

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	45 (2006)
Artikel:	Des Proses lyriques aux Nuits blanches ou Debussy et la tentation poétique
Autor:	Herlin, Denis
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858794

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Des *Proses lyriques* aux *Nuits blanches* ou Debussy et la tentation poétique

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, révélé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

Charles Baudelaire¹

En mars 1911, Debussy répondit à l'enquête de Fernand Divoire, journaliste de *Musica*, qui interrogea plusieurs compositeurs en leur posant la question suivante : « Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? » Malgré des propos proches du cabotinage qu'il aimait pratiquer avec les journalistes afin de les déconcerter, le compositeur y énonçait un certain nombre de vérités qui lui étaient chères :

Les vrais beaux vers, il ne faut pas exagérer, il n'y en a pas tant que ça. Qui en fait aujourd'hui ? Mais quand il s'en trouve, il vaut mieux ne pas y toucher. Henri de Régnier, qui fait des vers pleins, classiques, ne peut pas être mis en musique². [...] Les

1 Dédicace à Arsène Houssaye précédant *Le Spleen de Paris*, in Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, éd. C. Pichois, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976), vol. i, pp. 275-276. Debussy paraphrasa ce texte, consciemment ou non, dans une lettre à Henri Vasnier du 19 octobre 1895 : « *Zuleima est morte*, et ce n'est certes pas moi qui la ferais ressusciter, je ne veux plus en entendre parler, n'étant pas du tout le genre de musique que je veux faire, j'en veux une qui soit assez souple, assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux caprices de la rêverie ». Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, éd. F. Lesure et D. Herlin (Paris : Gallimard, 2005), p. 43.

2 Dans les années 1892-1893, Debussy avait projeté de mettre en musique *Trois Scènes au crépuscule*, œuvre inspirée d'un recueil éponyme inséré dans les *Poèmes anciens et romanesques* publiés en mars 1890 à la Librairie de l'art indépendant. Il s'agissait plutôt d'une glose orchestrale sans mise en musique du poème, d'une manière similaire à celle que Debussy conçut pour *L'après-midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé. En affirmant que les poèmes de Régnier ne pouvaient être mis en musique, Debussy pensait-t-il à Albert Roussel qui en avait mis en musique plusieurs (op. 3 de 1903 : « Le Départ », « Vœu », « Le Jardin mouillé », « Madrigal lyrique » ; op. 8 de 1908 : « Adieux », « Invocation »,

vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant pour nous. [...] Avec la prose rythmée, on est plus à son aise, on peut mieux se retourner dans tous les sens. Si le musicien devait faire lui-même sa prose rythmée ? Pourquoi pas ? Qu'est-ce qu'il attend ? Wagner faisait ainsi ; mais les poèmes de Wagner, c'est comme sa musique, ça n'est pas un exemple à suivre. Ses livrets ne valent pas mieux que d'autres. C'est pour lui qu'ils valaient mieux. Et c'est le principal³.

En affirmant la prééminence de la prose rythmée sur le vers classique, Debussy se montre fidèle à l'esthétique symboliste de sa jeunesse. De la fréquentation des milieux littéraires et artistiques, comme le cénacle de Stéphane Mallarmé, il garda cette indépendance qui le conduisit d'ailleurs à l'échec avec tous les écrivains qui désiraient collaborer avec lui pour la scène lyrique, que ce soit Pierre Louÿs, Paul-Jean Toulet, Gabriel Mourey ou Victor Segalen⁴. L'expérience de *Pelléas et Mélisande*, dont il avait retranché plusieurs scènes, avec l'accord initial de Maurice Maeterlinck, avant que celui-ci ne lui reproche pour diverses raisons de dénaturer son œuvre, l'incita à s'affranchir des contraintes que les écrivains auraient pu lui imposer. C'est ainsi qu'il élabora au moins à trois reprises le texte de *La Chute de la maison Usher* d'après la nouvelle d'Edgar Allan Poe⁵. Dans le domaine des mélodies, il s'était essayé à mettre en musique ses propres poésies avec les quatre *Proses lyriques*, composées en 1892-1893 et publiées par Fromont en 1895. Cependant, quelques années plus tard (en 1898), Debussy avait tenté une nouvelle expérience et avait projeté de composer un nouveau cycle de cinq poèmes qui s'intitulait *Nuits blanches* et qui devait constituer un second cahier de *Proses lyriques*. Jusqu'à une date récente, il ne subsistait de ce recueil considéré comme perdu qu'un fragment que le compositeur avait copié sur une jolie page d'album pour le musicologue Charles Malherbe en vue de l'Exposition universelle de 1900⁶. La découverte en 1998 du manuscrit des deux premières mélodies

« Nuit d'automne », « Odelette » ; op. 9 de 1908 : *La Menace* [voix et orchestre]), à Gabriel Fauré (op. 94 de 1906 : *Chansons*) ou encore à Raoul Bardac, son beau-fils qui avait été son élève (1901 : *Tel qu'en songe*, trois mélodies dédiées « à ma mère », future épouse de Debussy ; 1910, *Trois Mélodies*) ?

3 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, introduction et notes de F. Lesure (Paris : Gallimard, 1987), pp. 206-207.

4 Sur ses différents projets, voir l'étude de Robert Orledge, *Debussy and the theatre* (Cambridge : Cambridge University Press, 1982).

5 Il existe trois versions du texte adapté par Debussy pour *La Chute de la maison Usher* : voir Robert Orledge, *ibid.*, pp. 109-118.

6 Lettre à Charles Malherbe non datée (probablement juillet 1900, F-Po, L.A.S. Debussy Claude-3) et publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 560 : « Monsieur, / Je vous envoie par le même courrier l'autographe que vous m'avez demandé avec une si cordiale insistance ... Je me demande encore, - malgré tant de

et celle, plus récente, d'une copie du carnet d'esquisses des textes poétiques⁷, aujourd'hui disparu, révèlent les préoccupations littéraires de Debussy sur la nature des textes poétiques à mettre en musique et sur sa conception d'une « prose rythmée ».

Composer des mélodies a été certainement le terrain d'expérience le plus fertile du jeune Debussy. Sur un ensemble d'une centaine d'œuvres, la moitié date des années 1881-1885. Cet engouement s'explique à la fois par son goût de la littérature et par la passion amoureuse qu'il éprouvait envers une chanteuse amateur, Marie Vasnier, épouse d'un greffier des bâtiments⁸. Debussy l'avait rencontrée en 1882 comme accompagnateur au cours de chant de Madame Moreau-Sainti. Les mélodies qui lui sont dédiées se caractérisent par une tessiture vocale aiguë et des formules mélodiques qu'il évita par la suite. Après avoir mis en musique les textes des Parnassiens, Théodore de Banville et Leconte de Lisle, dont l'art poétique exigeait une métrique rigoureuse affectionnant l'impair⁹, il s'intéresse aux poèmes de Charles Baudelaire, mais surtout à ceux de Paul Verlaine. À partir de ces deux univers poétiques, il va déployer son art musical avec une étonnante maîtrise, à tel point qu'on oublie parfois que c'est lors de son séjour à la Villa Médicis qu'il composa une partie des *Ariettes*¹⁰. De même la complexité harmonique et mélodique des *Cinq poèmes de Baudelaire* de 1887-1889 illustre les limites de l'influence wagnérienne sur son œuvre. Pourtant, peu de temps après, il livre aux éditeurs Durand les deux

chaleur - pourquoi l'on vous a affirmé que je vous refuserais quelque chose d'aussi simplement anecdotique ? ... Il faut seulement que vous m'excusiez de vous avoir fait attendre ces quelques mesures aussi longtemps. / Croyez à toute ma cordialité. / Claude Debussy / J'ai la manie de tenir au prénom de « Claude » (que je n'employais pas en 1884), voulez-vous être assez aimable pour y consentir, dorénavant. » Debussy avait joint à cette lettre la page autographe d'un fragment de la deuxième *Nuit blanche* : F-Po, § 1900 ix (7). 2 p. (p. 2 blanche), feuille d'album ornée de décos de fleurs dans le style Art-nouveau à 15 portées, 34 x 26,5 cm. Neuf mesures notées à l'encre noire avec les indications suivantes : « [en haut à droite] (Fragment tiré de « Nuits Blanches » / 2^e « Cahier de Proses lyriques ») / [en bas à gauche] Claude Debussy / Juillet 1900 ». Les neuf mesures de cette page correspondent à six mesures (mes. 24-29) de la deuxième *Nuit blanche*. Cette différence provient d'une écriture en augmentation qui induit un dédoublement des mesures dans la feuille d'album.

7 Voir *infra*, notes 58 et 64.

8 Henri Vasnier (1837-1919) avec qui Debussy entretint une intéressante correspondance en 1885, lors de son séjour à la Villa Médicis.

9 Debussy a composé treize mélodies sur des poèmes de Théodore de Banville et quatre sur des poèmes de Leconte de Lisle ; voir la liste établie par Margaret G. Cobb dans *The Poetic Debussy. A collection of His Song Texts and Selected Letters*, éd. M. G. Cobb (Rochester : University of Rochester Press, 1994, 2^e éd.), pp. 3-7.

10 Excepté les n° iii et iv qui datent de janvier 1885 et qui furent composées peu avant son départ pour Rome.

Arabesques pour piano (1891) dont le charme indéniable contraste avec les compositions précédentes. Ainsi les années 1892-1893, moment même où Debussy commence à composer les quatre *Proses lyriques* et le *Quatuor*, représentent une étape décisive de sa carrière. Condamné pour des raisons alimentaires à livrer aux éditeurs des compositions « faciles » ou plus anciennes, il va s'interdire définitivement de continuer dans cette voie pour affirmer au contraire, dans un esprit symboliste, son exigence artistique élevée. Raymond Bonheur, dédicataire du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, constatait que « du moins son extrême facilité et la rare qualité de ses dons auraient pu lui assurer un succès de compositeur à un âge où bien peu y résistent »¹¹.

Ses rencontres littéraires et artistiques contribuèrent à ce cheminement poétique. Ainsi prend-il le chemin du 89 rue de Rome pour assister aux mardis de Mallarmé. Debussy y fréquente peintres et poètes, notamment Henri de Régnier et Francis Vielé-Griffin, les fondateurs, en mai 1890, avec Paul Adam, Bernard Lazare et Georges Vanor de la revue les *Entretiens politiques et littéraires*. Deux ans plus tard (en décembre 1892), Debussy allait y publier les textes poétiques des deux premières *Proses lyriques* (voir Planches 1 et 2, p 324-326). À la différence des autres revues, le premier numéro ne comportait pas une déclaration d'intention générale, mais un dialogue imaginaire de Vielé-Griffin intitulé « À propos du vers libre ». Ce dernier écrivait qu'« au vers libre a succédé le vers plus libre, puis le vers très libre, enfin en attendant mieux, la mélopée rythmée »¹². D'origine américaine, ce poète s'était lancé dès 1887 dans la quête d'une plus grande liberté prosodique qui ne pouvait que séduire Debussy. Ainsi affirme-t-il dans sa courte préface des *Cygnes* sa joie de voir « la rime, libre enfin du joug parnassien, redevenue simple, rare et naïve, éblouissante d'éclat au seul gré du tact poétique de celui qui la manie »¹³. Il se faisait le porte-parole des théories symbolistes qui prônaient, parfois avec quelque excès, l'émergence d'un vers libre dont chacun revendiqua la paternité : Gustave Kahn, Jules Laforgue, Jean Moréas ou Marie Krysinska¹⁴. Parmi les adeptes de cette pratique poétique, Vielé-Griffin fut selon Maxime Formont, le seul à qui le vers libre ait pleinement réussi¹⁵.

11 Raymond Bonheur, « Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse », *Revue musicale*. Numéro spécial : « La jeunesse de Claude Debussy », iii/7 (1^{er} mai 1926), p. 5 (101).

12 Francis Vielé-Griffin, « À propos du vers libre », *Entretiens politiques et littéraires*, i/1 (mars 1890), p. 6.

13 Francis Vielé-Griffin, *Les Cygnes* (Paris : Alcan-Lévy, [1887]), « Pour le lecteur ».

14 Pour démêler l'écheveau des différentes pratiques poétiques symbolistes, voir Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)* (Berne : Peter Lang, 1989 ; R Genève : Slatkine, 2001).

15 Maxime Formont, *Les Symbolistes* (Paris : Lemerre, 1933), p. 203.

Debussy avait certainement fait la connaissance de Vielé-Griffin chez Mallarmé ou à la Librairie de l'Art Indépendant d'Edmond Bailly qui publia les textes des premiers poètes symbolistes ainsi que *La Damoiselle élue*. L'unique lettre connue, datée de novembre 1895, et dans laquelle Debussy le remercie de l'envoi d'un livre, ne permet pas d'apprécier la qualité de leur relation¹⁶. En revanche, le nom de Debussy apparaît incidemment dans les *Entretiens politiques et littéraires*, avant la publication de ses poèmes en décembre 1892 ; il est associé à un autre poète, Gabriel Mourey, avec lequel il essaiera vainement, à partir de 1907, d'élaborer une *Histoire de Tristan*. En octobre 1890, les *Entretiens politiques et littéraires* annoncèrent que Mourey donnait « à l'impression le manuscrit définitif de l'*Embarquement pour ailleurs* ; le volume s'ouvrira par un prélude musical de M. Debussy, le musicien des *Ariettes de Verlaine*, etc »¹⁷. Bien que cette œuvre musicale n'ait jamais vu le jour, notons que le nom du compositeur n'est pas associé à la publication récente en souscription des *Cinq Poèmes de Baudelaire* (février 1890), mais à celles des *Ariettes* (Veuve Girod, 1888).

Dans le numéro de janvier 1892, Vielé-Griffin, tout en récusant le titre de revue, expliquait le ton de ce mensuel : « On y cause avec agrément, persuasion ou ironie ; on y parle belles-lettres, beaux-arts, musique ou démologie »¹⁸. André Gide y publie son *Traité du Narcisse*, tandis que Mallarmé expose ses idées sur « Vers et musique en France »¹⁹. À côté d'articles sur l'art et la littérature figurent des textes socio-politiques, notamment ceux de Paul Adam d'inspiration socialiste, d'autres de tendances anarchistes sur la Commune dus à Michel Bakounine ou encore les remarquables écrits de Bernard Lazare dont bon nombre ont trait à l'antisémitisme. Le 1^{er} juillet 1892, Vielé-

16 Lettre non localisée, publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 291. Le livre en question était : *Poèmes et poésies (Cueille d'avril ; Les Cygnes ; Fleurs du chemin et Chanson de la route ; La Chevauchée d'Yéldis, augmentée de plusieurs poèmes)* (Paris : Mercure de France, 1895). Dans une lettre à Maurice Emmanuel du 11 novembre 1928, Vielé-Griffin évoque de manière évasive ses relations avec Debussy : « Cher Monsieur, / Je recopie au dos de cette feuille, à votre intention et dans le pieux souvenir des heures de jeunesse, les vers que Debussy m'avait apportés aux *Entretiens p. et l.* / Je regretterai de [ne] pas profiter de la visite de M. Léon Vallas, votre ami ; mais voici les poèmes qui l'intéressent et que j'ai recopiés parce que la revue est rare et n'est peut-être pas complète à la Bibliothèque. Je n'en possède qu'un exemplaire, qui est ici, dans les rayons de la mienne. / Je serai à Paris, au début de Décembre, et je compte bien que votre aimable projet de me venir voir en compagnie de M. Vallas se réalisera, malgré l'envoi de cette copie. Je suis chez moi, le mercredi, après cinq heures – 77^{bis} avenue de Breteuil. *Métro*. Sèvres Lecourbe. Autobus V. / Veuillez croire, cher Monsieur, à mes sentiments les plus sympathiques. / Francis Vielé-Griffin » (F-Anthony, coll. part.).

17 *Entretiens politiques et littéraires*, i/7 (octobre 1890), p. 240.

18 *Entretiens politiques et littéraires*, iii/22 (janvier 1892), p. 12.

19 *Entretiens politiques et littéraires*, iv/27 (juin 1892), p. 12.

Griffin annonce qu'il élargit « le cadre de ce périodique en respectant les proportions premières : et si, d'une part la Théorie socio-politique y doit trouver une large place, l'Art, dans son expression absolue – le Poème – s'y manifestera, nous l'espérons, dignement »²⁰. Une nouvelle partie intitulée « Lectures poétiques des *Entretiens politiques et littéraires* » voit le jour : elle rassemble des poésies d'Émile Verhaeren (*La Mort*), de Vielé-Griffin (*La Chevauchée d'Yeldis*), de Walt Whitman (*À quelques révolutionnaires d'Europe dans la défaite*), des vers inédits de Laforgue, ainsi que les « *Proses lyriques*, par C. A. Debussy » (volume de décembre). C'est donc dans un contexte poétique restreint que paraissent les textes du compositeur.

Le choix du titre, *Proses lyriques*, pour ce recueil de quatre mélodies, illustre bien les préoccupations de Debussy en matière de texte à mettre en musique. Il ne veut à aucun prix être l'esclave d'une quelconque versification, mais au contraire trouver une prose rythmée qui convienne à son lyrisme intime. Cette méfiance à l'égard d'un texte versifié s'explique probablement par l'aversion que Debussy avait éprouvée envers le *Rodrigue et Chimène* du célèbre Catulle Mendès, livret pompier en alexandrins et octosyllabes²¹, qui, selon Paul Dukas était un mélange de « bric-à-brac parnassien et barbarie espagnole panachés »²². Aussi en avril 1895, lorsque Louÿs et Debussy tentent de travailler au livret de *Cendrelune*, l'écrivain lui suggère en post-scriptum :

Personnellement, (tu diras ton avis) je ne vois pas ça en vers, sauf les chansons et les rôles surnaturels.

Arkël peut faire des alexandrins, mais pas le petit Yniold.

D'ailleurs si les vers sont plus chantants que la prose, cela tient uniquement à ce qu'ils ont beaucoup moins de muettes ; je peux te faire de la prose très pleine et très rythmée qui vaudra largement les vers de M. Gallet²³.

(Bilitis est écrite toute entière en vers de 8 syllabes non rimés, vérifie).

D'ailleurs nous en causerons²⁴.

Et Debussy de lui répondre :

20 *Entretiens politiques et littéraires*, V/28 (juillet 1892), p. 1.

21 Voir la nouvelle édition critique dans le cadre des *Œuvres complètes de Claude Debussy* de *Rodrigue et Chimène*, éd. R. Langham Smith (Paris : Durand, 2003), série vi, vol. i ; ce volume comporte une édition du livret avec traduction anglaise, pp. xxxiii-lxxi.

22 Citation provenant d'une lettre de Paul Dukas à Vincent d'Indy du 1^{er} octobre 1893 publiée dans *Correspondance de Paul Dukas*, choix de lettres établi par G. Favre (Paris : Durand, 1971), pp. 20-21.

23 Louis Gallet (1835-1898), librettiste de Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, Alfred Bruneau ...

24 Lettre datée entre les 5 et 9 avril 1895 (B-B, coll. part.) et publiée dans *Claude Debussy, Correspondance 1872-1918*, pp. 248-249.

Ami : d'abord merci puis ; j'aime mieux la prose rythmée que les vers (au moins pour la musique) ça rebondit davantage et on n'est plus arrêté par des tas de considérations. D'ailleurs, la musique et les vers, c'est deux chansons qui cherchent vainement à s'accorder, même dans les cas très rares où cela s'accorde, ça fait l'effet d'un mauvais calembour²⁵.

Cette quête d'une prose lyrique et rythmée se retrouve encore dans une lettre à Paul-Jean Toulet d'octobre 1902. À propos de la mise en musique du texte de Shakespeare, *Comme il vous plaira*, projet resté sans suite, Debussy lui demande : « toutes les fois que vous pourrez remplacer le mot exact par son correspondant lyrique, n'hésitez pas »²⁶. Cinq ans plus tard, n'affirme-t-il pas encore à Victor Segalen, lors d'un entretien le 8 octobre 1907, que « la prose de Gabriel Mourey n'est pas très lyrique, et beaucoup de passages ‹ n'appellent › pas précisément la musique »²⁷. Un an plus tard, il affirme toujours à Segalen à propos d'*Orphée-Roi* que « quelquefois aussi le rythme [sic] est plus littéraire que lyrique » : « Pour mieux m'expliquer je vous citerais – si j'en avais la patience – des pages de Chateaubriand, V. Hugo, Flaubert que l'on trouve flamboyantes de lyrisme, et qui ne contiennent – à mon avis – aucune sorte de musique. C'est un fait que les littérateurs ne voudront jamais admettre, parce qu'il est plein d'un mystère qui ne s'explique pas »²⁸. Que Debussy ait choisi de dénommer le recueil de mélodies dont il est l'auteur, *Proses lyriques*, est tout à fait emblématique : les mots sont avant tout choisis pour leur qualité à induire et à appeler la musique. La fin de la composition de ce recueil se chevauche avec le commencement de celle de *Pelléas*, autre expérience d'une « prose lyrique » si l'on en croit l'assertion de Segalen lors d'un entretien du 6 mai 1908 : « Segalen – D'ailleurs vous seul pouvez me guider là-dessus, puisque vous avez, avec *Pelléas*, une grande expérience de la prose lyrique. Debussy – Non pas d'expérience, pas du tout. De l'instinct, voilà tout »²⁹. Cette remarque à propos de *Pelléas* rejoue ainsi les définitions de Vielé-Griffin : « la Poésie (du rêve ou du vers) serait donc la haute conscience du moi, le symbolisme serait, précisément, l'expression de cette Poésie, et le travail du Poète [...] demeurerait, tout, d'auto-psychologie intuitive »³⁰.

Évaluer la qualité intrinsèque des vers libres des *Proses lyriques* reste une tâche délicate, tant le texte demeure intimement lié à sa réalisation musicale. Certains vers offrent de réelles qualités poétiques ; d'autres laissent le

25 Lettre du 10 avril 1895 (US-NYp) publiée dans *ibid*, p. 249.

26 Lettre du 21 octobre 1902 (F-PAU, Ms. 216 [1]) publiée dans *ibid*, p. 695.

27 *Ibid.*, p. 2201.

28 Lettre du 28 août 1908 (F-BR) publiée dans *ibid.*, pp. 1110-1111.

29 *Ibid.*, p. 2205.

30 *Entretiens politiques et littéraires*, ii/12 (mars 1891), p. 66.

lecteur et le chanteur perplexes devant les étranges associations dignes des plus curieux essais symbolistes des années 1886-1892. Néanmoins, leurs structures poétiques ressemblent à celles que Vielé-Griffin appliquait à sa poésie : nombre inégal de vers, avec une grande diversité de mètres, vers très courts, présence de quelques rimes librement disposées, remplacées souvent par de simples assonances, nombreuses allitérations (par exemple, les « or » de la troisième strophe de « De rêve »). Cette liberté poétique n'est pas sans poser problème pour l'édition séparée des textes de Debussy. En effet, si nous disposons pour les deux premières *Proses lyriques* de la publication des *Entretiens politiques et littéraires* et pour la quatrième, de la copie autographe destinée à Henry Lerolle (voir Planche 3, pp. 326-327), nous ne connaissons pas de copie du texte de la troisième que Debussy aurait certainement présenté différemment³¹. Cette remarque semble confirmée par la longueur des vers de « De Fleurs » qui comportent davantage de mètres que les trois autres. Une confrontation entre le texte imprimé de la partition Fromont de 1895 et la publication des *Entretiens politiques et littéraires* met à jour des différences minimes :

- la ponctuation est plus abondante dans la version du périodique que dans la partition ;
- la présentation des vers, en raison de l'omission fréquente des capitales dans la partition, est différente ;
- la seule variante notable se situe dans « De Rêve » : Debussy met en musique « mains si folles, si frêles » tandis que dans le périodique il avait écrit « Mains si folles ! / Mains si frêles ! »

De même, la comparaison entre la copie manuscrite et le texte imprimé de la partition Fromont révèle de nombreuses variantes de ponctuation, mais également une disposition différente pour les derniers vers :

Copie autographe :

Prenez pitié des villes !

Prenez pitié des cœurs !

Vous, la Vierge

Or sur argent

31 Voir Margaret G. Cobb, *The Poetic Debussy*, p. 144 ou Claude Debussy, *Textes*, éd. M. Kaufmann, avec le concours de D. Herlin et J.-M. Nectoux (Paris : Radio France, Van Dieren Editeur, 1999), pp. 134-136.

Texte établi d'après l'édition Fromont³² :

Prenez pitié des villes,
Prenez pitié des cœurs,
Vous, la Vierge or sur argent

Cet enjambement dans la copie autographe, détail certes infime, aide à comprendre la structure musicale du dernier vers de « De Soir » (deux mesures pour « Or sur argent » ; voir exemple 1), bien que le sens en demeure quelque peu énigmatique³³.

The musical score consists of two systems of music. The top system is for voice (soprano, alto, basso continuo) and piano. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic line with lyrics: "Prenez pitié des cœurs, Vous, la Vierge". The piano part is mostly rests, with dynamics pp and p. The bottom system is for piano, showing a harmonic progression from C major to G major. The piano line starts with a dynamic p, followed by Dim. (diminuendo), pp, and ppp. The piano keys are labeled with Roman numerals (I, II, III, IV) and sharps (F#), indicating the harmonic changes.

Exemple 1 : Deux derniers systèmes de « De Soir », quatrième *Prose lyrique*, transcription de la partition publiée à Paris par Fromont, 1895

32 Cette disposition est reprise dans Margaret G. Cobb, *The Poetic Debussy*, p. 148 ou dans *Claude Debussy. Textes*, p. 135.

33 Peut-être s'agit-il d'une allusion à une œuvre de Henry Lerolle qui aimait la peinture religieuse ?

Plusieurs strophes des *Proses lyriques* rappellent l'univers onirique des *Scènes au crépuscule* de Henri de Régnier, avant-dernière partie des *Poèmes anciens et romanesques*³⁴ que Debussy avait imaginé mettre également en musique en 1892³⁵. Bien que le champ lexical offre peu de similitude et que le langage poétique de Régnier soit plus recherché, il transparaît un ton et une musicalité proches des *Proses lyriques* :

En allant vers la Ville où l'on chante aux terrasses
Sous les arbres en fleurs comme des bouquets de fiancées
En allant vers la Ville où le pavé des places
Vibre au soir rose et bleu d'un silence de danses lassées
Nous avons rencontré les filles de la plaine
Qui s'en venaient à la fontaine
Qui s'en venaient à perdre haleine
Et nous avons passé³⁶ !

Selon Louis Laloy, Debussy aurait consulté Régnier avant de livrer ses deux poèmes à la revue³⁷.

Quant à la troisième *Prose lyrique* « De fleurs », dédiée à Jeanne Chausson, elle est datée de juin 1893³⁸. À deux reprises, Debussy avait séjourné à Luzancy (en mai, puis en juin 1893) et avait gardé un souvenir ému des moments passés avec les Chausson, les Lerolle et Bonheur. Or, ce n'est pas un hasard si la poétique de cette *Prose lyrique* rappelle « Serre d'ennui », l'une des *Serres chaudes* de Maeterlinck que Chausson était en train de mettre en musique au même moment (entre la mi-juin et le début juillet 1893). Ainsi, les deux premiers vers de la troisième *Prose lyrique* (« Dans l'ennui si désolément vert / De la serre de douleur »), rappellent, malgré le changement de couleur, l'atmosphère des premier et quatrième vers de Maeterlinck (« Ô cet ennui bleu dans le cœur ! [...] / Cet ennui

34 Poèmes publiés à Paris en mars 1890 par Edmond Bailly à la Librairie de l'Art indépendant.

35 Voir supra, note 2.

36 N° II des *Scènes au crépuscule* de Henri de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques* (Paris : Librairie de l'Art indépendant, 1890), p. 104.

37 Louis Laloy, *La Musique retrouvée 1902-1927* (Paris : Librairie Plon, 1928), p. 121 : « Ce n'est pas le hasard qui, dès son retour de Rome, lui avait fait rechercher, seul de ses camarades, l'élite des écrivains, consulter par exemple Henri de Régnier, qui me l'a raconté depuis, sur son texte des *Proses lyriques*, quand Catulle Mendès était là, tout prêt à l'entreprendre [...] ».

38 Le manuscrit, qui n'a pas été retrouvé pour le moment, porte la dédicace suivante : « pour sa fête et pour rendre respectueusement hommage au charme qu'elle met à être M^{me} Chausson ... juin 93 » (cat. H. Schneider, 225 [1978], n° 57).

bleu comme la serre ») que Debussy évoque dans sa lettre du 9 juillet 1893 à Chausson :

Maintenant vous voilà comme les *Serres chaudes*, et que vous condamnez la générosité de votre cœur, à souffrir d'être enclose dans l'ennui bleu, et à respirer les fleurs si pâles de trop de soleil, ne manquez pas de m'apporter ce que vous aurez de fait. Je suis très curieux de voir cela, puis est-il utile de vous dire mon entière sympathie pour votre musique, et ma persuasion que si vous voulez continuer à n'écouter que Vous, sans prendre garde au chœur des grenouilles dilettantes mais encombrantes, vous serez très fort³⁹.

Curieusement Debussy semble avouer inconsciemment cette proximité en mêlant à la « Serre d'ennui » de Maeterlinck, les « fleurs si pâles de trop de soleil » qui n'apparaissent pas dans le texte du poète belge, mais dont l'essence hante la fin des deuxièmes et troisièmes strophes de la troisième *Prose lyrique* :

Soleil ! ami des fleurs mauvaises,
Tueur de rêves ! Tueur d'illusions
Ce pain béni des âmes misérables
[...] Mon âme meurt de trop de soleil !

L'eau joue également un rôle assez similaire et contribue à l'ensevelissement des rêves :

Maeterlinck :

Où de l'eau très lente s'élève,
En mêlant la lune et le ciel
En un sanglot glauque éternel,
Monotonement comme un rêve⁴⁰.

Debussy :

Eux, qui furent l'eau du songe
Où plongèrent mes rêves si doucement
Enclos de leur couleur ;

39 Lettre du 9 juillet 1893 (F-P, coll. part.) publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1919*, p. 143.

40 Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*, édition présentée par Paul Gorceix (Paris : Gallimard, 1983), p. 34.

La présence d'un « ennui vert » puisant sa résonance dans la végétation explique peut-être aussi le choix de la couverture de l'édition où s'entrelacent dans un style Art Nouveau des branchages de fleurs vertes (voir Planche 4, p. 328).

Hormis les influences de Vielé-Griffin, de Régnier et de Maeterlinck, on décèle également celle de Laforgue dans les deuxième et quatrième *Proses lyriques* dont certaines réminiscences le hantèrent jusqu'à la fin de sa vie, particulièrement les « usines du néant » lorsque Debussy évoque le désarroi causé par son impuissance à composer. Il avait, selon toute vraisemblance, découvert cet aphorisme dans *Les Dragées grises* publiées dans les *Entretiens politiques et littéraires* en janvier 1891 : « Je croupis dans les Usines du Négatif »⁴¹. Le périodique animé par Vielé-Griffin avait contribué à la connaissance du poète en éditant entre 1890 et 1892 une dizaine de textes inédits. Ainsi, le poème « De soir », quatrième et dernière *Prose lyrique*, achevé en août 1893, alors que Debussy mettait en musique le duo d'amour entre Pelléas et Mélisande du quatrième acte, évoque ce septième jour de la semaine qui plonge le poète dans le spleen⁴² et rappelle le ton des « Dimanches » des *Fleurs de bonne volonté* de Laforgue où se côtoient, bien souvent amour, ennui et ironie :

Dimanches citoyens
Bien quotidiens
De cette école à vieux cancans, la vieille Europe,
Où l'on tourne, s'en tricotant des amours myopes⁴³...

Debussy avait certainement lu ce recueil publié par Édouard Dujardin dans la *Revue indépendante* d'avril 1888, revue à laquelle son frère, Alfred, était abonné. Et d'ailleurs Chausson⁴⁴ lui demande en juin 1893 de se renseigner sur les propriétaires des manuscrits de Laforgue. Peut-être

41 *Entretiens politiques et littéraires*, II/10 (janvier 1891), p. 9, in Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, éd. J.-L. Debauve, M. Dottin-Orsini, et al., 3 vols parus (Lausanne : L'Age d'homme, 1986-), vol. iii, p. 1094. Cette expression apparaît dans une lettre à Jacques Durand du 18 avril 1906 ; Laforgue en reprend l'esprit dans « La Complainte des voix sous le figuier bouddhique » des *Complaintes* : « - Vie ou Néant ! choisir. Ah ! quelle discipline ! / Que n'est-il un Éden entre ces deux usines ? ». *Ibid.*, vol. i, p. 554.

42 Debussy appréciait peu les dimanches comme il le déclare à Chausson le 9 juillet 1893 : « C'est bien gentil d'avoir orné ce pauvre et triste Dimanche d'une de vos lettres, [...] » (F-P, coll. part.), publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 143.

43 N° xi « Dimanches » des *Fleurs de bonne volonté*. In Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. ii, p. 170.

44 Chausson avait souscrit à l'édition des *Derniers Vers de Jules Laforgue* édités par Édouard Dujardin et Félix Fénéon en 1890. Figurent aussi parmi les souscripteurs un autre ami de Debussy, Étienne Dupin (n° 6), ainsi que Henri de Régnier (n° 34) et Eugène Ysaye (n° 39) dont le frère, Théo, était très lié à Laforgue.

voulait-il, en amateur d'art et bibliophile, les acheter, comme le laisse sous-entendre la réponse de Debussy, le 2 juillet 1893 :

C'est Dujardin qui possède le manuscrit des *Moralités légendaires* et il fait profession d'y tenir beaucoup, à moins que le Pari Mutuel ne lui fasse des infidélités. Maintenant, Vanier doit avoir sûrement les manuscrits des *Complaintes* et de *Notre-Dame de la Lune*, là on réussirait certainement, si vous voulez que je fasse une démarche, auprès de ce sinistre bibliophile⁴⁵, je suis tout à vous⁴⁶.

Dédiée au peintre Henry Lerolle, beau-frère de Chausson, cette quatrième *Prose lyrique* clôt cet ensemble sous le signe de l'amitié : « Je viens de terminer la dernière *Prose lyrique*, dédiée à H. Lerolle, d'abord pour me faire plaisir, ensuite pour ne pas sortir d'un cycle d'amitié »⁴⁷. En effet, hormis, la première dédiée à Vital Hocquet⁴⁸, les autres sont offertes à l'entourage amical, lequel contribua à son ouverture artistique : Raymond Bonheur (2^e), Jeanne Chausson (3^e), Henry Lerolle (4^e). On ne saurait oublier la ravissante Marie Fontaine, sœur de Jeanne Chausson et de Madeleine Lerolle, et mélomane avertie, qui reçut « en hommage à sa voix si délicieusement musicienne » une copie des troisième et quatrième *Proses lyriques*⁴⁹.

Terminées fin 1893, les *Proses lyriques* ne parurent qu'en mai 1895⁵⁰. Ce délai de publication s'explique par le fait que Debussy venait enfin de trouver un éditeur : Georges Hartmann. Ce dernier, qui ne pouvait officiellement exercer sa profession, se servait d'Eugène Fromont comme prête-nom et allait publier l'ensemble des œuvres de compositeur de 1895

45 Léon Vanier (1847-1896), dont la boutique était quai Saint-Michel, fut l'éditeur des symbolistes et des « Décadents » comme Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin ou Laurent Tailhade. Il avait édité en 1885 les *Complaintes* et *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. Le manuscrit des *Complaintes*, qui a probablement été détruit, appartenait, selon Pascal Pia, à Gustave Kahn. Quant à celui de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, il n'a jamais appartenu à Léon Vanier, selon Jean-Louis Debauve, et aurait été sans doute détruit.

46 Lettre du 2 juillet 1893 (F-P, coll. part.) publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 140.

47 Lettre du 3 septembre 1893 (non localisée) publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 156.

48 De son vrai nom, Narcisse Lebeau. Debussy l'avait rencontré au cabaret *Le Chat Noir* dans les années 1892 et avait été témoin à son mariage.

49 F-Pn, Mus., Ms. 8642, (« 1^{er} Cahier de Proses lyriques. Proses 3-4 » avec dédicace à M^{me} Arthur Fontaine « en hommage à sa voix si délicieusement musicale »).

50 La date de publication est connue grâce à la charmante dédicace que Debussy inscrivit sur l'exemplaire offert à Pierre Louÿs : « où courrent-ils / chez Pierre Louÿs / 1 rue Grétry / Paris. / Mai 95. » (F-ASOlang, Réserve 13) ; voir Denis Herlin, *Collection musicale François Lang* (Paris : Klincksieck, 1993), p. 59. Voir Planche 4, p. 328.

à 1903⁵¹. Sur la page de titre de l'édition figure « *Proses / Lyriques / < De Rêve ... / De Grève ... / De Fleurs ... / De Soir ... > / par / Claude Debussy* », sans qu'y figure la mention « *premier cahier / de proses lyriques* »⁵², notée sur le manuscrit ayant servi à la gravure ainsi que sur deux autres manuscrits. Cette indication, bien qu'omise dans l'édition, démontre que Debussy avait envisagé dès l'origine d'écrire un deuxième cahier.

Cinq années séparent les *Proses lyriques* des *Nuits blanches*. Entre temps, Debussy avait orchestré le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* et terminé la composition de *Pelléas et Mélisande*. Il commençait aussi à songer aux trois *Nocturnes* qui, initialement conçus avec un violon solo, devaient devenir des pièces pour orchestre qu'il n'acheva qu'en décembre 1899, après une genèse longue et douloureuse. Dans le domaine de la mélodie, Debussy avait entrepris de mettre en musique trois *Chansons de Bilitis*. La composition de la troisième, achevée le 23 août 1898 à Mervin chez les Fontaine, se chevauche avec la conception des deux *Nuits blanches*, de juillet et septembre 1898. Ainsi Debussy, au moment même où il tentait d'élaborer ce second cahier de *Proses lyriques*, avait pu s'imprégner de la prose sensuelle et rythmée des *Chansons de Bilitis*. D'ailleurs, « *La Chevelure* », seconde mélodie du cycle de Debussy, dédiée à Alice Peter et publiée en octobre 1897 dans la revue des graveurs sur bois, *L'Image*, avec un joli frontispice de Kees van Dongen, ne faisait pas partie de la première édition de Louÿs à la Librairie de l'Art indépendant, mais devait être incorporée dans la seconde qui parut en novembre 1897 au Mercure de France. Louÿs lui avait donc communiqué le texte indépendamment sous forme de vers libres (voir Planche 5, p. 328), et non sous forme de petits poèmes en prose comme c'est le cas dans l'édition de 1897. Le texte poétique contient d'ailleurs quelques variantes avec celui du Mercure de France, variantes qui se retrouvent dans le texte musical de *L'Image*. Ainsi Debussy avait pu éprouver musicalement les inflexions sensuelles des vers libres de Louÿs, ce qui contribua à raviver son élan poétique.

Cependant, Debussy n'avait pas perdu le contact avec l'écriture, puisque durant cette même période, il élaborait différents projets de théâtre avec son ami René Peter⁵³ et avec la sœur d'Alice Peter, Régine

51 Sur Eugène Fromont, voir Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique*, 2 vols (Genève : Minkoff, 1988), vol. ii, p. 212.

52 Le manuscrit ayant servi à la gravure des quatre *Proses lyriques* se trouve à US-NYpm, Lehman Deposit. Le manuscrit de « *De Rêve* » qui appartenait à Marcel Labey, est passé en vente le 29 mai 2003. Quant à celui de la troisième, voir *supra*, note 38.

53 Fils d'un médecin renommé, René Peter (1872-1947), de dix ans plus jeune que Debussy, allait devenir un camarade de détente du musicien, qui lui empruntera souvent de l'argent dans les années difficiles.

Dansaert⁵⁴, parmi lesquels on peut citer *Esther et la maison des fous*, *Le Roman de Rosette* ou *Les Frères en art*⁵⁵, projets qui mériteraient un jour d'être étudiés plus attentivement. Debussy va d'ailleurs intervenir auprès de Louÿs afin qu'il accepte d'écrire une préface à la pièce de Peter, *La Tragédie de la mort* qui devait être publiée au Mercure de France en 1899. Grâce à une lettre d'avril 1898 à Pierre Louÿs, on entrevoit l'état d'esprit dans lequel Debussy écrivit les premiers poèmes des *Nuits blanches*.

Mon cher Pierre,

J'avais mérité ta lettre, et plus encore que tu ne m'ensevelisses au fond d'un tiroir mais, j'aurais aimé que tu répondes à la mienne, je t'assure que j'ai besoin de ton affection tellement je me sens seul et désemparé, rien n'a changé dans le ciel noir qui fait le fond de ma vie, et je ne sais guère où je vais, si ce n'est vers le suicide, dénouement bête à quelque chose qui méritait peut-être mieux, et cela sera par lassitude de lutter contre d'imbéciles impossibilités en outre méprisables.

Tu sais donc, combien ton amitié m'est chère et comme il me serait pénible d'en avoir perdu si peu que ce soit, écris-moi je t'en prie, dis-moi les choses les plus dures mais que je te sache encore avec moi. Tu me connais mieux que personne, et toi seul peux t'autoriser à me dire que je ne suis pas tout à fait un vieux fou.

Comme tu peux le penser, ta lettre a ravi René Peter et lui a donné en outre des désirs nombreux que légitimise ta gentillesse envers lui. Ne pourrais-tu pas, tout en conservant les termes, changer la forme de ta préface ? Qu'elle ne soit plus une lettre charmante mais un document pour l'histoire littéraire de ce temps.

Verrais-tu un inconvénient à dire ce que tu penses, (par exemple), du vers libre, étant donné la forme employée dans la pièce de R. P., il y aurait là une spéciale coquetterie dont tu ne peux qu'approuver la charmante ironie⁵⁶.

54 René Peter la décrit anonymement comme une femme du monde : René Peter, *Claude Debussy* (Paris : Gallimard, 1944), p. 39. Née Loewenstein, elle mourut en 1929 et avait écrit plusieurs pièces de théâtre en collaboration avec Peter sous le pseudonyme de Robert Danceny, dont la comédie *Chiffon* (avec musique de Reynaldo Hahn) en 1904 qui remporta un vif succès au Théâtre de l'Athénée.

55 Sur ces différents textes, voir François Lesure, « Esther et la maison des fous », *Cahiers Debussy*, 20 (1996), pp. 61-63, Margaret G. Cobb, « Debussy and *Le Roman de Rosette* », *Cahiers Debussy*, 22 (1998), pp. 75-87 ; le texte des *Frères en art* est retracé dans François Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes* (Paris : Klincksieck, 1992), pp. 229-252.

56 La préface de Pierre Louÿs au livre de René Peter contient effectivement tout un paragraphe sur l'emploi du vers libre : « Il vous a plu d'écrire les scènes de votre pièce en vers polymorphes. Je ne réclame pas en faveur de l'alexandrin, qui a pris, surtout depuis trente ans, une forme exempte de familiarités et inhabile à exprimer les émotions très intimes. Mais êtes-vous certain que la prose, le plus beau de tous les langages, le style polymorphe par excellence, n'eût pas été entre vos mains une matière plus précieuse encore ? Le vers donne sa grâce, son rythme et sa force aux sentiments qui n'en ont point ; c'est pour cela qu'il est admirable. Mais l'extrême lyrisme, qui se confond avec l'extrême sincérité, peut-il s'accommoder d'une disposition visiblement artificielle, si libre et brisée qu'elle soit ? C'est un point que je soumets

Puis, cette pièce qui n'est, ni « rosse », ni « tranche de vie », serait peut-être un excellent prétexte à développements contradictoires dont je te laisse le soin de distiller le sûr poison.

Ce serait pour toi l'occasion d'un voyage dans un pays où tu es maître et dont bénéficierait celui qui montera derrière toi dans le même train⁵⁷.

Dépression et souci de l'esthétique du vers libre, telle est la toile de fond des *Nuits blanches*.

Grâce aux dates portées sur le manuscrit à la fin de chacune des *Nuits blanches*, nous savons que ces deux mélodies furent achevées respectivement le 14 juillet 1898 et en septembre de la même année, et que leur conception avait commencé en mai, ainsi que Debussy le note sur la page de titre⁵⁸. Ce renseignement est d'autant plus précieux qu'il n'est fait nulle mention de ce cycle dans la correspondance durant l'année 1898. Le 14 juillet, il écrivit à Georges Hartmann une longue lettre empreinte de découragement et de désarroi sans mentionner une seule fois la première des *Nuits blanches* dont il venait, le même jour, de mettre au net le manuscrit :

J'ai à peine besoin de vous dire, tout le plaisir que votre lettre m'a donné et combien je vous sais gré de la patience affectueuse avec laquelle vous compatissez à mes ennuis. Hélas, rien n'a beaucoup changé et il y a « quelque chose de pourri au Danemark » comme dit cet élégant neurasthénique Hamlet. Avec tout cela ma vie s'est ornée de complications sentimentales qui en font la chose, la plus troublée, la plus compliquée que je sache. Il me faudrait beaucoup d'argent pour sauter, ou même détruire, les barrières qu'élèvent les lois entre ceux qui veulent un bonheur personnel, et comme j'ai à peine de quoi ne pas crever de faim, j'assiste impuissant à la ruine de tout ce que je rêve de beau et de tendre. Cela peut paraître ridicule, mais je vous assure qu'il y a de quoi donner le spleen le plus tenace à quelqu'un de mieux constitué que moi, qui en

à la critique de vos lecteurs et sur lequel je ne prétends pas que tout le monde puisse tomber d'accord ». Extrait de la préface de Pierre Louÿs au livre de René Peter, *La Tragédie de la Mort* (Paris : Mercure de France, 1899), p. 9.

57 Lettre du 21 avril 1898 (autographe non localisé ; photo conservée à US-PHf, Fonds Arthur Hartmann), publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 398.

58 F-Pn, Mus., Ms. 23179. Autrefois en la possession d'Arthur Honegger, puis de sa fille Pascale Honegger. 14 pages de musique (p. 2, 6, 12-14 blanches), papier à 20 portées, 35,5 x 27 cm. Chaque folio porte l'estampage en forme de losange « H. LARD ESNAULT / ED. BELLAMY S^R. / PARIS ». La musique est notée recto-verso à l'encre bleue avec quelques ajouts à l'encre noire. Sur la page 1 se trouve la page de titre marquée par Debussy : « [en haut à droite et au crayon rouge] « Nuits Blanches » / [en bas à gauche, au tampon et à l'encre dorée, monogramme des Debussy] / [à l'encre noire] Mai à 1898. ». Les numéros de chaque mélodie sont écrits au crayon brun-orangé en haut des pages 3 (« 1 ») et 7 (« 2 »). Chaque mélodie est datée à fin : « 14. Juillet/ 98. » (p. 3) et « Septembre - 98. » (p. 11). Voir aussi Claude Debussy, *Nuits blanches pour chant et piano, texte de Claude Debussy*, éd. D. Herlin, d'après le manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque nationale de France (Paris : Durand, 2000), vi-9 p.

somme, suis simple comme une herbe et n'ai jamais demandé qu'à la Musique des choses impossibles (c'est même à savoir ?)⁵⁹

Les raisons qui incitèrent Debussy à choisir ce titre restent obscures. Pensait-il au recueil de dix-huit pièces pour piano de Stephen Heller, les *Nuits blanches*, op. 82, paru en 1853 ? Élève dans la classe de piano d'Antoine Marmontel au Conservatoire de Paris, il avait étudié plusieurs pièces de ce compositeur et avait même joué avec le violoniste Maurice Thieberg, en public à Paris, le 12 mai 1882 dans les salons de MM. Flaxland, les *Pensées fugitives* de Heller transcrites par Heinrich Wilhelm Ernst⁶⁰. Une autre explication possible proviendrait du roman sentimental de Dostoïevski, *Les Nuits blanches*, que Debussy avait probablement lu dans une traduction de Halpérine parue conjointement avec celle du *Joueur* chez Plon en 1887⁶¹. Ce court récit de 1848, intitulé « Souvenirs d'un rêveur » est divisée en quatre nuits ; il évoque la figure d'un jeune homme qui vit dans un monde solitaire et onirique ; celui-ci rencontre une jeune femme, Nastenka, éprise d'un autre homme, qui lui confie, à la condition qu'il ne s'éprenne pas d'elle, son désarroi amoureux. Bien que les souffrances liées à l'amour soient la trame de ce court roman, il se situe dans une perspective plus sentimentale et onirique que les deux poèmes de Debussy.

À la différence des poèmes des *Proses lyriques* qui évoquaient amour, innocence et ennui, les *Nuits blanches* ont un caractère plus intime et personnel où se mêlent la souffrance de l'attente de l'être aimé et le mensonge lié à l'adultère. Ce sujet qui, si l'on en croit la lettre à Hartmann citée plus haut,

59 Lettre du 14 juillet 1898 (US-AUS, Fonds Carlton Lake) publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 411-412.

60 Fac-similé du programme reproduit dans Margaret G. Cobb, « Debussy and *Le Roman de Rosette* », pl. 3.

61 Debussy s'était intéressé au roman russe, ainsi qu'il l'évoque dans une lettre du 23 décembre 1886 à son libraire Émile Baron : « Du reste quelle drôle de chose, le public supporte très bien, le mouvement littéraire, les nouvelles formes apportées par les romanciers Russes, ça m'étonne même qu'il n'ait pas encore mis Tolstoï au-dessus de Flaubert, mais pour la musique ils veulent qu'elle reste bien tranquille, et feraient quasiment une révolution pour un accord un peu dissonant, avouez que c'est un peu arbitraire ». Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, pp. 54-55. Cet engouement envers la littérature russe avait été lancé par le vicomte Eugène-Melchior de Vogüé qui avait réuni un recueil d'articles publié dans *La Revue des deux mondes* sous le titre *Le Roman russe*. En janvier 1887, Theodor de Wyzewa affirmait : « Le zèle des éditeurs parisiens à traduire les ouvrages russes sera sans doute le principal phénomène littéraire de l'année 1887, comme il fut le phénomène principal de l'année bientôt évanouie. Je crains qu'il n'en résulte, pour maints esprits, quelque désarroi, ou même que, en l'absence de tous renseignements critiques, l'invasion bariolée de volumes très divers n'atténue l'enthousiasme général des lecteurs français pour cette littérature immodérément révélée ». *La Revue indépendante* (janvier 1887), pp. 65-66.

correspondait à la réalité de sa vie (« ma vie s'est ornée de complications sentimentales qui en font la chose, la plus troublée, la plus compliquée que je sache »), devait certainement éveiller sa curiosité puisqu'il demandait, dans une lettre d'octobre 1901 à René Peter, de remettre à mardi la suite de leurs « entretiens sur l'adultère ». La seconde des *Nuits blanches* évoque d'ailleurs les accents de Golaud en proie aux soupçons.

La structure poétique de ces deux poèmes serait restée difficile à comprendre sans la découverte de la copie que Léon Vallas avait réalisée du carnet d'esquisses rassemblant les ébauches des textes poétiques de Debussy. Ces esquisses, réunies dans un petit carnet rouge de huit folios d'un format 11,5 x 14 cm, ayant appartenu à Lilly Texier-Debussy⁶², n'ont pas été retrouvées depuis. Lors des visites que Vallas rendit à cette dernière en 1928 et 1929, il avait pris soin de les recopier minutieusement⁶³ au point d'en faire une sorte de fac-similé en mentionnant les crayons et les encres utilisées par Debussy⁶⁴. Bien que certains vers ne figurent pas dans la version finale des deux poèmes (voir Annexe, pp. 322-323), l'ensemble de ces esquisses ne concerne que les deux premières *Nuit blanches*. En voici la transcription diplomatique assortie de commentaires.

62 Marie-Rosalie dite Lilly Texier (1875-1932), mannequin chez les sœurs Callot, puis chez mesdames Mayer et Morhange, première épouse de Debussy dont il avait fait la connaissance en 1898. En été 1904, Debussy la quitta pour Emma Bardac qui allait devenir sa seconde épouse.

63 Le relevé des notes lors des conversations avec Lilly ressemble plus à du commérage et n'offre qu'un faible intérêt. On y apprend que l'écrivain Paul-Jean Toulet, dont le compositeur avait fait la connaissance en 1899, « appelait Debussy, toujours flanqué de Lilly, dont il ne pouvait se séparer : « < S^t Roch et son chien > ». Lilly évoque surtout la vie amoureuse de Debussy : « Après Hochon et avant Gaby, la belle-sœur de René Peter [Alice] (une Loewenstein de Belgique, juive, cousine germaine du fameux financier, tombé d'avion dans la Manche), mariée en 3^e noces avec Gus Bofa. [...] Après séparation, resta ami de Gaby qui était elle-même une grande amie de Lilly ». Selon les mêmes notes, Vallas relève que : « Lilly, très jeune, disparaissait dans l'ombre de D[ebussy]. Elle n'ouvrira jamais la bouche. [...] Elle devait accompagner D[ebussy] dans son noctambulisme de café en café avec Toulet et les autres. Elle ne disait rien et subissait l'épreuve < S^t Roch et son chien >. – Debussy ne dormait presque pas. Rentrant à 6^h ou 7^h du matin, il lisait et dès midi ou une heure il était debout ». (F LYm, Fonds Vallas, dossier 111, pièce 9).

64 F-LYm, Fonds Vallas, dossier 169, pièce 1.

Folios Contenu du carnet

Commentaire et comparaison
avec le texte définitif établis
d'après le manuscrit musical
(voir Annexe, pp. 322-323)

[f. 1 r°] [blanc]

[f. 1 v°] Fontaine-le-Port
Bois-le-Roi
Nuits Blanches
7. p. six Mélodies

[f. 2 r°] [blanc]

[f. 2 v°] [crayon bleu :]
Ce soir, il m'a semblé que le mensonge
Traînait dans les plis de sa jupe
et ses petits pieds ont foulé
mon cœur sans merci

[correspond aux vers 1-2 de la
deuxième *Nuit blanche* ; aban-
don des deux derniers vers ; à
noter que les « plis de sa jupe »
sont remplacés par les « pieds
de sa jupe » dans la ver-
sion définitive.]

Le sang de mon cœur
[noyant⁶⁵] son mensonge
et ma peine

[correspond aux vers 23-24 de
la deuxième *Nuit blanche*.]

[f. 3 r°] [encre violette :] [blanc]

Il y a
Dans la nuit
Il y a quelqu'un est derrière moi
Quelqu'un que je connais bien
Cela m'opresse comme une angoisse
Et je n'ose pas regarder
J'ai peur de voir ses yeux
J'ai peur de voir ses lèvres
de ne plus pouvoir
et je ne pourrai plus vivre ni attendre
Mais je vois ses yeux
Mais je vois ses lèvres
Tout cela pour quoi je
qui me fait vivre
Si douloureusement
Si j'allais voir ses yeux
Cela s'approche à pas veloutés
Et pénètre en moi comme du feu

[première version de la
première *Nuit blanche* ; la
présence invisible et
angoissante de l'être aimé,
proche du style de certains
récits oniriques ou
fantastiques, est abandonnée
dans la version définitive au
profit de la souffrance liée à
l'attente.]

[f. 3 v°] [blanc]

65 Vallas indique que ce mot est illisible ; il s'agit probablement de [noyant].

- [f. 4 r°] [encre violette :]
 Nuits blanches
 Il y a quelqu'un derrière moi
 Dans le lourd silence de la nuit
 Quelqu'un venu à travers mes songes
 Dont mon cœur rompu,
 La fièvre de mon sang
 Rhythme le doux nom
- [correspond aux vers 1-5 de la première *Nuit blanche* ; plusieurs mots des trois derniers vers sont réemployés dans la version définitive.]
- [f. 4 v°] Dans le lourd silence de la nuit
 Il y a quelqu'un derrière moi
 Quelqu'un venu à travers mes songes
 Dont mon cœur rompu
 la fièvre de mon sang
 rythme le doux nom
~~Et voilà que~~ [Vallas indique : ligne illisible]
 Voici qu'une main s'est posée sur mon épaule,
 petite main ~~si forte~~ qui noue ou dénoue à son gré
~~petite main si douce~~
 le fil de ma destinée
- [correspond aux vers 1-5 de la première *Nuit blanche* ; ils sont suivis de trois nouveaux vers que Debussy ne retient pas dans la version finale.]
- [f. 5 r°] Silence lourd des heures où l'on attend
~~Heures~~
 Battement du cœur trop las
 Fièvre du sang qui se souvient
 [crayon vert :]
 Nuit sans fin
 Tristesse morne
 [encre violette :]
 Silence ~~lourd~~ des heures où l'on attend
~~Heures noires et sans espoir~~
 Cœur rompu
 Fièvre du sang
 Rhythmant les douces syllabes de son nom.
~~Et si j'ai ouï son nom tout haut dans la nuit~~
 Qu'elle vienne la trop désirée
 Qu'elle vienne la trop aimée
~~Qu'elle m'entoure de son parfum de jeune fleur~~
 Que mes lèvres mordent le fruit de sa bouche
 Jusqu'à retenir son âme ~~sur ma bouche~~
 donc [crayon vert :]
~~N'ai-je pas pleuré~~ [crayon vert] en vain
 donc [crayon vert :]
~~N'ai-je pas crié~~ [crayon vert :] en vain
 Vers [crayon vert :]
~~Pour~~ tout cela qui me fuit
- [correspond avec quelques variantes, notamment dans le début au texte définitif de la première *Nuit blanche* ; la présence onirique est ici abandonnée au profit de l'interminable attente ; suppression d'un vers « Et si j'ai ouï son nom tout haut dans la nuit ».]
- [f. 5 v°] [blanc]

- [f. 6 r°] [encre :]
 À travers les heures de la nuit lourdes.
- Nuit trop lourde
 Attente morne [crayon vert :]
 Nuit sans fin
- [correspond aux vers 1-2 de la première *Nuit blanche* ; nouvelle élaboration du début du poème.]
- [f. 6 v°] [encre :]
 Pourquoi
 Ce soir il m'a-t'il semblé que le mensonge
 Traînait aux plis de sa jupe
 Et ses petits pieds ont foulé
 Mon cœur sans merci
- [correspond aux vers 1-3 de la deuxième *Nuit blanche* dans deux versions différentes.]
- Ce soir elle est venue
 Ce soir il m'a semblé que le mensonge
 Traînait aux plis de sa jupe
 La lueur de ses grands yeux mentait
 et reflétait un bonheur
 reflet mauvais de
- [f. 7 r°] Ce soir ses lèvres en ont menti
 Lorsqu'elle est entrée il m'a semblé .
 Que le mensonge traînait aux plis de sa jupe
 La lueur de ses grands yeux mentait
 et dans la musique de sa voix [crayon vert :]
 et je [Vallas indique : ligne illisible]
 Quelque chose d'étrange vibrait [crayon vert :] .
- [f. 7 v°] [blanc]
- [f. 8 r°] [trois lignes de musique indéchiffrable]
- [f. 8 v°] [blanc]

Que ce carnet ne contienne que les textes des deux premières *Nuits blanches* semblerait confirmer que Debussy n'avait pas encore élaboré en 1898 les trois autres mélodies de ce second cahier⁶⁶. L'absence d'une esquisse complète pour la seconde ne permet pas de donner la présentation souhaitée par Debussy ; celle qui est donc proposée en annexe demeure donc hypothétique en attendant peut-être un jour l'apparition d'une copie autographe du texte. Par ailleurs, l'indication au f. 6v° de « Pourquoi » constituerait un titre idéal pour la deuxième *Nuit blanche*. Ce carnet représente

66 Dans la page d'annonce des *Nocturnes* parus vraisemblablement en avril 1901, les *Nuits blanches* sont mentionnées parmi les œuvres en préparation sous la forme suivante : « cinq poèmes pour une voix avec accompagnement de piano ».

donc un témoignage unique sur la manière dont le compositeur procède dans le choix et l'agencement des idées et des mots à mettre en musique. Dans sa démarche poétique, Debussy demeure fidèle aux théories esthétiques du vers libre de Vielé-Griffin, notamment avec l'usage de vers courts et des répétitions, mais abandonne les singularités symbolistes des *Proses lyriques* déjà démodées en 1898 au profit d'une langue plus épurée et expressive.

Les raisons qui incitèrent Debussy à laisser dans ses cartons ces deux mélodies restent obscures. En 1899, il y travaillait encore puisqu'il demanda à son éditeur Hartmann de remettre un rendez-vous au lundi 1^{er} mai afin qu'il puisse lui jouer une nouvelle *Nuit blanche*. Cette indication semblerait indiquer que le manuscrit d'une troisième mélodie de ce cycle a peut-être existé. La qualité musicale de ces pièces est incontestable ; elles constituent le chaînon manquant entre les *Chansons de Bilitis* de 1897-1898 et les *Trois Chansons de France* de 1904. Bien que le climat soit différent des *Proses lyriques*, il subsiste quelques analogies :

« *De Fleurs* », troisième Prose lyrique

Soleil ! ami des fleurs mauvaises,
Tueurs de rêves ! Tueurs d'illusions [...]
Mon âme meurt de trop de soleil !

[« *Pourquoi* »], deuxième *Nuit blanche*

D'où vient cette lassitude heureuse,
Qui semble avoir brisé son corps
Comme une fleur trop aimée du soleil [...]

Cependant, nous sommes loin du premier vers de « *De Rêve* » des *Proses lyriques* où « la nuit a des douceurs de femmes ». La douleur est ici exprimée avec une rare cruauté. Aussi ne serait-ce pas leur caractère torturé et souffrant qui aurait conduit Debussy à renoncer à leur publication ? En tout cas, les deux poèmes révèlent une part d'ombre, un univers nocturne qu'André Schaeffner avait commencé à mettre en lumière à propos des œuvres dramatiques et qui s'appliquent également aux *Nuits blanches* : « certains projets dramatiques semblent relever de la vie privée, d'un domaine encore plus secret – pensées ténébreuses, phantasmes, remords »⁶⁷.

67 André Schaeffner, « Son théâtre imaginaire », *Essais de musicologie et autres fantaisies* (Paris : Le Sycomore, 1980), p. 229.

Qui plus est, le texte contient des effets poétiques moins intéressants que celles des *Proses lyriques*.

Les deux *Nuits blanches* marquent une étape capitale dans sa conception de la mélodie. Dans une lettre à Paterne Berrichon, le beau-frère d'Arthur Rimbaud, datée du 10 mars 1901, qui le sollicitait pour composer une œuvre sur les poèmes de ce dernier, Debussy affirme : « seulement je l'aime beaucoup trop pour avoir pensé jamais à l'ornement inutile de ma musique à quoi que ce soit de son texte [...] je verrais plus volontiers, une chose s'en inspirant ? [...] » Dans une autre lettre du 29 novembre 1903 dont on ne connaît malheureusement que le résumé, le compositeur déclare qu'il refuse de mettre des poèmes en musique car il s'est imposé de ne plus écrire de mélodies. Cette assertion est évidemment démentie par les autres cycles qu'il composa : les *Trois Chansons de France* (1904), la seconde série des *Fêtes galantes* (1904), *Le Promenoir des deux amants* (1910 pour les n° 2 et 3), *Trois Ballades de François Villon* (1910) et les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913). Cependant, ses choix esthétiques lui font préférer des textes du passé (François Villon, Charles d'Orléans, Tristan L'Hermitte) plutôt que ceux des poètes contemporains. Le retour à Verlaine en 1904 coïncide avec la découverte de son amour pour Emma Bardac, chanteuse amateur de grand talent, « sa petite mienne » comme il aimait à l'appeler. Peut-être renoue-t-il inconsciemment avec l'élan amoureux de sa jeunesse qui lui fit composer pour Marie Vasnier plusieurs mélodies sur des poèmes de Verlaine⁶⁸? Hormis les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Debussy délaisse peu à peu cette forme musicale qui ne correspond plus à son attente⁶⁹. L'échec des *Nuits blanches* n'est probablement pas étranger à son désir de trouver une voie nouvelle pour unir texte et musique : ces recherches le portent plus volontiers vers la scène lyrique, notamment les deux contes d'après Edgar Allan Poe, qui vont incarner, sans aboutir, sa quête nouvelle et chimérique d'une alliance parfaite entre les univers poétique et musical.

68 Dans la seconde série des *Fêtes galantes* figure « Colloque sentimental » que Debussy avait envisagé de mettre en musique dans sa jeunesse, ainsi que nous l'apprend une lettre à Claudio Popelin, du 7 décembre 1885, découverte récemment, dans laquelle il lui demande de copier la dernière pièce du recueil, « Colloque sentimental ». Voir Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, pp. 46-47.

69 Durant cette même période, il abandonne également *La Saulaie*, œuvre pour baryton et orchestre d'après un poème de Dante Gabriel Rossetti ; voir Denis Herlin, « Une œuvre inachevée : *La Saulaie* », *Cahiers Debussy*, 20 (1996), pp. 3-23.

Annexe

Nuits blanches

I. [Nuit sans fin]

1 Nuit sans fin.

Tristesse morne des heures où l'on attend !

Cœur rompu,

Fièvre du sang

5 Rythmant les douces syllabes de son nom.

Qu'elle vienne la trop désirée,

Qu'elle vienne la trop aimée,

Et m'entoure de son parfum de jeune fleur.

Que mes lèvres mordent le fruit de sa bouche,

10 Jusqu'à retenir son âme entre mes lèvres.

Ai-je donc pleuré en vain,

Ai-je donc crié en vain,

Vers tout cela qui me fuit ! ...

Tristesse morne,

15 Nuit sans fin !

14 juillet 1898.

II. [Pourquoi]

- 1 Lorsqu'elle est entrée, il m'a semblé
Que le mensonge traînait aux pieds de sa jupe.
La lueur de ses grands yeux mentait,
Et dans la musique de sa voix,
- 5 Quelque chose d'étranger vibrait,
C'était les doux mots que je connais si bien,
Mais ils me faisaient mal
Et entraient en moi douloureusement.
Qui donc, a usé son regard ?
- 10 Qui donc a fané la rougeur de sa bouche ?
D'où vient cette lassitude heureuse,
Qui semble avoir brisé son corps
Comme une fleur trop aimée du soleil ...
Oh ! torturer une à une
- 15 Les veines de son cher corps,
L'anéantir et le consumer,
Ensevelir sa chair dans ma chair,
Avec la joie amère de l'impossible pardon.
Tout à l'heure ses mains plus délicates que des fleurs
- 20 Se poseront sur mes yeux et tisseront le voile de l'oubli...
Alors mon sang rebattrà.
Les plaies rouges de mon cœur saigneront,
Et le sang montera noyant son mensonge.
Et toute ma peine.

Septembre 1898.

— 269 —

Bourdonnaient en monotonie de sommeil,
Et disparaissaient noires ou vermeilles
Dans les éclats de sang du soleil,
— Nous n'avions vu que les abeilles !

Allaient et venaient les servantes
Se croyant tentatrices pour nous,
Allaient et venaient les servantes bruyantes
Frolant nos épaules et nos genoux...
— Et les regards des gas disaient quelles ardeurs !

Sur tout cela nous promenions
Des regards distraits en caneur ;
— Nous n'avions vu que les abeilles
Et simplement nous parlions de Platon...

PROSES LYRIQUES

A. V. HOCQUET.

La nuit a des douceurs de femmes !
Et les vieux arbres sous la lune d'or, songent
A celle qui vient de passer la tête emperlée,
Maintenant navrée !
A jamais navrée !
Ils n'ont pas su lui faire signe....

Toutes ! Elles ont passé
Les Frêles,
Les Folles,
Semant leur rire au gazon grêle,

— 270 —

Aux brises frôleuses
 La caresse charmeuse
 Des hanches fleurissantes !
 Hélas ! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson

Les vieux arbres sous la lune d'or, pleurent
 Leurs belles feuilles d'or
 Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or
 Maintenant ternis !
 A jamais ternis !
 Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal !

La nuit a des douceurs de femmes !
 Des mains semblent frôler les âmes
 Mains si folles !
 Mains si frêles !
 Au temps où les épées chantaient pour Elles !....
 D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres
 Mon âme ! c'est du rêve ancien qui t'étreint !

—
 A RAYMOND BONHEUR.

Sur la mer les crépuscules tombent
 Soie blanche éffilée !
 Les vagues comme de petites folles.
 Jasent, petites filles sortant de l'école,
 Parmi les frous-frous de leur robe
 Soie verte irrigée !

Les nuages, grâves voyageurs
 Se concertent sur le prochain orage
 Et, c'est un fond vraiment trop grâve
 A cette anglaise aquarelle.....
 Les vagues, les petites vagues
 Ne savent plus où se mettre
 Car voici la méchante a versé
 Frous-frous de jupes en volées
 Soie verte affolée !

Mais la lune, compatissante à tous !
 Vient apaiser ce gris conflit
 Et caresse lentement ses petites amies
 Qui s'offrent comme lèvres aimantes
 A ce tiède et blanc baiser....

Puis plus rien !....
 Plus que les cloches attardées
 Des flottantes églises
 Angelus des vagues !....
 Soie blanche apaisée !....

C. A. DEBUSSY.

Planches 1 et 2 : « De Rêve » et « De Grève », première et deuxième *Prosés lyriques*,
Entretiens politiques et littéraires, iii/33 (décembre 1892), pp. 269-271

Dimanche sur les villes
 Dimanche dans les coeurs

Dimanche chez les petites filles
 chantant d'une voix informée,
 des rondeurs obstinées
 ou de bonnes Tousy
 n'en n'ont plus que pour quelques jours !

Dimanche, les gares sont folles
 Tout le monde appareille
 pour des banlieues d'aventure
 en se disant adieu
 avec des gestes éperdus

Dimanche les trains vont vite
 dévorés par d'insatiables tunnels.
 Et les bons signaux des routes
 échangent d'un œil unique
 des impressions toutes mécaniques !

Dimanche, dans le bleu de mes rêves !
 ou mes pensées tristes
~~ne veulent plus quitter~~
 de feux d'artifices manqués,
 ne veulent plus quitter le déni
 de vieux dimanches trépassés

Et la Nuit a pas de velours
 vient endormir le beau Ciel fatigué
 et c'est dimanche dans les avennes d'étoiles
 La Vierge, or sur argent
 laisse tomber les fleurs de sommeil

Vite ! les petits anges
 Déposez les hirondelles,
 à fin de vous coucher
 fort d'absolution !

Prenez pitié des villes !
 Prenez pitié des coeurs !
 Vous, la Vierge
 or sur argent..

Claude Debussy
 Font. 93.

Planche 3 : « De Soir », quatrième *Prose lyrique*, copie autographe destinée à Henry Lerolle (F-P, coll. part.)

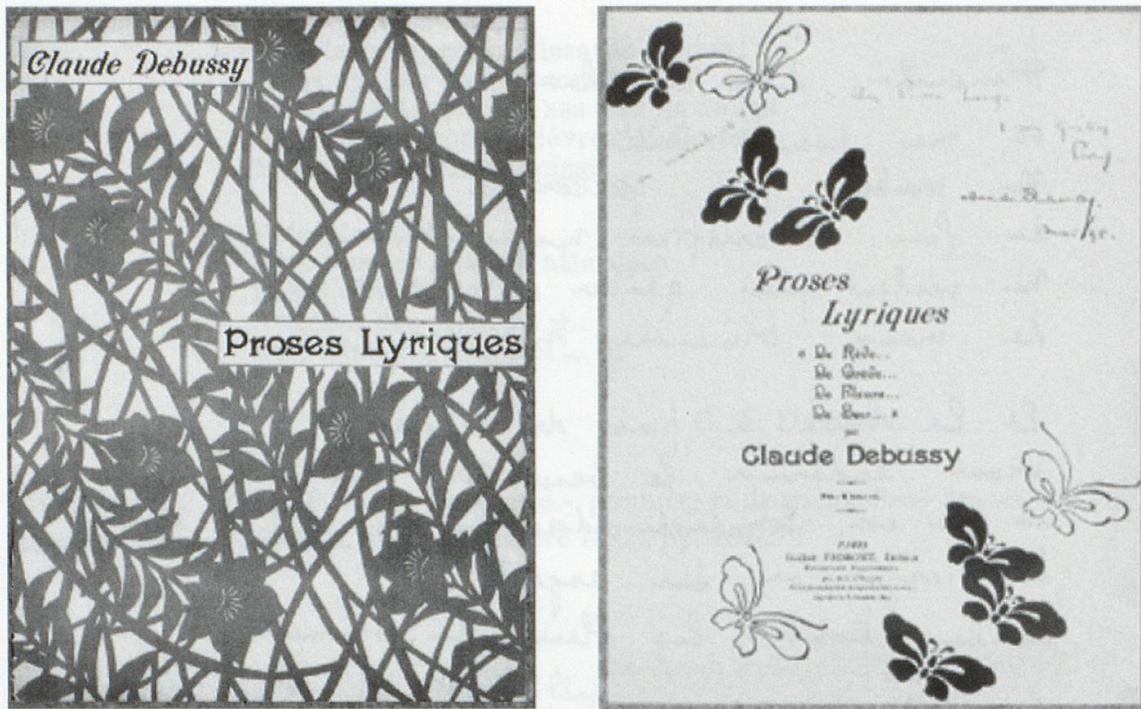


Planche 4 : Page de couverture et page de titre des *Prosées Lyriques*, Paris, Fromont, 1895 (F-ASOlang)

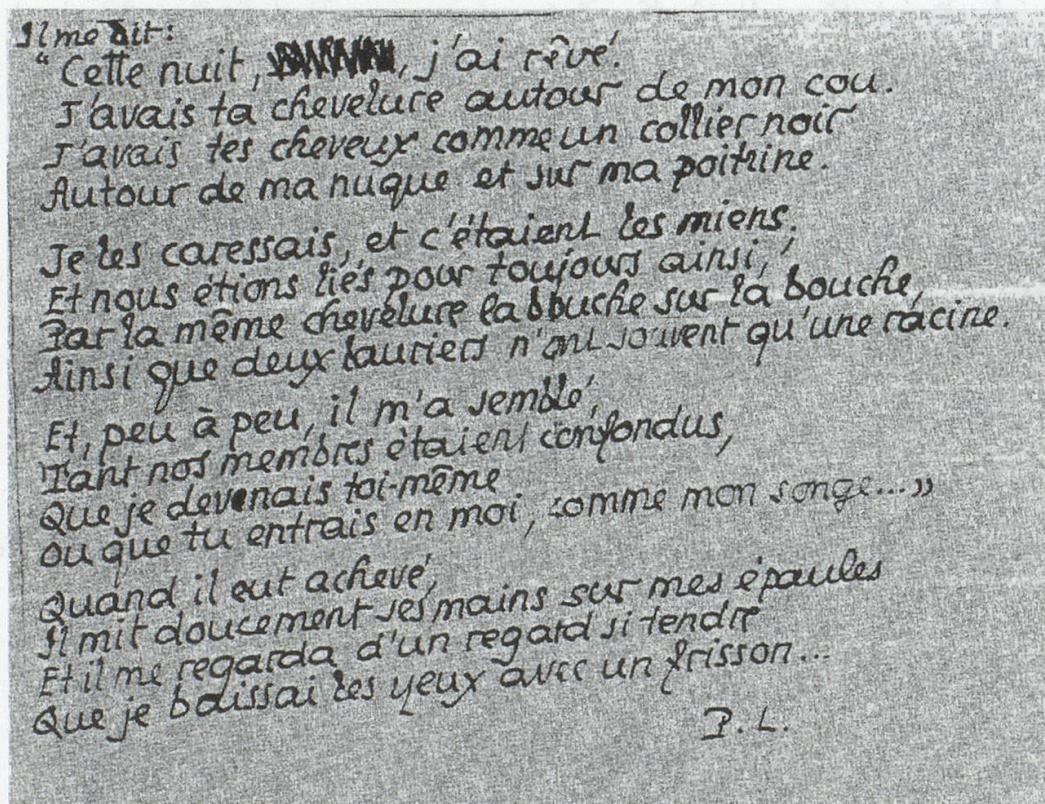


Planche 5 : « La Chevelure », *Chansons de Bilitis*, copie autographe de Pierre Louÿs (non localisé)