



## 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 : confidence — 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, piété, verve, mode âpre, ou exquis, ou comique, 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 cinquantes 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 éparsée 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 figuré 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) céda 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 mélòs 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 lyrisme 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 tond 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 Claude Debussy, qui est un si fin transposeur 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 insinécrités, 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'encouragiez, 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 audiences...*), 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 valu 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 interchangeables 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 baigne moral — « 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 dictame 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'attrance 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 « mélancolie » 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 entretint 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 geôliers 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 paraphe 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 défilé 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'imité ?

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.