler cette lacune.

Toutefois, certains ouvrages récents n'ont pas attendu la fin de l'occupation ennemie pour pénétrer en Belgique. Les trois *Sonates* composées en 1915 et 1916, après avoir traversé la Suisse ou la Hollande, furent révélées au public bruxellois, quelques semaines après leur publication à Paris, par des artistes tels que Zimmer, Pitsch et Bosquet. Le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, transporté avec simplicité par la poste allemande, parvint en copie, au milieu d'autres pages musicales d'apparence germanique, à l'un de nos mécènes. La ballade circula parmi les dames et demoiselles, qui la copiaient avidement. Au printemps 1916, il n'était pas rare d'entendre une voix, s'échappant d'une fenêtre ouverte, répéter avec application : « Ils ont tout pris, tout pris », tandis que les officiers gris à tête rasée passaient sur les trottoirs en jargonnant et sonnant de l'éperon.

Si le public belge a compris et aimé Debussy, il est curieux de constater que nos compositeurs ne semblent pas en subir l'influence. On aperçoit celle-ci dans les pays latins et même anglo-saxons; elle reste négligeable en Belgique. Pourquoi?

On a pu dire que la littérature joue un rôle essentiel dans l'inspiration de Debussy; une littérature très raffinée, dont les écrits de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Pierre Louys et Maeterlinck fournissent les principaux éléments. Or, la plupart de nos compositeurs lisent peu. L'invention est pittoresque chez les Flamands, harmonique chez les Wallons; le folklore les sollicite volontiers. Mais moins la transposition en musique de la pensée écrite, surtout raffinée et subtile. Une commune curiosité de la musique russe pouvait provoquer entre le maître français et nos compositeurs une rencontre; mais l'objet de cet attrait n'était pas le même. Les pages substantielles du groupe des cinq se jouaient fréquemment en Belgique il y a trente ans, époque où Paris les connaissait moins. La langue fastueuse, la saveur sensuelle des timbres, les rythmes souples de Borodine et de



Rimsky-Korsakow séduisaient surtout nos écrivains pour l'orchestre, alors que l'âme nerveuse de Debussy s'ouvrait aux mélodies inquiètes ou fantasques de Moussorgsky, enrôlées autour d'une simple pédale, et comme éclairées d'un reflet d'Orient. De même la prédilection de Debussy pour les clavecinistes français n'est pas partagée par nos musiciens dont la conception reste plus volontiers lyrique. Ils ne s'émeuvent point de « ce parfum sournoisement voluptueux, cette fine perversité inavouée » que signale Debussy chez Couperin; et lorsqu'il écrit : « J'aime beaucoup Massenet », cela les heurte comme un paradoxe déplacé.

Au surplus, les artistes de Belgique sont trop jaloux de leur personnalité pour en aliéner une parcelle en employant des formules étrangères à leur tempérament. La formule debussyste (pour autant qu'il y en ait une!) rejette la discipline tonale, cherche l'indépendance, la liberté de l'expression, s'efforce de dégager l'essence de l'élément sensible. Un goût d'une sûreté unique, peut-être la plus surprenante qualité de Debussy, tempère toute licence et écarte tout danger d'excès; une union prodigieusement étroite identifie la pensée musicale avec la forme qui l'exprime. Ceux qui s'inspirent de cette forme doivent penser comme Debussy et se laisser absorber par sa personnalité. Le compositeur qui veut garder la sienne en étudiant profondément Debussy n'y parviendra qu'en se dégageant prudemment de la séduction. Les nôtres s'en défendent; s'ils reconnaissent avec une tendre admiration la supériorité du maître exquis, l'instinct, sauvegarde de leurs tempéraments, les dissuade de l'imiter.

HENRY LESBROUSSART.

## Espagne

### CLAUDE DEBUSSY ET L'ESPAGNE

Claude Debussy a écrit de la musique espagnole sans connaître l'Espagne : c'est-à-dire, sans connaître le territoire espagnol, ce qui diffère sensiblement. Claude Debussy connaissait l'Espagne par des lectures, par des images, par ses chants et ses danses chantées et dansées par des Espagnols authentiques.

Lors de la dernière Exposition Universelle du Champs de Mars, on pût voir deux jeunes musiciens français qui allaient ensemble entendre les musiques exotiques que, de pays plus ou moins lointains, l'on venait offrir à la curiosité parisienne. Modestement mêlés à la foule, ces jeunes musiciens remplissaient leur esprit de toute la magie sonore et rythmique qui se dégageait de ces étranges musiques tout en éprouvant des émotions nouvelles et jusqu'alors insoupçonnées. Ces deux musiciens — dont les noms devaient compter plus tard parmi les plus illustres de la musique contemporaine — étaient Paul Dukas et Claude Debussy.



Cette petite anecdote explique l'origine de bien des aspects de l'œuvre de Debussy : mis en présence des vastes horizons sonores qui s'ouvraient devant lui et qui allaient de la musique chinoise jusqu'aux musiques de l'Espagne, il entrevit des possibilités qui devaient se traduire bientôt en de splendides réalisations. « J'ai toujours observé — disait-il — et j'ai tâché, dans mon travail, de tirer parti de mes observations. » La façon dont Debussy a compris et exprimé l'essence même de la musique espagnole, prouve jusqu'à quel point cela était vrai.

Mais d'autres raisons devaient encore faciliter sa tâche : on sait quel était son penchant pour la musique liturgique ; or, le chant populaire espagnol étant basé, dans une grande partie, sur cette musique, il devait en résulter que, même dans les œuvres du maître qui n'ont pas été écrites avec l'intention qu'elles fussent espagnoles, on trouve bien souvent des modes, des cadences, des enchaînements d'accords, des rythmes et même des tournures qui décèlent une évidente parenté avec la musique « naturelle » de chez nous.

Pour en donner une preuve je citerai *Fantoches*, *Mandoline*, *Masques*, la *Danse profane*, le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes*, qui, même par sa sonorité, pourrait passer, dans sa plus grande partie, pour l'une des plus belles danses andalouses que l'on ait jamais écrites. Et cependant, quelqu'un ayant questionné le Maître à ce sujet, celui-ci déclara ne pas avoir eu la moindre intention de donner à ce Scherzo un caractère espagnol. Tout pénétré du langage musical espagnol, Debussy créait spontanément et je dirai même inconsciemment, de la musique espagnole à rendre envieux — lui qui ne connaissait réellement pas l'Espagne — bien d'autres qui la connaissaient trop !...

Une seule fois il avait traversé la frontière pour passer quelques heures à Saint-Sébastien et assister à une course de taureaux ; c'était bien peu de choses ! Il gardait, néanmoins, un fort souvenir de l'impression ressentie devant la lumière toute particulière d'une *Plaza de Toros* : le contraste saisissant de la partie inondée de soleil par opposition à celle qui reste couverte d'ombre. Dans le *Matin d'un jour de fête* d'« *Ibéria* », on pourrait peut-être trouver une évocation de cette après-midi passée au seuil de l'Espagne...

Cependant, il faut bien dire que cette Espagne-là n'était pas la sienne. Ses rêves le conduisaient plus loin, car c'est surtout dans l'évocation de l'ensorcelante Andalousie qu'il aimait recueillir sa pensée. *Par les Rues et par les Chemins* et *les Parfums de la Nuit*, de l'œuvre plus haut citée ; la *Puerta del Vino*, la *Sérénade interrompue* et la *Soirée dans Grenade*, en font foi.

C'est d'ailleurs, par ce dernier morceau que Debussy inaugura la série des œuvres que l'Espagne devait lui inspirer ; et ce fut un Espagnol, notre Ricardo Viñes, qui, ainsi que pour la plupart des œuvres pianistiques du Maître, en donna la première audition en 1903, à la Société Nationale de Musique.

La force d'évocation concentrée dans les quelques pages de la *Soirée dans Grenade*, tient du prodige quand on pense que cette musique fut écrite par un étranger guidé presque

par la seule vision de son génie. Nous voilà bien loin de ces Sérénades, Madrilènes et Boléros dont les faiseurs de musique soi-disant espagnole nous régalaient autrefois; ici c'est bien l'Andalousie que l'on nous présente : la vérité sans l'authenticité, pourrions-nous dire, étant donné qu'il n'y a pas une mesure qui soit directement empruntée au folk-lore espagnol et que, nonobstant, tout le morceau, jusqu'en ses moindres détails, fait sentir l'Espagne. Nous reviendrons plus tard sur ce fait auquel j'attache une importance capitale.

Dans *la Soirée dans Grenade*, tous les éléments musicaux collaborent à un seul but : l'évocation. On pourrait dire que cette musique, par rapport à ce qui l'a inspirée, nous donne l'effet des images miroitant au clair de lune sur l'eau limpide des larges *albercas* dont l'Alhambra est parée.

Cette même qualité d'évocation nous est offerte par *les Parfums de la Nuit et la Puerta del Vino*, étroitement liés à *la Soirée dans Grenade*, par une commune base rythmique, celle de la *Habanera* (qui n'est en quelque sorte que le tango andalou) dont Debussy aimait à se servir pour exprimer le charme nonchalant des nuits ou des après-midi de l'Andalousie. Je dis des après-midi parce que c'est l'heure calme et lumineuse de la sieste à Grenade que le musicien a voulu invoquer dans *la Puerta del Vino*.

L'idée de composer ce *Prélude* lui fut suggérée en regardant une simple photographie colorisée reproduisant le célèbre monument de l'Alhambra.

Orné de reliefs en couleurs et ombragé par de grands arbres, le monument fait contraste avec un chemin inondé de lumière que l'on voit en perspective à travers l'arceau du bâtiment. Debussy ressentit une si vive impression qu'il résolut de la traduire en musique, et, en effet, quelques jours plus tard *La Puerta del Vino* était composée...

Ce morceau, bien qu'apparenté par son rythme et par son caractère, à *la Soirée dans Grenade*, diffère de celle-ci par le dessin mélodique. Dans *la Soirée*, le chant est syllabique — pourrions-nous dire — tandis que dans *la Puerta del Vino* il se présente souvent enguirlandé de ces ornements propres aux *coplas* andalouses que nous désignons par l'appellation de *cante jondo*. L'usage de ce procédé, déjà suivi dans *la Sérénade interrompue* et esquissé dans le second thème de la *Danse profane*, nous montre jusqu'à quel point Debussy avait connaissance des variantes les plus subtiles de notre chant populaire.

Cette *Sérénade interrompue*, que je viens de citer, et que je n'hésite pas à inscrire parmi les œuvres du maître inspirées par l'Espagne, diffère, par la division ternaire de la mesure, des trois compositions du même groupe précédemment mentionnées, où le rythme binaire est employé d'une façon exclusive.

En ce qui concerne le caractère populaire espagnol du *Prélude* en question, il faut remarquer l'heureux emploi de traits caractéristiques de guitare qui préludent ou accompagnent la *copla*, la grâce toute andalouse de celle-ci et l'âpreté des accents de défi répondant à chaque interruption...

Cette musique semble inspirée par une de ces scènes dont les poètes romantiques de

jadis nous entretenaient souvent : deux donneurs de sérénades se disputant les faveurs d'une belle qui, cachée derrière le grillage fleuri de sa fenêtre, épie les incidents du galant tournoi.

Nous arrivons à *Ibéria*, l'œuvre la plus importante du groupe dans lequel, cependant, elle fait une sorte d'exception. Cette exception provient du procédé thématique suivi par le musicien dans la composition de l'œuvre; son thème initial donnant lieu à des transformations diverses et subtiles, celles-ci — il faut l'avouer — s'écartent quelquefois du vrai sentiment espagnol qui se dégage des œuvres antérieurement signalées. Mais qu'on ne voie pas le moindre blâme dans ce que je viens de dire; je pense, au contraire, qu'on ne doit que se féliciter du nouvel aspect qu'*Ibéria* nous offre.

On sait, d'ailleurs, que Debussy évitait toujours de *se répéter*. « Il faut — disait-il — refaire le métier d'après le caractère que l'on veut donner à chaque ouvrage... » Et il avait bien raison!

Or, en ce qui touche *Ibéria*, Claude Debussy a expressément dit, lors de sa première audition, qu'il n'avait pas eu l'intention de faire de la musique espagnole, mais plutôt de traduire en musique des impressions que l'Espagne éveillait en lui...

Hâtons-nous d'ajouter que cela a été réalisé d'une magnifique façon. Les échos des villages, dont une sorte de *sevillana* — le thème générateur de l'œuvre — semblent flotter dans une claire atmosphère où la lumière scintille; l'enivrante magie des nuits andalouses, l'allégresse d'un peuple en fête qui marche en dansant aux joyeux accords d'une *banda* de *guitarras* et *bandurrias*... tout, tout cela tourbillonne dans l'air, s'approchant, s'éloignant, et notre imagination, sans cesse en éveil, reste éblouie par les fortes vertus d'une musique intensément expressive et richement nuancée.

Je n'ai rien dit de ce que ces diverses œuvres nous apprennent par leur écriture harmonique; ce silence était bien intentionnel, car ce n'est qu'en présence du groupe d'œuvres tout entier que cet aspect pouvait être envisagé. Nous savons tous ce que la musique actuelle doit à Claude Debussy à ce point de vue et à bien d'autres encore. Je ne veux pas parler, bien entendu, des serviles imitateurs du grand musicien; je parle des conséquences directes ou indirectes dont son œuvre a été le point de départ; des émulations qu'elle a provoquées, des néfastes préjugés qu'elle a à jamais détruits...

De cet ensemble de faits l'Espagne a largement profité. On pourrait affirmer que Debussy a complété, dans une certaine mesure, ce que l'œuvre et les écrits du maître Felipe Pedrell nous avaient déjà révélé des richesses modales contenues dans notre musique naturelle et des possibilités qui s'en dégageaient. Mais tandis que le compositeur espagnol fait emploi, dans une grande partie de sa musique, du document populaire authentique, on dirait que le maître français s'en est écarté pour créer une musique à lui, ne portant de celle qui l'a inspiré, que l'essence de ses éléments fondamentaux. Cette façon d'agir, toujours louable chez les compositeurs indigènes (exception faite des cas où l'emploi du document enregistré est justifié) prend encore une plus grande valeur lorsqu'elle est

observée par ceux qui — pour ainsi dire — font une musique qui n'est pas la leur. Mais il y a encore un fait à signaler au sujet de certains phénomènes harmoniques qui se produisent dans le tissu sonore particulier au maître français. Ces phénomènes en germe, bien entendu, les gens du peuple andalou les produisent sur la guitare sans s'en douter le moins du monde. Chose curieuse : les musiciens espagnols ont négligé, méprisé même ces effets, les considérant comme quelque chose de barbare ou, tout au plus, en les accommodant aux vieux procédés musicaux; et cela jusqu'au jour où Claude Debussy leur a montré la façon de s'en servir.

Les conséquences ont été immédiates; les douze admirables bijoux que sous le nom d'*Ibéria* nous légua notre Isaac Albeniz, suffiraient à le démontrer.

J'aurais certes bien d'autres choses à dire sur Debussy et l'Espagne, mais cette modeste étude d'aujourd'hui n'est que l'ébauche d'une autre plus complète dans laquelle je m'occuperai également de tout ce que notre pays et notre musique ont inspiré aux grands compositeurs étrangers, depuis Domenico Scarlatti — que Joaquin Nin revendique pour l'Espagne — jusqu'à Maurice Ravel.

Mais dès maintenant je veux dire très haut que si Claude Debussy s'est servi de l'Espagne comme base de l'une des plus belles parties de son œuvre, il a si largement payé sa dette que c'est l'Espagne, maintenant, qui reste sa débitrice.

MANUEL DE FALLA.

Grenade, 8 Novembre 1920.

*P.-S.* — L'Espagne a honoré d'une façon toute particulière la mémoire de Claude Debussy. D'émouvantes séances lui ont été consacrées un peu partout et notamment à Madrid, par l'*Ateneo Científico Literario y Artístico* et la *Sociedad Nacional de Música*. Le nom du grand musicien français est très souvent inscrit aux programmes de cette dernière Société qui, deux ans avant la mort du maître, avait obtenu de lui la promesse formelle de venir diriger un concert composé de ses œuvres. L'état du grand malade ayant empiré peu de temps après, il ne fut malheureusement pas donné suite à ce projet dont nous avions tous si ardemment souhaité la réalisation.

## Grande Bretagne

### LA MUSIQUE DE DEBUSSY ET LES ANGLAIS

Pour comprendre l'attitude des Anglais envers la musique de Debussy, il est nécessaire de revoir et de corriger, les notions qu'on a à l'étranger et en France en particulier sur le degré de « musicalité » du peuple anglais ou tout au moins de cette partie de la population



qui s'adonne à la musique d'une manière plus ou moins sérieuse. Or il règne sur cette question des idées confuses et erronées qu'il n'est pas inutile de rectifier. Il est convenu d'affirmer que l'Anglais n'est pas musicien et que le mouvement musical en Angleterre ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe. Comme tout préjugé, celui-ci contient une parcelle de vérité, mais elle n'apparaît pas à la surface de l'affirmation que je viens de citer. La vérité est que ce n'est ni le goût, ni le talent qui font défaut en ce pays, mais le sens critique et la curiosité artistique. Une certaine paresse d'esprit semble rendre le bon et le mauvais également acceptables, mais ce n'est pas à dire que l'affection pour la musique comme telle soit moindre en Angleterre qu'ailleurs. Bien au contraire mon expérience personnelle, qui s'étend à tous les pays d'Europe où la musique joue un rôle important parmi les plaisirs intellectuels, me permet de dire que je n'en connais aucun où l'amour de la musique soit à la fois plus réel et plus général. Je n'en veux pour preuve que le nombre considérable de concerts, de récitals, de séances de musique de chambre (il y en a parfois jusqu'à cinq dans une même journée), exécutions musicales qui toutes attirent un public plus ou moins abondant, mais rarement clairsemé. Tout ce monde écoute béat ou enthousiaste des concerts de valeur inégale souvent fort longs et qui mettraient partout ailleurs la patience des auditeurs à une épreuve assez rude. Il accepte la médiocrité sans broncher, la nouveauté avec respect, mais sans enthousiasme. Son amour pour la musique a quelque chose de traditionnel : il ressemble à l'amour tout court ou à la foi, en cela qu'il est aveugle. Demandez-lui son appréciation, elle sera conçue en termes généraux et vagues presque monosyllabiques, *nice, fine, lovely*, ou se traduira par ce néologisme horripilant : *topping!* Une minorité s'intéressera aux détails techniques et vous parlera avec sérénité de la gamme à tons entiers ou de celle des douze notes. Ceux en effet qui s'occupent sérieusement de musique semblent s'imaginer que pour être musicien il suffit de comprendre la technique musicale. Dans aucun pays du monde il n'existe une littérature aussi abondante sur la musique, l'histoire de la musique, la construction musicale, l'harmonie, le contrepoint et nulle part cette littérature ne se rend plus condescendante, plus populaire, plus insinuante presque, afin que les plus ignorants puissent se rendre compte des éléments qui constituent la musique. Et c'est précisément cette façon de regarder la musique qui lui est la plus néfaste; les arbres empêchent de voir la forêt, la science étouffe l'instinct. Il y a enfin une partie du public qui aborde la musique sous l'égide de la littérature. C'est de beaucoup la plus nombreuse en Angleterre comme en France. Pour elle, tout se traduit en images précises ou, par une association d'idées plus raffinée encore, en couleurs, et elle demeure étonnée quand on lui dit qu'il est fort possible d'écouter intelligemment de la musique sans qu'elle suscite image ni couleur. Or, c'est ce public généralement fort cultivé, qui a été tout d'abord gagné par l'œuvre de Debussy, qui lui est resté fidèle et qui peu à peu lui a attiré le respect d'abord, puis l'admiration, enfin l'enthousiasme des autres.

Il faut bien dire qu'il y a un quart de siècle la musique de Debussy n'apparaissait à la

plupart que comme un chaos très confus de sons parfois cacophoniques et qui n'avait d'autre avantage sur celle de Richard Strauss, par exemple, que d'être moins bruyante et moins longue. Mais la gent musico-littéraire y vit la réalisation vivante de ses vues sur le but de la musique : pour elle *l'Après-midi d'un Faune* était bien la traduction en sons du poème de Stéphane Mallarmé; elle entendait bien nettement la pluie tomber goutte à goutte sur les jardins, elle voyait distinctement la lune inonder de sa lumière pâle l'immensité des temples dsiparus et elle ne s'effrayait guère des audaces d'un système harmonique particulier qui confondit d'horreur ceux qu'avait prévenus contre lui une longue accoutumance aux cadences traditionnelles.

Mais ces mêmes hardiesses qui éloignèrent de Debussy une très grande partie du monde musical eurent une influence et une répercussion inattendues sur les compositeurs de la jeune école. Chose remarquable, mais naturelle et historiquement logique, ces jeunes gens, tout nourris qu'ils fussent à l'école classique, dont Brahms à la fin du siècle dernier était devenu la dernière et plus haute expression, loin de continuer dans les traditions où ils furent élevés, s'empressèrent de les rejeter et de se précipiter tête baissée dans l'émancipation harmonique rythmique et contrapuntiste où Debussy et l'école française moderne les avait précédés. Dans l'œuvre de Frank Bridge, de Scott surtout, de John Ireland, de Goossens Jr., de Speaight, de John Heath, de Holst, de John Gerrard Williams, il ne reste presque aucune trace de l'influence de la grande école allemande; chez les uns comme chez les autres, c'est celle de Debussy et de Ravel qui a présidé à leur éclosion, qui leur a ouvert des horizons et qui, en donnant à leur pensée musicale une orientation nouvelle, leur a permis à leur tour de produire des œuvres originales trop peu connues même en Angleterre.

Pour le grand public, l'œuvre de Debussy souvent mal interprétée, jouée trop rarement et d'ordinaire trop difficile pour les amateurs même avancés est restée presque *terra incognita*; pour un nombre plus restreint, l'oreille déjà se repose sur la douceur de ses sonorités des dissonances stridentes qu'aime l'école ultra-moderne. Pour les uns comme pour les autres, l'ère des grands enthousiasmes comme des grandes indignations est passée. Avec les admirateurs éclairés de Debussy, on peut, sans provoquer de colères, parler de ses limites. Mais ce que la musique anglaise ne pourra oublier, c'est l'empreinte profonde que son génie a laissée sur elle et le service immense qu'il a rendu à la musique de tous les pays en opposant la finesse de son esprit, l'élégance de sa facture, la sobriété toute française de son style et de ses moyens à l'envahissement croissant du genre colossal auquel l'art de la musique a failli succomber.

L. DUNTON GREEN.

# Italie

## DEBUSSY ET LA JEUNE ECOLE ITALIENNE

Il est assez difficile de définir — en peu de lignes — les rapports de l'esthétique debussyste avec notre nouvelle école, et la part prise par le grand musicien français à la formation de notre plus récente sensibilité.

Il faut, à mon avis, envisager l'influence de Debussy sur les jeunes Italiens : d'abord d'un point de vue strictement, techniquement musical, en faisant ressortir la vertu émancipatrice — dans le sens *antidiatonique* — de son art; ensuite du point de vue plus général de la doctrine *impressionniste* dont il fut — en musique — le principal représentant.

Chacun sait en quoi consiste l'essence de la « révolution » debussyste : la réalisation soudaine, complète et déjà en elle-même parfaite, d'une musique véritablement *libre*, c'est-à-dire affranchie de tous ces dogmes tyranniques que la théorie occidentale avait fait peser durant de longs siècles sur notre art — et surtout du plus lourd d'entre eux : celui du *diatonisme*.

Aujourd'hui que l'art de Debussy nous apparaît déjà comme « cristallisé » par un suffisant recul, il devient possible d'en découvrir la rigoureuse nécessité historique. Après l'épuisement des principales ressources du diatonisme traditionnel par le *Tristan* de Richard Wagner, des lueurs venues de Russie — et des lointains de la civilisation byzantine — indiquaient au jeune « Prix de Rome » la voie de l'avenir. Nous savons maintenant qu'il ne faillit point à sa tâche et que — par un prodige dont il est bien peu d'exemples dans l'histoire de l'art — sous l'impulsion d'une fantaisie et d'une sensibilité des plus rares et des plus hautes — la nature se découvrit enfin aux yeux émerveillés des musiciens. Mais, encore une fois, la venue de Debussy et l'apparition de son art n'avaient rien d'un miracle. Elles résultaient de l'inflexible logique qui préside à l'évolution créatrice, et qui fait que, lorsqu'un cycle est révolu, la nature pourvoit infailliblement à l'élaboration du suivant, coordonne jalousement les circonstances et crée les individus nécessaires pour que la nouvelle phase de l'évolution s'accomplisse à son tour.

Il y a une quinzaine d'années, commença à se manifester chez nous les symptômes d'une imminente transformation du goût musical national. Lourde d'un passé mélodramatique dont la richesse demeure encore aujourd'hui inégalée, la musique italienne allait se tourner à nouveau vers la musique pure. Mais, la tradition nationale en étant brisée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, force était à ces nouveaux musiciens, de puiser une partie de leurs énergies rénovatrices à d'autres écoles, déjà mûres et conscientes. C'est ainsi que, tandis que les prédécesseurs immédiats de notre génération, c'est-à-dire Sgambatti, Martucci,

Bossi, etc., avaient tout appris de l'école allemande, les meilleurs de nos jeunes méditèrent, au contraire, les exemples plus récents et témoignant d'une évolution plus accentuée qui leur parvenait de Russie et de France. Alors que Wagner, Brahms et Strauss conservaient toute leur influence sur les éléments les moins audacieux de notre génération, Moussorgsky et Debussy engageaient nettement le parti d'avant-garde à tenter un effort analogue et souvent parallèle à celui que poursuivaient — en même temps — les peintres Boccioni, Carrà, De Chirico, et les littérateurs Papini, Soffici, Govoni, Palazzeschi, etc.

On a reproché à cette nouvelle école italienne d'être un peu « nationale », c'est-à-dire de ne point offrir ces caractères d'« italianité » que chacun connaît et qui se résument trop souvent en un seul, (combien déplorable) : l'idolâtrie du chanteur. Je n'ai pas à exprimer ici à nouveau ma pensée à cet égard. Je dirai seulement que l'Italie — nation aujourd'hui en pleine résurrection — ne pouvait plus longtemps rester étrangère à l'énorme effort de transformation accompli depuis quarante ans par toutes les grandes écoles européennes, et qu'il devait fatalement se former chez nous une conscience musicale, de tendances franchement « avancées ». L'avenir nous apportera sans doute l'équilibre nécessaire entre la nouvelle technique et les qualités traditionnelles et essentielles de la race (chez certains de ces jeunes musiciens, cet équilibre est déjà un fait accompli).

Nous avons vu la jeune école italienne entrer résolument dans la voie d'une musicalité « antidiatonique », quelle est la part exacte de Debussy dans cette évolution ?

J'ai entendu récemment soutenir par un des mes camarades que si Debussy n'avait pas existé, notre nouvelle sensibilité serait à peu près identiquement la même. Je ne partage pas cet avis. D'abord il semble plutôt difficile d'établir à priori ce qui aurait pu vous arriver si votre mère avait négligé de vous mettre au monde. Au reste, il est certain que, le système diatonique ayant été épuisé par le Romantisme, il devait fatalement se former une nouvelle musique *polymodale* d'abord, *chromatique* ensuite. D'autre part, la réalisation de cette musique ne pouvait pas être l'œuvre d'un seul homme, et chacun, depuis la mort de Wagner tentait — dans la mesure de ses moyens — d'atteindre le but qu'on sentait désormais proche. Mais il n'en est pas moins vrai qu'il fallait, à toutes ces recherches, une confirmation éclatante de leur justesse. C'est précisément ce que fut la pensée de Claude Debussy, réalisant d'un coup une musique sinon encore « atonale », tout au moins libérée de la vieille conception *heptaphonique*. Cette musique devait être nécessairement pour les jeunes générations, un phare illuminant la route de l'avenir. Loin de clore un cycle comme le wagnérisme, cet art en inaugurerait un autre.

Telle est, selon moi, la principale influence exercée par Debussy en Italie sur notre génération. Nul asservissement, nulle atteinte aux prérogatives de la race, mais une « indication » d'ordre supérieur, analogue à celle que Debussy avait lui-même rencontrée chez Moussorgsky.

Il serait naïf de vouloir apprendre à un lecteur français ce que fut l'impressionnisme



pictural. Chacun sait en quoi consista ce mouvement qui, au lendemain du Romantisme, proclama la prépondérance absolue de la couleur sur les anciens éléments classiques, dessin linéaire, volume, clair-obscur, etc. ; et personne n'ignore comment ce magnifique mouvement aboutit aux merveilleuses chimères d'un Claude Monet.

Mais l'impressionnisme pictural est un art nordique. Alors que les plus grands de ces peintres travaillèrent dans le nord de la France, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, le vieux Cézanne, le jour où il décida de réintégrer dans la peinture toutes ces valeurs (dessin linéaire, volume, clair-obscur, etc.), que les impressionnistes avaient foulées aux pieds, fixa son centre de travail à Aix-en-Provence.

Il est à remarquer que l'impressionnisme pictural ne fit en Italie que peu d'adeptes, et tous de talent secondaire et de dérivation nettement française (comme par exemple, les *macchiaioli* florentins). Ceci n'est point étonnant. La nature, chez nous, est absolument antiimpressionniste. Nul brouillard dans nos paysages, nul mystère dans les lointains, mais toujours une netteté de contours fine et implacablement précise, une lumière essentiellement classique et déjà proche de celle qui éclaire le Parthénon hellénique.

Pour quiconque a lu un fragment de Dante ou de Macchiavelli, ou contemplé le *Palazzo Venezia* à Rome, ou écouté les *Concerti delle Stagioni* de Vivaldi, il apparaît dès lors évident que le génie italien est avant tout fait de robustesse, de plénitude, de clarté, et aussi surtout d'un grand « sens du volume ».

Il est difficile de concilier ces qualités ethniques avec l'impressionnisme, qui consiste précisément en la négation systématique des principales d'entre elles.

Ceci explique ce qui sépare si profondément l'effort actuel des jeunes Italiens de l'esthétique debussyste. Non point que certains d'entre nous n'aient, maintes fois, eu la tentation de succomber au charme exquis, à la grâce vaporeuse, à la poésie mystérieuse et fascinante du parfum debussyste. Mais la nature nous protégeait ; et j'ai souvent mis en garde mes disciples et mes amis contre le danger qui aurait résulté pour eux de l'assimilation d'un principe artistique foncièrement incompatible avec nos meilleures facultés.

Je crois avoir à peu près défini le rôle joué par Debussy dans la formation de notre nouvelle école, part considérable, comme l'on a pu voir. Lorsque j'aurai ajouté que sa musique est répandue chez nous à un point dont les Français ne se doutent certainement pas, j'aurai suffisamment mis en lumière, je l'espère, la place considérable occupée dans notre pays par un musicien que nous aimons un peu comme s'il était des nôtres.

Alfredo CASELLA.

Rome, septembre 1920.

## Russie

### DEBUSSY A PETROGRAD

L'arrivée de Debussy en Russie, sur l'invitation de M. Serge Koussevitzki, suscita l'enthousiasme de tous les amateurs de musique, mais particulièrement des musiciens de la jeune génération russe. Pour nous, qui formions le cercle des jeunes compositeurs de Pétrograd, Debussy était, en quelque sorte, le fils spirituel de Moussorgski et de Rimski Korsakof, notre maître adoré, bien vivant, entre l'Orient russe et l'Occident français, symbole et porte-parole de la puissance musicale en Europe, régénérée et créatrice.

Pour tous les fervents de la musique, à Pétrograd comme à Moscou, Debussy était l'ami bienvenu, car ses œuvres avaient trouvé en Alexandre Siloti et Serge Koussevitzki, des apôtres dévoués, qui répandaient son nom et sa gloire. C'est pourquoi son séjour en Russie fut une fête perpétuelle de concerts et de réceptions où rayonnaient ses œuvres.

Parmi les plus belles et les plus profondes impressions de cette époque, ma mémoire conserve pieusement celle du concert dirigé par Debussy à Pétrograd. Il y a un charme étrange dans la manière de diriger chez les compositeurs, même lorsque la suprême habileté du chef d'orchestre leur fait défaut. Une beauté touchante se révèle dans cette combinaison d'une maladresse technique avec une interprétation convaincue et personnelle au plus haut degré. C'est ce qui fit le prix de l'apparition de Debussy au pupitre de chef d'orchestre. Ses yeux pensifs, grands et beaux, un peu souffrants, ne semblaient pas voir cette foule immense qui inondait la vaste salle. Une paix merveilleuse régnait dans ses mouvements. Jamais la musique admirable, si souvent entendue de *La Mer*, ne nous parut si séduisante et si mystérieuse à la fois, si pleine de l'énigmatique vie du Cosmos, qu'en ce soir merveilleux, où le grand créateur, d'une main douce, gouvernait ses ondes.

Lazare SAMINSKY.





HÔTEL  
MAJESTIC  
19, Av<sup>e</sup> Kléber. (Etoile)

L'Hôtel de Luxe et de Grand Confort  
près du Bois de Boulogne



J E N N Y

70, Avenue des  
Champs - Élysées







M<sup>me</sup> Berthe BOVY

*de la Comédie-Française*

habillée par Jeanne LANVIN

Demandez partout :

les incomparables Parfums "RAMSÈS"  
la Poudre de Riz "RAMSÈS"  
l'Eau de Cologne "RAMSÈS"



Ouverture d'un grand Magasin de Vente  
21, RUE ROYALE — PARIS



DUMSER, sc

En haut-fauteuil

CLAUDE DEBUSSY sur son lit de mort.







CLAUDE DEBUSSY



Création

de

La

Grande

Maison

de Blanc

6, Boulevard des Capucines

PARIS



*Quel mois  
êtes-vous né ?*



# Le Signe du Zodiaque

du mois de votre naissance  
vous donnera

**CHANCE**

**RÉUSSITE**

**BONHEUR**



Le plus ancien.

Le plus puissant.

Le plus sûr Talisman

PRIX { Vermeil..... 22 Frs  
Vermeil 2 tons. 24 .  
Or..... 160 .

*Demandez-le aux Bijoutiers et Grands Magasins*

*ou à* **Maurice LESPOUS**  
**76, Rue Charlot. PARIS (3<sup>e</sup>)**  
*qui vous enverra notice explicative gratuitement*



# The Musical Quarterly

Edited by O. G. Sonneck

## Contents for January, 1921

### AGAINST MODERN "ISM"

Constantin von Sternberg (Philadelphia)

### CHAMBER MUSIC : ITS PAST AND FUTURE

Cyril Scott (London)

### ERNEST BLOCH

Guido Gatti (Turin)

### ARE THE CLASSICS DOOMED ?

D. C. Parker (Glasgow)

### THE WAGNERIAN CULTURE SYNTHESIS

Wilhelm Peterso-Berger (Stockholm)

### "NICHT MEHR TRISTAN"

B. M. Steigman (New-York)

### TONIC-SOL-FA : PRO AND CON

J. A. Fuller-Maitland (London)

### UNPUBLISHED LETTERS FROM VERDI TO CAMILLE DU LOCLE

(1866-1876)

J. G. Prod'homme (Paris)

### THE EARLY YEARS OF THE FIRST ENGLISH OPERA HOUSE

W. J. Lawrence (Dublin)

### SOMETHING "BIGGER" THAN THE BETHLEHEM BACH FESTIVALS

Charles D. Isaacson (New-York)

### THE PASSING OF THE PRESSURE TOUCH

Wesley Weyman (New-York)

### STENDHAL AND ROSSINI

Henry Prunières (Paris)

Published quarterly in January, April, July, October.

Each number (illustrated) contains about 150 pages of text.

Three dollars a year.

Seventy-five cents a copy.

New-York, G. Schirmer, 3 East 43rd St.

Société Anonyme des Editions "SONOR"

46, rue du Stand, à GENÈVE

---

# LA REVUE DE GENÈVE

*paraît tous les mois sur 160 pages in-8 au minimum*

---

*La Revue de Genève*, organe de liaison intellectuelle et de documentation originale groupe des écrivains appartenant aux nations les plus variées. Internationale sans être internationaliste, elle renseigne ses lecteurs en leur apportant les œuvres significatives et les témoignages actuels de leurs voisins.

Ses *Chroniques Nationales*, toujours rédigées par des ressortissants des pays dont elles traitent, expriment la conscience profonde que chaque peuple prend soi-même. Sa *Chronique Internationale* relate les efforts de ces peuples pour s'entendre et collaborer.

*La Revue de Genève* publie des œuvres de MM. Maurice Barrès, René Boylesve, Henri de Régner, Camille Mauclair, Pierre Mille, Edmond Pilon, Edmond Jaloux, Georges Duhamel, André Suarès, Albert Thibaudet, J.-J. Tharaud, Maxime Gorki, Geijerstamm, Zangwill, Joseph Conrad, Dostoïevsky, G. Ferrero, Prezzolini, Bernard Shaw, Chesterton, Maximilien Harden, Freud, Richard Dehmel, Heinrich Mann, etc., ainsi que des écrivains suisses les plus importants.

## ABONNEMENTS :

FRANCE ET BELGIQUE : un an, 60 fr.; six mois, 32 fr. Prix du numéro : 6 fr.  
(Argent français)

ÉTRANGER : un an, 44 fr.; six mois, 23 fr. Prix du numéro : 4 fr. 50  
(Argent suisse)