



Autour de Debussy

(Suite*)

J'aurais désormais scrupule à prendre la parole quand des marges du livre que je feuillette, monte vers moi la voix de Robert Godet. Sa critique est admirable, en vérité, parce que fondée sur une connaissance unique de l'œuvre. Elle nous révèle, chemin faisant, quantité de détails inconnus, d'habitudes et d'idées familières à Debussy. Rien ne nous suggère une vision plus exacte et plus colorée de ce que fut le grand musicien que la lecture de ces notes hâtives qui n'étaient pas destinées à la publication et dont on excusera le tour familier et parfois la virulence... Je me contente de les transcrire dans l'ordre où elles se rencontrent sur les pages du livre de M. Vallas.

A propos du regret formulé par celui-ci que Debussy n'ait pas étudié le chant grégorien dans la classe d'orgue de César Franck au Conservatoire, Robert Godet observe :

On ne voit pas ce que le père Franck aurait pu apprendre à Debussy, en fait de chant grégorien. Il trouva, Dieu merci, un meilleur maître à cet égard dans Liszt, témoin son *Quatuor* dans le finale duquel passe un souffle du *Christus* (relu peu avant), au passage où le thème dominant de cet ouvrage cyclique prend un accent d'effusion grégorienne évoquant celui du *tantum ergo* employé par Liszt dans « l'entrée à Jérusalem ». Mais surtout Debussy remonte aux sources, comme il appert de ses chœurs *a cappella*.

A propos de la *Fantaisie*, il note :

Vallas a raison de dire que la publication de la *Fantaisie* fut contraire à la volonté de l'auteur (mais il aurait dû ajouter : telle du moins que celui-ci l'exprima peu

*) Voir *La Revue Musicale* de Mai 1934.

avant sa mort, en des termes qui peut-être n'impliquaient pas le refus d'une publication posthume?) Il a raison surtout de marquer que Maurice Emmanuel se trompe en soutenant que Debussy se dégoûta de cet ouvrage écrit en 1889 pour cause de cyclisme, puisque Debussy ne songea pas à renier le *Quatuor*, non moins cyclique, écrit en 1893. Mais Vallas ne laisse pas de se tromper lui-même, faute de nuances, d'abord quant à ce prétendu « dégoût » pour la *Fantaisie* ; ensuite quant à à une prétendue désaffection de Debussy pour son *Quatuor*, qu'il aurait « cessé d'aimer de bonne heure » sans toutefois le renier ! S'agissant de la *Fantaisie*, le sentiment pénible qui s'y attacha pour lui tient à son aventure avec Mendès qui l'avait fait graver avant de démasquer ses batteries : *Chimène!* Mais, de plus, Debussy ne tarda pas à constater que l'instrumentation ne répondait plus (lourde et opaque) à son besoin de fluidité ; et la dernière fois que je lui demandai (pendant la guerre) si on ne l'entendrait jamais, il me répondit : « Il faudrait la réorchestrer, je ne l'aime plus assez pour cela » — ce qui ne l'empêcha pas, en la refeuilletant, d'ajouter que les éléments lui en demeuraient chers : donc, nul dégoût. S'agissant du *Quatuor*, loin qu'il s'en fût détaché, il m'exprima son vif regret de n'avoir pas été convié à une interprétation de cet ouvrage donnée, je crois, par des Belges à Paris (peu avant la guerre) : donc nulle désaffection.

Le portrait écrit, dû à Jacques Blanche, vaut son portrait peint : ce snob ne comprend rien à l'aristocratie de la nature, d'où « matériel », « épais » et, pour comble ! « faiblesse de caractère ». On ne saurait trop y opposer le parfait aperçu de Suarès.

Les tziganes de Moscou, prétendus initiateurs de Debussy à la tziganerie, étaient aussi mal faits (ou contrefaits) que possible pour lui rendre pareil service. Avant qu'il ne reçût en Hongrie, sur le tard, la pleine révélation de cet art, sous une forme authentique (exclusive du chant), il le goûta, sans excès d'enthousiasme, à Paris (Lautars roumains de 1889, puis diverses chapelles errantes, mais surtout leurs postulés dans l'intimité d'un petit café en sous-sol du Palais-Royal). Du moins ces échappées suffirent-elles pour le préserver d'admirer dans la musique tzigane ce qui n'y est pas : « La souple variété des moules ».

Le *Nocturne* de Debussy, où Vallas repère Fauré, est peut-être le seul ouvrage de l'auteur attestant dans la forme (rythme et harmonie) une influence russe dont le critique ne dit mot : influence non borodinesque, mais rimskienne, dans la meilleure acception du terme.

Et ce monstre (p. 91) : la sensibilité de Debussy « très voisine de celle de Chausson ». Même en laissant de côté l'opposition psychologique (qui fait justement le charme de la correspondance), quel rapport y a-t-il entre les résultats ? Entre le sourire et la pleurnicherie ? entre la retenue et l'incontinence ? entre les jeux du créateur et les efforts du fabricant ? Il est vrai que les influences réciproques sont, avoue Vallas « difficiles à fixer ». Comme preuve de ce « voisinage » des sensibilités, on pourrait citer ce mot de Chausson sur la *Mort des Amants* : « N'est-ce pas terriblement mélodique ? » et cet autre, de Debussy, en réponse au monsieur de Budapesth qui le félicitait d'avoir supprimé la mélodie : « Mais toute ma musique aspire à n'être que mélodie ! »

Vallas découvre des souvenirs de Franck dans le *Quatuor*? Oh non ! c'est là une illusion provenant du cyclisme, mais influence grégorienne déjà notée (pour le finale) due peut-être à celle du *Christus* de Liszt.

On peut constater (p. 118), une lacune regrettable dans un volume dont la seule valeur consiste en des documents : c'est ici, entre les deux alinéas, que devrait figurer (qui donc la possède et où parut-elle jadis?) la lettre de Maeterlinck déclarant à Debussy le plus expressément possible qu'il lui donne *Pelléas* pour en faire n'importe quel usage qui lui conviendra.

Nouvelle découverte (p. 158) : le *Tombeau de Mnasidica* consigné en trois menus cahiers manuscrits. M. Vallas ne doute pas d'avoir été le seul à les feuilleter et le seul à y reconnaître une ébauche des *Six Epigraphes antiques* que Debussy composa plus tard pour piano à quatre mains « sans en révéler l'origine » (ce cachottier). On veut bien laisser à l'éternel découvreur ses illusions, mais on ne peut s'abstenir de protester qu'en enfonçant à coups de pied une porte ouverte, il va trop fort. C'est le droit de tout artiste de reprendre une ébauche ancienne et d'en tirer — s'il peut — une œuvre définitive, sans être obligé de s'expliquer là-dessus à qui que ce soit. En l'espèce l'œuvre définitive est si propre à éclipser l'ébauche non seulement par la nouveauté de sa forme, l'ampleur de son développement et la justesse de ses proportions, mais par l'accent même, par ce caractère de pressentiment halluciné qu'accusent les moindres touches et les titres mêmes, que l'on ne saurait trop dissuader les lecteurs d'attribuer aux propos de M. Vallas une signification en rapport quelconque avec l'importance de ce chef-d'œuvre : les *Six Epigraphes Antiques*.

L'écriture de Debussy, au dire de M. Vallas (p. 168) « a son origine dans une volonté de réaction continuelle, tendue, peut-être excessive, contre toutes les habitudes symphoniques ». Il est impossible de plus mal entendre le sens d'un effort qui, dès le début, se propose cet objet si bien défini par Debussy lui-même : « Mêler sa musique aux âmes de bonne volonté ». Le moyen d'y atteindre est tout le contraire d'une « tension » : un assouplissement. Si les formes symphoniques usuelles eussent suffi à le lui procurer, nul doute qu'il y eût recouru — ainsi qu'il l'a fait d'ailleurs en diverses tentatives qui, ne le satisfaisant pas entièrement, lui ont démontré la nécessité de se concentrer davantage sur cet essentiel d'une musique qui « aspire à n'être que mélodie ». La volonté n'a ici d'autre part que celle d'un agent de liaison entre l'intelligence et la sensibilité; elle dissuade les pensées de s'exprimer avant d'être vivifiées par des émotions ; ou les sensations avant d'être muées en état d'âme — elle suspend l'effort du créateur jusqu'au moment où, traduisant la réaction la plus pure de l'être total à ses impressions, il n'a plus rien de commun avec l'industrie du fabricant. Que de sacrifices pour arriver, comme dit encore Debussy, « jusqu'à cette chair nue de l'émotion » ! Elle ne saurait, pour lui, s'accommoder des vêtements à la mode, même des traditionnels, tant que la tradition n'est qu'une survivance de la mode, un exercice scolastique ; et il en ira autrement quand la tradition sera redevenue en lui force vive par la communion de son génie personnel avec le génie collectif de sa race (ce sera l'affaire de la guerre). Libre à ceux qui ont des « habitudes symphoniques » et aux besoins desquels elles répondent, de s'y adonner tout leur saoul : loin de les dénigrer pour ce motif, il les envierait plutôt, mais, quant à lui, qu'est-ce que cela peut bien lui faire?

L'orchestre de *Pelléas*, si longtemps médité et élaboré dans l'esprit de l'auteur, ne fut pas rédigé lorsque, « répétitions imminentes » son texte noir sur blanc devint exigible, mais, pour une grande part, durant le cours même de ces répétitions : exploit que l'on mentionne simplement comme indice d'une vigueur et promptitude d'esprit peu communes (j'ose en témoigner pour cette raison que je réglais d'avance, au juger, les feuilles de papier à musique que Debussy remplissait, nuit après nuit, avec une régularité imperturbable, la plupart du temps sans brouillons pour le guider).

A-t-on coupé la scène des moutons après la répétition générale? (p. 184). Il me semble que M. Carré en avait imposé la suppression, pour cause de longueur, dès les premières répétitions. Ce qui tomba, après la générale, ce fut, dans la scène de Golaud, le passage du « lit » que M. Roujon déclara inacceptable dans un théâtre subventionné (M. Vallas le dit, mais le dit mal).

Il y eut certainement des exemplaires de la partition piano et chant parus (ou tirés) avant la première (p. 186) puisque Debussy marqua sur le mien le soir de la générale les suppressions consenties. A propos de cette journée mémorable (la générale) mes souvenirs, confirmés en tous points par ceux qu'avait gardés Lily Debussy, s'accordent mal avec ceux que relate M. René Peter. Celui-ci ferait-il une confusion de dates? Peu importerait, si ce n'était que certains propos de Debussy, précieux par eux-mêmes, empruntent une saveur particulière à l'événement avec lequel je les crois en rapport immédiat (et dont il s'évade par une évocation du cor d'Obéron).

Retrouver dans l'orchestre de *Pelléas* « la manière berliozienne » (p. 205) cela suppose des oreilles d'une longueur (sinon acuité) extraordinaire.

M. Vallas omet volontiers le destinataire des lettres qui me furent adressées et peu importerait s'il n'aggravait le cas par des interversions de dates qui faussent les nuances des faits (p. 210).

M. Vallas a une autre observation originale sur la *Mer* : « On n'a pas assez remarqué qu'elle contient les *Nocturnes* » (p. 253). On était, en effet, plus sensible au fait qu'elle s'oppose à eux comme le jour à la nuit et que, partant d'un point de vue diamétralement contraire, elle leur est contraire aussi tant par le plan général que par les moindres détails de sa mise en page. Mais, en outre, il y a une différence radicale d'accent. Debussy a versé dans les *Nocturnes* une sorte de mélancolie si profonde et si secrète qu'elle serait demeurée unique dans son œuvre s'il n'en avait retrouvé le fantôme (et c'est lui qui me l'écrivit avant que je m'en fusse rendu compte) dans le plus exquisement désespéré de ses ouvrages : la divine *Sonate* pour alto, flûte et harpe. Quel rapport, o Seigneur ! avec la *Mer* ensoleillée qui garde une sereine majesté jusqu'en son enjouement ou sa colère et qui finit par une si véhémence leçon d'énergie?

On passe les opinions de M. Vallas sur *Saint-Sébastien*, mais on admire qu'il réussisse à enchérir sur sa coutumière inconvenance en trépignant M^{me} Ida Rubinstein qu'il déclare « insuffisante jusqu'au ridicule » et ainsi de suite (p. 324). Il y revient (p. 330-31) pour dénoncer la « sereine inconscience personnelle » qui permit à cette artiste d'exploiter ce qu'elle commanda et paya. Évidemment, tout le monde n'a

pas la délicatesse native de M. Vallas. A part quoi, on voudrait savoir ce que pourrait bien être, hors de la métaphysique, une inconscience qui ne serait pas personnelle?

L'idée de rattacher au *Quatuor* les *Jeux*, sous prétexte de cyclisme (p. 335) est proprement ahurissante.

Qu'y a-t-il d'« obscur », grands dieux, dans les *Trois Poèmes* de Mallarmé que Debussy mit en musique? (p. 342). Ils sont des modèles de clarté, dans tous les sens du mot : c'est même ce qui incitait le musicien à les nuancer et à en restituer l'*aura*.

Plus bas, on voit que son « besoin de luxe et sa prodigalité poussent malgré lui » le malheureux Claude Debussy à « se produire dans des concerts comme chef d'orchestre ou pianiste » ! Alors, l'envie de s'interpréter parfois lui-même ne peut lui venir? Gageons que s'il se fût croisé les bras, le même Vallas l'accuserait de s'être fait entretenir par sa femme.

D'où cet homme si documenté tire-t-il que Debussy ne connaissait rien de Schoenberg en 1914? (p. 351) J'ai, datée de cette année-là, une lettre où Debussy exprime la crainte que Strawinsky « n'incline dangereusement vers Schoenberg » et cette lettre fut le thème de conversations dans lesquelles il montra sa familiarité avec — en tous cas — les deux premiers *Quatuors*, les *Gurre-Lieder* (et celui de la *Nuit*, dont j'oublie le titre exact), les *Esquisses symphoniques*, enfin, si je ne fais erreur, *Pierrot Lunaire*.

Retour aux *Epigraphes* et à leur origine « jusqu'à présent ignorée ! » (p. 357). Elles ne sont « que l'arrangement d'une œuvrette ancienne, achevé afin de satisfaire aux légitimes réclamations de l'éditeur ». Dieu, qu'en termes galants ces faussetés sont dites ! Je crois que, dans tout le cours de son gros bouquin, M. Vallas n'aura pas touché juste une seule fois en essayant de conjecturer le motif d'un geste, d'un acte, d'une idée ou d'un ouvrage de Claude Debussy. Mais le présent exemple est un des plus beaux, ou des plus bas.

En blanc et noir « nom assez vague ». Il dépendait du si documentaire Vallas de lire la lettre publiée où Debussy évoquant les « gris de Velasquez » à propos de cette série pour deux pianos, déclare qu'elle exclut dans sa pensée le recours à une palette instrumentale plus riche en couleurs. C'est exactement ce qu'exprime son titre, avec la plus parfaite précision : du burin, pas de l'estampe ; de l'eau-forte, pas de la gouache.

Il n'y a pas de terme mieux fait pour abuser l'esprit des lecteurs sur le sens des *Sonates*, que celui de « néo-classicisme », surtout si on l'aggrave en ajoutant : « Imposé par une intention nationaliste » (p. 363). Ce Vallas dénué de toute psychologie, croit toujours à l'intervention chez Debussy d'un *deus ex machina* qu'il appelle la volonté et qui fait de ce créateur un fabricant. Cette vue est totalement fautive lorsqu'il s'agit d'artistes de génie chez lesquels l'activité consciente est sans cesse animée et nourrie par un immense afflux de forces subconscientes... Mais, pour s'en tenir au cas particulier, on peut affirmer que le retour de « Claude Debussy, musicien français » à des « formes traditionnelles » consacrées par le génie de sa race, ne marque aucunement le propos artificiel de se conformer à une étiquette historique ou de s'asservir à des modèles donnés. Après s'être senti chargé d'âme envers lui-même,

ce musicien français se sent chargé d'âmes envers un « moi » non plus seulement individuel, mais collectif, avec lequel il communique plus étroitement dans les souffrances et les espoirs de la guerre. Mais qui dit : gardien d'idéal, ne dit pas : gardien de musée. Et quand on garde un idéal, ce n'est pas qu'on en ait « l'intention » mais le besoin et le pouvoir. D'autre part, cet idéal, dont le service implique une continuité sans laquelle l'héritage du passé ne saurait contribuer à l'enrichissement (et à l'orientation) du présent, serait le pire des fléaux s'il dégénérait en conformisme mécanique et paralysant (« néo-classicisme »), bref : « Si ces hiers allaient tuer nos beaux demains ! »

Ce que M. Vallas retient, comme impressions critiques, de la *III^e Sonate* (pour piano et violon) : « La fatigue et l'effort »... « des mélodies aux laborieuses et vaines anacrouses » (?)... une « boursofflure d'arabesques », etc... (p. 371). Le soin qu'il prend d'aligner ces mots vides de tous renseignements objectifs sur la musique à quoi ils se rapportent, l'empêche d'apercevoir rien de ce qui constitue cette musique : ni la résignation à l'Hiver qui approche (et dont Debussy donne ici une de ses images les plus typiquement transies) ni l'ultime flirt d'un Puck ou d'un Pierrot fantasque avec un spectral Amour qui reçoit l'hommage de leurs tendres vœux entre deux bonds ironiques, ni l'évasion dans le Printemps napolitain par un suprême essor qui, pour ne pas retomber, tourne sur lui-même — sorte de triptyque jeté au vent du destin, juste avant que le destin perde le souffle et qui déjà marque en son ordonnance et ses proportions le pressentiment des coupes et des mesures auxquelles la forme de la sonate devra une jeunesse nouvelle (par exemple honéggerienne).

Nous avons négligé bien des observations de M. Robert Godet et avons renoncé nous-même à signaler bien d'autres inexactitudes, nous avons voulu surtout mettre en garde le lecteur contre les plus graves erreurs de psychologie, de fait ou de critique qui se rencontrent dans ce gros volume, si bien présenté et qui renferme un si grand nombre de portraits et de documents intéressants.

On jugera que nous avons été trop sévères, M. Robert Godet et moi, pour un ouvrage qui représente un si gros effort de recherches et de mise en œuvre. C'est possible et nous devons en terminant reconnaître le labeur consciencieux de M. Léon Vallas qui n'a laissé aucune source sans y aller puiser. Si nous l'avons critiqué durement, c'est dans un sentiment de déception profonde, car il aurait fallu peu de chose pour que de cet amas de documents sortît rayonnante la figure de Claude de France que nous y avons vainement cherchée.

HENRY PRUNIÈRES.

Réponse de M. Léon Vallas

PARIS, 30 MAI 1934.

La *Revue Musicale* de ce mois-ci, mai 1934, a publié un article qui sous son titre général, *Autour de Debussy*, constitue une critique violente, mais à retardement, de mon livre, *Claude Debussy et son temps*, paru depuis vingt mois, ou plutôt un éreintement systématique et personnel de son auteur. Conformément à l'usage et à la loi, je vous invite à publier dans la *Revue Musicale* de juin, la réponse que voici et qui suit, page par page, votre compte-rendu.

Première page (349) :

Il vous plaît d'extraire de ma préface une phrase pour y donner un sens péjoratif, dont je vous laisse la responsabilité et, aussitôt après, vous m'attribuez « une sorte de haine » contre Debussy.

A votre interprétation j'opposerais celle, contraire de tous les critiques de divers pays (1) (et il a paru de mon livre des centaines de comptes-rendus) qui ou bien louent mon impartialité ou parfois la critiquent comme trop sereine, ou même me reprochent un excès d'admiration pour le Maître que j'ai étudié. Je me permets de reproduire ci-dessous quelques lignes d'un critique français, M. Maurice Bex, qui me semble exprimer dans *Candide* l'opinion moyenne des musicographes et des lecteurs :

Agissant en analyste avant tout consciencieux, Léon Vallas s'est astreint à garder toujours l'impassibilité inaltérable que ce rôle exige. Si on aime à lui prêter des sentiments intimes plus tendancieux, il faut l'avouer, on ne peut le prendre en flagrant délit de parti-pris. Tant de sang-froid ne laisse pas quelque peu d'étonner, mais il serait injuste de ne point soupçonner sous cette attitude de rigueur une profonde admiration... »

La prétendue attitude de haine, ou tout au moins d'incompréhension, serait, d'après vous, due au fait que j'aurais « mal deviné Debussy à travers les récits de sa première femme... » Mes scrupules d'historien, ou, comme vous le dites vous-même, de « chercheur infatigable et consciencieux » m'interdisaient de faire fond sur de simples racontars, fussent-ils émis par Mme Debussy-Texier. D'ailleurs, quand j'ai, pour la première fois, rencontré la première Mme Debussy, mon livre était achevé et déjà livré à l'*Oxford University Press* pour la traduction anglaise. J'ai vu Mme Lilly Debussy surtout pendant le printemps et l'été 1929, alors qu'elle assista chaque semaine à mes cours que, à la Sorbonne, je consacrais précisément à *Claude Debussy et son temps*. Après chaque séance elle avait la gentillesse de venir me féliciter et comme, un jour, je m'étonnais de son assiduité parmi mon auditoire, elle me dit : « C'est que vous m'apprenez, de la vie de mon ancien mari, tant de choses que j'ignorais ! » Ce n'est donc pas par les yeux d'une épouse abandonnée que j'ai vu Debussy et que je l'aurais déformé!

Page 350-351 :

Par une rédaction ambiguë vous ne faites pas mais vous laissez entendre (ce que tout le monde a compris ainsi) que j'aurais recueilli deux « anecdotes scandaleuses ». Ni l'une ni l'autre ne figure dans mon livre. Je connaissais la première depuis 1905 : je n'aurais jamais voulu la répandre. La seconde, je l'ignorais. Ces deux histoires, dépourvues de tout intérêt musical, mais marquées d'un caractère diffamatoire

(1) Unanimité contestable : voir plus loin la réponse de M.^{me} Godet (N. D. L. R.)

pour la mémoire de Debussy et de son père, une seule personne a jusqu'à présent osé les imprimer et ainsi les diffuser largement à travers le monde : cette personne, Prunières, c'est vous!

Page 351, 4^e paragraphe :

Selon vous, j'aurais jeté un doute « sur les rapports de parenté légale ou illégitime de Claude avec son père ». Votre phrase — car, Dieu merci, c'est vous qui l'avez écrite, et non moi! — est en soi d'une absurdité éclatante (la parenté légale ou illégitime de Claude avec son père!) Passons! Mais je n'ai parlé, à la page 2 de mon livre, que de « la parenté légale ou illégitime, entre eux et la famille Debussy, de celui et de celle qui tinrent Achille-Claude Debussy sur les fonts baptismaux. » Vous n'avez pas compris cette phrase. Avant de la déformer pour la rendre absurde et lancer une accusation, absurde aussi, contre la feuë mère de Debussy, vous auriez dû soumettre mon texte à quelqu'un qui comprenne le français. On vous aurait montré que ma phrase signifie ce qu'elle dit : il existait des liens de parenté légitime ou illégitime entre les parents et les parrains de Debussy. Je n'ai pas précisé la nature de ces liens, sur lesquels le fils du parrain, poète connu et librettiste habituel des cantates pour le Prix de Rome, a seul le droit de vous donner des précisions.

Ainsi, vous avez déformé une de mes phrases pour m'attribuer une invention, qui vous est entièrement personnelle, d'après laquelle Debussy ne serait pas le fils de son père légal!!! A ce propos, vous n'hésitez pas à m'accuser d'avoir suspecté la fidélité conjugale de Mme Debussy mère! C'est, à proprement parler, insensé!

Si j'avais eu, même sans l'émettre, le moindre doute sur la légitimité réelle de notre musicien, je n'aurais pas, avec l'espoir de découvrir dans son ascendance quelque explication de ses merveilleux dons musicaux, pris la peine et fait les frais de recherches généalogiques dans les registres civils ou religieux de Paris, de Clichy, de Montrouge et dans diverses archives paroissiales de la Côte-d'Or. Car j'ai poussé mes recherches jusqu'à la septième génération, en remontant ainsi jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Dans ou entre les lignes de la note généalogique de la première page de mon livre, vous auriez dû, vous, historien habitué à faire des recherches d'archives, découvrir une preuve supplémentaire de l'absurdité de votre invraisemblable invention.

Page 351, 5^e paragraphe

Là, une insulte, entièrement gratuite. La « grossièreté intolérable » dont vous parlez, ne serait-elle pas plutôt le fait de celui qui a osé écrire le paragraphe quatrième ainsi que la quatrième et cinquième ligne de votre page 351, qui inculpent d'indélicatesse habituelle le feu père de Debussy?

Page 351, 6^e paragraphe et pages suivantes :

A partir de là, vous vous mettez à l'abri de l'autorité d'un Genevois connu et jusqu'à présent estimé, M. Robert Godet.

Je ne connais M. Robert Godet que par la correspondance que nous avons échangée en 1927 et 1929 au sujet de Debussy. Ne possédant pas la suffisance que vous m'attribuez généreusement, j'avais, en 1927, envoyé à deux amis du musicien, mon petit *Debussy*, qui venait de paraître, en les priant de vouloir bien m'en signaler les erreurs. De ces deux personnages, dont modestement je sollicitais la censure, je reçus

plus de compliments que de critiques. L'un des deux était M. Robert Godet. Oui, M. Robert Godet lui-même !

Quelque regret que j'éprouve à encombrer vos pages, je crois indispensable de reproduire ci-dessous quelques appréciations que M. Robert Godet formula en 1927 et 1929 sur mes travaux debussyistes :

Genève, 25 juin 1927.

Monsieur, très heureux de tenir de vous votre *Debussy*, je me suis empressé de le relire aussitôt reçu, et je vous remercie à la fois du plaisir que j'y ai pris et de l'intention amicale que me marque cet envoi. On ne peut, me semble-t-il, ordonner plus clairement que vous ne faites les renseignements à ce jour utilisables sur le grand sujet qui vous occupe et dont vous avez, de surcroît, si opportunément frayé l'accès dans vos *Idées de Claude Debussy*, corollaire anthologique si précieux de la biographie.

Pour me prévaloir de la licence de vous critiquer il faudrait que j'entretinsse l'illusion d'une compétence que je crois assez qui me fait défaut, surtout en matière d'événements extérieurs : n'incriminez donc pas mon mauvais vouloir si je résiste à votre trop bienveillante invitation.

(*Suivent quatre remarques de détail.*)

...Vous voyez, Monsieur, que mes réserves n'en sont guère et, en vérité, pèsent moins que rien.

...Croyez, je vous prie, à mes sentiments bien reconnaissants et sympathiques.

Robert Godet.

Quelques jours après, le 1^{er} juillet 1927, nouvelle lettre, non moins aimable. A propos d'un petit document pittoresque que je lui avais communiqué, M. Robert Godet m'écrivait : « J'espère que vous en ferez cadeau à la postérité; ce sera, entre beaucoup, un de vos titres à sa reconnaissance. »

En 1929, même enthousiasme :

Genève, 24 mars 1929.

Cher monsieur, je suis bien intéressé par l'annonce de votre *Debussy* en Sorbonne et du nouveau volume qui en sera le couronnement. *Veni creator!* Il est créé...

Pour tromper mon impatience, j'ai suivi fidèlement vos notes de la *Revue Pleyel*, puis de la revue *Musique*, où vous rectifiez si opportunément tant d'erreurs, petites et grandes...

Robert Godet.

Genève, 11 juillet 1929.

J'ai par fortune lu votre article sur les *Sonates de Debussy*, qui met vraiment l'eau à la bouche et auquel j'ai pris le plus grand plaisir. Je me rappelle y avoir particulièrement goûté (avec les renseignements, *matter of fact*) le passage consacré à la divine sonate en trio.

Robert Godet.

Les divers articles de revue, auxquels M. Godet fait allusion de façon si élogieuse, ne sont autre chose que des extraits de *Debussy et son temps*. Ces textes empruntés au futur livre de 1932, le petit *Debussy* de 1927, premier état du précédent, ainsi que les *Idées de Claude Debussy*, tout cela a également enchanté M. Godet, qui a tenu à me l'écrire à diverses reprises. Que s'est-il passé pour que, me jugeant écrivain, historien, musicien fort estimable en 1927 et 1929, M. Robert Godet me traite brusquement en 1932 de méchant auteur, aussi mauvais styliste qu'ignorant musicologue? Mystère!... si mystère il y a. Toujours est-il que, en cet an de grâce 1934, M. Godet, qui naguère savourait avec plaisir mes premiers ouvrages sur Debussy ainsi que les échantillons de mon dernier volume est rempli d'indignation par la lecture de ce volume-ci au point de le déclarer *répugnant!* J'ai bien lu : RÉPUGNANT. Ce mot-là, M. Godet ne l'a pas écrit lui-même; il se serait contenté de le dire au directeur de la *Revue Musicale* et c'est vous, Prunières, qui avez tenu à l'imprimer.

A la page 351 vous cédez donc la parole à M. Robert Godet de Genève. Et alors est abordée « la question épineuse de l'influence qu'aurait exercée sur Debussy sa première femme Lilly Texier ». Celle-ci, vous pouvez en parler sans ménagement : elle est morte depuis dix-huit mois; elle ne vous fera pas et ne vous gagnera pas un second

procès! Question épineuse sans doute, mais surtout inconvenante et vaine, que je n'ai jamais voulu aborder. A ma réserve une raison principale, c'est que je crois que ni l'une ni l'autre des deux épouses de Debussy n'a exercé d'action musicale directe et profonde sur le compositeur.

M. Godet affirme d'abord que j'aurais « imputé le second mariage de Claude Debussy à des calculs d'ordre financier et mondain ». C'est faux! J'ai seulement laissé entendre, à la page 249 de mon livre, que son projet de second mariage — réalisé de nombreux mois, sinon plusieurs années après l'abandon de Lilly Texier — lui semblait agréable pour des raisons mondaines et matérielles. Entre reconnaître la satisfaction légitime de Debussy et prétendre qu'il a fait un calcul pour l'obtenir, il y a une différence! Dans sa vie, de toute évidence, Debussy s'est laissé conduire surtout par l'amour; c'était l'avis de Lilly Texier, qui me l'a dit elle-même. S'il a abandonné sa première femme, c'est qu'il en aimait une autre; cette autre, il l'aurait suivie, même pauvre.

Une longue page suit (page 354) : discussion de la « thèse suivante, notamment soutenue par M. Léon Daudet, reprise (*mutatis mutandis*) par Vallas : Debussy abandonna, par lucre et gloriole, la compagne modeste à laquelle il avait dû la meilleure part de son inspiration, pour contracter un mariage d'argent qui marqua la fin de son génie ». Le malheur est que cette thèse, je ne l'ai jamais adoptée, je n'y ai jamais fait allusion... Si je constate — ce qui a exaspéré les debussystes 100 % — dans la seconde partie de la vie du musicien une défaillance évidente de son génie, je l'attribue, non pas à un changement de domination amoureuse, mais à l'âge. M. Godet change des textes qui ne doivent pas être changés ou, comme il le dirait en latin, *mutatis non mutandis*. A la thèse que je n'ai jamais admise il oppose alors une autre thèse, qui est le contraire de celle de M. Léon Daudet : est-elle meilleure ?..

Page 355, premier paragraphe :

« M. Godet se rebiffe », dites-vous, parce que je me suis permis, à propos du genre d'existence de Debussy, d'écrire le mot *bohème*. La bohème, dit Larousse, est « la classe d'artistes et de poètes qui vivent au jour le jour ». Cette définition ne conviendrait pas à Debussy? L'appliquer à un musicien, dont j'ai dit que le désintéressement était absolu, n'est point une « hénaurmité », comme l'affirme M. Godet en un mot de Flaubert, c'est une simple constatation, qui n'a rien de déshonorant.

Page 355, 3^e et 4^e paragraphe :

M. Godet me place dans une redoutable alternative, dont l'énoncé menaçant a dû faire sourire les anciens camarades de Debussy, M. Godet lui-même. Mes censeurs de la *Revue Musicale* semblent exaspérés parce que j'ai écrit que Debussy fut toujours emprunteur : comme certain auteur classique il prenait son bien partout où il le trouvait et il oubliait parfois de rendre à César ce qui est à César, qu'il s'agisse de musique, de littérature, d'argent. Cela ne diminue pas son génie. M. Godet lui-même a été, une fois au moins dans sa vie, la victime résignée et même heureuse d'un emprunt littéraire. La première lettre que j'ai reçue de M. Godet, lettre amicale, admirative, reconnaissante, m'apprit qu'il avait découvert, en lisant mon livre sur les *Idées de Claude Debussy*, une idée de Debussy qu'il a reconnue pour avoir été chipée à... Robert Godet! Dans cette même lettre il me signalait aussi — ce que je savais mais n'avais

pas jugé bon d'imprimer — que certain article, signé par Debussy et publié deux fois en 1915, avait été entièrement écrit, non par le signataire, mais par un de ses disciples et amis qui, quoique ayant comme moi-même rompu avec la *Revue Musicale*, n'en reste pas moins l'un des premiers critiques de notre temps.

Page 355, derniers paragraphes :

M. Godet m'agonit de sottises parce que j'aurais reproché à Debussy son « ignorance en matière de style et d'orthographe ». Oui, Debussy faisait des fautes d'orthographe; et Louis XIV, bien davantage! Quant à son style, j'ai seulement noté (page 3) que les lettres écrites par le musicien *vers sa vingtième année* sont d'un style incertain. M. Godet généralise tranquillement et me déclare trop mauvais écrivain pour être sensible à l'art littéraire de son ami. M. Godet n'a pas de mémoire : il oublie qu'il a aimé mes *Idées de Claude Debussy*, le seul livre que l'on ait consacré à la gloire de Debussy musicographe, c'est-à-dire écrivain; il oublie les passages de mon dernier livre où je célèbre le talent de Debussy comme critique, et lui, qui semble si bien renseigné sur ce qu'il appelle aimablement mon « exploitation de la musique française en Amérique », ne sait pas que plus de cinquante fois dans cinquante villes d'Amérique j'ai, en des conférences intitulées *Claude Debussy homme de lettres*, exalté l'écrivain parfois magnifique que j'apprécie hautement et le délicat poète dont presque personne ne soupçonne l'existence. M. Godet a même pu lire dans les *Nouvelles Littéraires* du 15 avril 1933 un article que j'ai consacré à *Debussy poète*. Pourquoi faut-il que, incapable, selon M. Godet, de comprendre la valeur littéraire d'un Maître de la musique, je sois précisément le seul à l'avoir célébrée en un livre et en des conférences au Nouveau monde?

Quant à l'influence de Pierre Louys, dont la remarque accidentelle (deux ou trois lignes en tout) l'irrite tant, que M. Godet la discute avec un autre camarade de Debussy, M. Paul Valéry, inspirateur de « Monsieur Croche » (mais non des idées de ce fantôme), qui en a affirmé la réalité.

Page 356, 3^e paragraphe et suivants :

Là, Prunières, vous reprenez la parole et mêlez les idées de M. Godet et les vôtres; ma réplique va les mêler aussi.

Pour me prendre en flagrant délit d'erreur, vous écrivez quelques lignes commençant ainsi : « M. Vallas affirme que les *Cinq* russes étaient inconnus en France avant 1880. Pourtant, dès 1874, Saint-Saëns recevait la partition de *Boris* et la prêtait à Brayer... » Si avant de critiquer mon livre vous l'aviez lu ou même parcouru, vous auriez trouvé à la page 87 et racontée en détail cette histoire de Saint-Saëns et de *Boris*, en 1874, que j'avais déjà notée dans mon *Debussy* de 1927 (pages 50-51). Comment votre collaborateur a-t-il pu vous inspirer cette remarque, puisque nous avions eu, lui et moi, à ce sujet toute une correspondance, et très précise?

Vous me faites ensuite, à propos de Borodine et de Balakirew, deux critiques : je n'aurais pas eu, en dépit de mes observations musicales précises, le droit de penser que Debussy dans sa jeunesse avait été obsédé par Borodine, parce que, d'après M. Godet, Debussy n'aurait pas aimé ce musicien russe. Il ne l'aimait pas? Pourtant il en avait rapporté plusieurs œuvres de Russie. Admettons-le cependant : faut-il confondre influence ou obsession et amour? Quel enfantillage! A une certaine époque de sa vie Debussy, détestant Wagner, était tout imprégné de wagnérisme. Et vous,

Prunières, vous ne m'aimez pas, et pourtant faut-il que je vous aie obsédé autrefois par la publication de ma *Nouvelle Revue Musicale*, plus tard par la publication de mes livres sur Debussy pour que vous arriviez à en perdre votre sang-froid, à publier ce que vous avez publié, à insulter gratuitement un de vos confrères, votre ancien collaborateur, dont vous êtes d'ailleurs obligé de reconnaître la conscience, l'importance, sinon le talent...

A propos de Balakirew, vous ajoutez que je ne mentionne pas ce musicien que Debussy appréciait vivement. Je ne mentionne pas Balakirew? Ouvrez donc mon livre aux pages 17, 19, 86, 93, 147, 165, 226, 243 : Balakirew est cité au moins huit fois! Dans plusieurs de ces pages je note l'influence de ce maître russe, dont certaine œuvre « rendait Debussy pâle d'émoi » et je la reconnais notamment dans *Voici que le printemps*, dans les pièces de piano, dans le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, dans les *Nocturnes*. Si, même sans lire mon livre, vous aviez jeté un coup d'œil sur la table des noms cités, vous auriez évité cette vaine inculpation.

Et puis, ô terrible censeur, qui ne lisez pas les livres que vous critiquez, lisez donc ces lignes de votre troisième paragraphe : « Debussy, dites-vous, n'avait certes aucun besoin de connaître la *Princesse endormie* de Borodine pour écrire l'accompagnement du *Jet d'eau*, ni la *Belle au bois dormant* pour produire le *Paysage sentimental* ». Mais, Prunières, la *Belle au bois dormant*, c'est une œuvre, non de Borodine, mais de Debussy! Comme vous le dites plus loin, « je dois avouer que j'ai bien ri... » Oui, j'ai bien ri!

Page 357, premier paragraphe :

J'aurais dit que la partition de *Rodrigue et Chimène* (et non de *Chimène*, comme l'écrivit M. Godet) était inconnue avant que je la découvre. Inconnue du public, mais non de tout le monde, notamment de la seconde Mme Debussy, qui la possédait, de M. Alfred Cortot, qui en est devenu le propriétaire et qui a eu la bonté de me la confier pendant quelques jours. Que d'autres personnes l'aient connue, j'en suis d'autant plus convaincu que je cite (page 110) une lettre que, au sujet de cette partition, Debussy écrivit à... M. Robert Godet lui-même!

Dans le même paragraphe, M. Godet interdit rétrospectivement à son ami Debussy d'avoir connu Moussorgsky avant que M. Godet le lui ait permis et il estime que je me suis trompé lourdement en osant émettre une hypothèse contraire au dogme qu'il impose. Je dois noter ici une intéressante anecdote musicale.

Un jour de janvier 1929, en lisant la partition, toujours inconnue, de *Rodrigue et Chimène*, je crus avoir découvert dans les premières mesures la preuve éclatante de la connaissance de Moussorgsky par Debussy avant le temps où il composa la première page de son opéra. Comme j'étais alors en correspondance avec M. Godet au sujet de la chronologie Debussy-Moussorgsky, je lui envoyai la copie des vingt premières mesures, qui me semblaient venir directement du compositeur russe et particulièrement des *Tableaux d'une exposition* (thème de la *Promenade*). Je ne lui révélai pas le nom de l'auteur, persuadé qu'à première vue il s'écrierait : « C'est du Debussy, venant tout droit des *Tableaux d'une exposition*! » Grande surprise et grande déception : M. Godet ne reconnut ni Debussy, ni Moussorgsky; il m'écrivit qu'il n'était pas enclin à y voir du Debussy, à moins que ce ne fût un pensum d'école, que le texte aurait pu être de Saint-Saëns ou de Glazounow si ces deux musiciens avaient été capables de faire une faute d'octave qu'il relevait; il songeait encore à Borodine à

cause « d'une inspiration qui n'est pas naturelle et spontanée, mais cherchée laborieusement et sans génie. » Deux mesures lui semblaient particulièrement pitoyables : « Ça ne sait pas où aller; ça se bat les flancs! »

Ces vingt mesures sont pourtant de Debussy et, en dépit de l'interdiction de M. Godet, je continuerai jusqu'à preuve du contraire à les croire dérivées des *Tableaux d'une Exposition*. En lisant mon livre M. Godet a peut-être compris son erreur et il a été désolé autant et plus que je l'ai été, il y a cinq ans, lorsque j'ai été obligé de concevoir des doutes sur la pénétration musicale de mon correspondant. Cette histoire serait peut-être à l'origine de l'état vraiment passionnel dans lequel la lecture de mon livre a jeté un homme que sa correspondance ancienne m'avait fait prendre pour un chercheur honnête, pour un homme du monde, infiniment courtois.

Page 358, premiers paragraphes :

M. Godet et vous, Prunières, vous me faites dire que je trouverais fâcheux que Debussy ait touché des cachets pour jouer du Wagner dans le monde. Supposition gratuite, qui représente exactement le contraire de ma pensée. L'impertinence de ce paragraphe est d'une puérité désarmante. Le trait final m'a été lancé avec une astuce si naïve que, en le recevant à l'improviste, j'ai éclaté de rire. Les personnes qui me connaissent bien riront autant que moi en songeant à ce que M. Godet appelle mon « exploitation de la musique française en Amérique! »

Page 359, 3^e paragraphe :

M. Godet m'attribue une erreur ou une inexactitude : il n'y parvient, selon son usage, qu'en dénaturant un texte. D'une indication de détail à propos d'un des travaux d'école de Debussy, alors âgé de vingt ans, il fait une opinion générale et il se fonde là-dessus pour proclamer mon incompétence et essayer de me mettre en contradiction avec le témoignage de « ceux qui ont vu Debussy au travail ». Témoignage que, d'ailleurs, je cite au moins une fois (page 24). Mais décidément, M. Godet ne veut pas lire ce qui n'est pas conforme à son parti-pris.

Vous le voyez, Prunières, l'article que vous avez signé se réduit, en ce qui me concerne, à des inexactitudes, à de fausses lectures, à des interprétations tendancieuses et malveillantes, à des erreurs, à des calomnies, à des injures, à des grossièretés. A tout le monde il a paru être — et vous vous rendez compte qu'il l'est réellement — une diffamation continue.

Je déplore que l'incroyable excès de votre éreintement m'ait obligé à écrire cette longue réponse et à en exiger la publication intégrale. Pour l'honneur de la musicologie française j'aurais voulu n'avoir pas été contraint à la rédiger. Je souhaite que votre conscience professionnelle, réveillée par ce très grave incident, vous interdise désormais de traiter sans conscience des auteurs que vous déclarez consciencieux,

Il y a quatorze ans, vous m'avez demandé, de vive voix et par lettres pressantes, de me charger de la rédaction en chef de cette *Revue Musicale* que vous vous proposiez alors de faire paraître. Si, en 1920, j'avais accepté le poste que vous me proposiez, le rédacteur en chef que je serais devenu n'aurait pas laissé passer, en 1934, même sous la signature du directeur, des articles tels que le pamphlet auquel j'ai dû répondre, pamphlet que — pour reprendre avec quelque raison le vocabulaire de M. Godet — j'aurais peut-être le droit de juger *répugnant*... LÉON VALLAS.

Épilogue

M. Vallas n'est pas content, cela se comprend. Il entreprend de me réfuter et se perd dans un verbiage dont le caractère par endroit injurieux et diffamatoire me permettrait légalement d'en refuser l'insertion. Mais je ne veux pas paraître esquiver sa riposte. Il se défend d'avoir adopté une attitude d'hostilité envers le Maître et cite pour garant M. Maurice Bex : il me suffira d'avoir en quelques jours reçu les félicitations enthousiastes de Mme Claude Debussy, de M. Jardillier, de M. Charles Kœchlin et de nombreux admirateurs de Debussy que le livre de M. Vallas avait révoltés comme M. Robert Godet et comme moi-même. Il cherche surtout à démontrer que mon jugement m'a été dicté par un ressentiment personnel. Je lui aurais proposé d'être rédacteur en chef de la Revue Musicale et il aurait refusé. Inde irae ! Enlevons-lui ses illusions. Non, je n'ai jamais songé à confier à Vallas la rédaction de la Revue Musicale assurée depuis le début par mon cher André Cœuroy, tout au plus ai-je envisagé la possibilité d'annexer à ma revue le petit bulletin lyonnais d'échos et d'informations qu'il publiait sous une forme publicitaire et sous le titre de Nouvelle Revue Musicale, pour l'envoyer en supplément à nos lecteurs. Cette petite feuille ne m'a jamais « obsédé » pas plus que je n'ai jamais admiré son rédacteur, ayant toujours été choqué par le côté primaire de son érudition. J'ai, par contre, vivement apprécié son habileté et son énergie d'homme d'action lorsqu'il dirigeait les petits Concerts à Lyon. C'est ce qui m'engagea à lui confier en 1921 la rubrique de la Province qu'il tint quelque temps.

Mais tout ceci n'a rien à faire avec Debussy. Si Vallas n'avait pas vilipendé la mémoire du maître qu'il prétendait honorer, je ne l'aurais jamais attaqué. Il n'entre rien de personnel dans cette affaire et les lecteurs de la Revue Musicale savent avec quelle impartialité je parle des ouvrages de mes amis, comme de ceux de mes ennemis. C'est peut-être mon seul mérite, mais j'ai toujours dit ce que je pensais, sans être retenu par aucune considération d'intérêt ou de personne. Je me contenterai donc, en peu de mots, de répondre à ses principaux griefs.

Comment peut-il m'accuser d'avoir laissé entendre que je tirais de son livre les deux anecdotes scandaleuses que j'ai rapportées, puisque je ne les ai données que comme exemples du genre de racontars qui se dissimulent derrière ses hypocrites sous-entendus ? Qu'il se voile la face en présence de ces récits et proclame qu'il n'a jamais écrit de pareilles choses ; il a fait cent fois pis par ses réticences continuelles et ses allusions aux « cas sociaux » d'un grand artiste, coupable en fin de compte de ces crimes inexpiables : avoir divorcé et, dans ses années de misère, avoir parfois « tapé » ses amis ! D'autre part, lorsque Chimène était achevée, que l'influence de Catulle Mendès l'assurait d'un profit certain et important, il enfermait sa partition dans un tiroir, plutôt que de laisser jouer une œuvre qui ne répondait pas à son idéal. Pour un artiste, y a-t-il une manifestation plus haute de probité que celle-là ?

M. Vallas insinue que j'ai calomnié par vengeance la mémoire de Lily Texier. J'ai parlé d'elle avec sympathie et respect et ne lui ai jamais gardé rancune du procès in vraisemblable intenté à La Revue Musicale pour avoir publié sans son autorisation le fac-simile de la première page autographe des Nocturnes, qui lui appartenait ! J'ai cherché à faire œuvre d'historien en toute impartialité et n'ai pas écrit sur elle un seul mot offensant pour sa mémoire.

En ce qui concerne la naissance de Debussy, nous sommes en plein vaudeville. Voici le texte intégral du paragraphe incriminé. Nous en livrons les termes sybillins à l'appréciation de nos lecteurs :

« Debussy ne devait jamais parler à personne de son enfance. Tout au plus fit-il allusion parfois à des séjours sur la Côte d'Azur. Mystère voulu. Il ne nous sied point de le dissiper. Des historiens de l'avenir pourront observer que de l'humble boutique de faïence où il naquit, l'évocation n'avait rien qui flattât la vanité, sinon l'orgueil d'un artiste illustre, mais surtout ils devront, en se fondant sur un document paroissial, déterminer la vraie raison du silence maintenu par Debussy autour de son enfance à Saint-Germain et à Paris... Son acte de baptême porte deux noms qu'il affirmait plus tard ne point connaître : Achille-Antoine Arosa, son parrain ; Octavie de la Ferronnière, sa marraine. On déterminera la personnalité du financier Arosa ; peut-être dépouillera-t-on Octavie de la Ferronnière de ce beau nom, sans doute emprunté ; on fixera la parenté légale ou illégitime, entre eux et la famille Debussy, de celui et de celle qui tinrent Achille-Claude sur les fonts baptismaux : alors on connaîtra ou on devinera les conditions, demeurées mystérieuses, d'une enfance et d'une éducation dont nous ne retenons pas ici ce que nous pourrions révéler ».

Quel secret redoutable se dissimulait derrière ces sous-entendus mystérieux ? Les uns comprirent comme Robert Godet et comme moi, qu'il s'agissait d'un doute jeté sur la légitimité de la naissance de Debussy. Très intriguée, Mme Claude Debussy me demanda si j'avais entendu dire que Debussy pût être le fils de cet Arosa dont elle n'avait jamais ouï parler... D'autres supposèrent que Debussy avait été le fruit des amours coupables de cet Arosa et d'Octavie de la Ferronnière et que les Debussy avaient accepté de l'élever comme leur enfant... Et voilà que tant d'hypothèses s'effondrent. La montagne accouche d'une souris. M. Vallas ne voulait parler que des liens illégitimes des parrains avec la famille Debussy ! Qu'est-ce que cela peut bien nous faire ?

Un peu plus loin, M. Vallas triomphe. Hélas, j'ai rajouté quatre mots sur les épreuves et le typographe ne les a pas intercalés à leur place page 356.

Il faut lire « Debussy n'avait aucun besoin de connaître la Princesse endormie de Borodine pour écrire l'accompagnement du Jet d'eau, ni pour produire la Belle au Bois dormant ou le Paysage sentimental ». J'allais signaler cette coquille dans un erratum, voilà la chose faite.

Pour le reste, je laisserai à M. Robert Godet le soin de répondre à M. Léon Vallas.

HENRY PRUNIÈRES.

M. Vallas a fait l'honneur au Genevois que je ne suis pas de citer des fragments de lettres dans lesquels je le louais de ses premiers travaux sur Claude Debussy. Ces travaux, surtout documentaires ou anthologiques, n'ont pas cessé de me paraître excellents ; et, si M. Vallas s'en était tenu là, les debussystes de l'avenir ne pourraient que lui savoir gré de son consciencieux effort. Il a malheureusement tenté davantage et, au lieu d'une image ressemblante du maître, il en a peint la caricature. Alors ma déception a été d'autant plus profonde que mon impatience avait été plus vive ; elle s'est même nuancée, par places, d'un peu de dégoût ; et j'ai constaté que ces sentiments étaient partagés par tous ceux de mes amis avec qui j'avais l'occasion d'en causer. Fallait-il le dire ? J'en ai décliné la proposition quand M. Prunières a bien voulu me l'adresser ; mais, privé à ce moment

du plaisir de le voir, je lui ai communiqué les notes que j'avais prises pour moi au courant de la lecture et je crois que, s'agissant des faits, elles demeurent l'expression de la vérité. En tout cas elles n'ont visé qu'à cela : une remise au point, commandée par un souci amical. De compétence il n'était nul besoin dans l'espèce : pas même dans le cas de cette orageuse Chimène au sujet de laquelle Debussy marquait la crainte de « remporter de mauvaises victoires » sur et contre lui-même, ce qui suffirait pour m'absoudre de n'avoir pas reconnu sa patte absente dans un passage communiqué par M. Vallas, et ce qui ne m'a pas empêché de rendre pleine justice à l'étonnement de la « partie d'échecs » qu'une quarantaine d'années n'avaient pas effacé tout à fait de ma mémoire, parce qu'elle était plus digne de l'auteur.

Resterait maintenant à savoir si le jugement porté sur l'ouvrage de M. Vallas est, en soi, d'une sévérité excessive. Mais n'a-t-il pas, pour s'en consoler, des centaines d'articles et l'autorité de M. Maurice Bex? Can't we agree to differ, comme on dit de l'autre côté de l'eau?... Quand le Temps, par la plume de M. Henry Malherbe, déclare que M. Vallas « est un théoricien, un annotateur, un glossateur des plus estimables » mais qu'il « n'est visiblement ni artiste ni écrivain », que « sa pesante étude... a été établie sans relief ni ordre » que l'on ne constate « aucun plan dans ces enfilades de citations et d'anecdotes de seconde main » non plus qu'« aucune finesse de sensibilité dans la description des stations essentielles du glorieux et nostalgique compositeur », qu'enfin l'auteur « a contre son héros des pointes soudaines qui nous mettent mal à l'aise », qu'il lui reproche d'être un « emprunteur » sans gêne, mais « ne fournit aucune pièce à l'appui de ses affirmations », qu'il « penche vers une minutie argutieuse, vétilleuse, et laisse souvent dans l'ombre la substance entière et le plan d'ensemble »... ces impressions ne sont-elles pas exactement conformes à celles que la Revue Musicale s'est permis d'exprimer à son tour? Or on ne sache pas que M. Vallas ait requis le Temps, au nom de la loi, d'insérer une réponse dans laquelle il opposait à ces rigueurs l'opinion plus favorable qu'il a de son mérite. Sans doute a-t-il laissé à l'éternité le soin de prononcer : heureuse pensée dont on regrette qu'il ne se soit pas inspiré une fois de plus.

ROBERT GODET.

