



HAL
open science

Une œuvre inachevée : La Saulaie

Denis Herlin

► **To cite this version:**

| Denis Herlin. Une œuvre inachevée : La Saulaie. Cahiers Debussy, 1996. halshs-03918240

HAL Id: halshs-03918240

<https://shs.hal.science/halshs-03918240>

Submitted on 1 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cahiers Debussy



No 20 - 1996

SOMMAIRE

Denis HERLIN — Une œuvre inachevée : <i>La Saulaie</i>	3
Sharon GELLENY — Cyclic Form and Debussy's <i>Nocturnes</i>	25
Marie-Cécile BARRAS — La présence de Chopin dans la musique de piano de Debussy	41
Notes et documents :	
François LESURE — Esther et la maison des fous	61
Bibliographie	65
Colloque	67
Discographie	69

Publié avec le concours du Centre National du Livre

Comité de rédaction

François Lesure
Myriam Chimènes
David Grayson
Denis Herlin

Copyright : Centre de Documentation Claude Debussy, 1996
ISSN 0395-1200

UNE ŒUVRE INACHEVÉE : LA SAULAIE

Denis Herlin

à Roy Howat

La Saulaie serait-elle l'une de ces œuvres imaginaires dont seul le titre subsiste à travers la correspondance de Debussy ? Pourtant, la lecture de la page d'annonces au dos de la première édition des *Nocturnes* en 1900 signalait dans les œuvres en préparation — à côté des “*Nuits blanches*, cinq poèmes pour une voix avec accompagnement de piano¹” — l'existence d'une pièce intitulée “*La Saulaie*, poème de D.G. Rossetti, traduit par Pierre Louÿs, pour orchestre et voix de baryton”. Ce projet de composition n'était donc pas l'une des chimères du compositeur. Aussi est-ce à juste titre qu'André Schaeffner, dans son texte “Théâtre de la peur ou de la cruauté”², s'étonne que l'on ne connaisse qu'une page manuscrite de cette œuvre. Cette page numérotée 4 et conservée aujourd'hui à la Memorial Library of Music de l'Université de Stanford figurait comme la seule source connue de *La Saulaie* dans le *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy* de François Lesure³. La découverte récente de deux autres pages (paginées 2 et 3) de cette pièce pour baryton et orchestre permet d'entrevoir pour la première fois quelle était la nature de cette musique dont Debussy disait qu'elle était écrite selon ses “dernières expériences sur la chimie musicale⁴”.

1. Les *Nuits blanches* devaient constituer un deuxième cahier de *Proses lyriques*. Les manuscrits des deux premières mélodies ont été découverts récemment.

2. Préface au livre d'Edward Lockspeiser, *Debussy et Edgar Poe*, Monaco, Editions du Rocher, 1958, pp. 24-25.

3. L. 89. Cette abréviation renvoie au *Catalogue* publié à Genève, Editions Minkoff, 1977.

4. Lettre du 13 octobre 1896 à Eugène Ysaÿe citée dans Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, réunie et présentée par François Lesure, Paris, Hermann, 1993, p. 123.

La Saulaie : un nouveau projet de collaboration entre Pierre Louÿs et Claude Debussy

Lorsqu'en juillet 1893 Debussy⁵ dédicâ à Pierre Louÿs la magnifique édition de *la Damoiselle élue* publiée à la Librairie de l'Art indépendant, les deux hommes se connaissaient de vue sans toutefois avoir tissé des liens d'amitié. Louÿs devait être d'autant plus touché de cet hommage qu'il avait entrepris quatre ans auparavant une esquisse de traduction des premiers vers du poème de Dante-Gabriel Rossetti⁶. Le texte du poète anglais était à la mode, puisque Gabriel Sarrazin en avait donné une version dans les *Poètes modernes de l'Angleterre*⁷, ainsi que le poète symboliste Francis Vielé-Griffin⁸. L'univers préraphaélite était d'autant moins étranger à Louÿs que, vers 1888-1889, il avait écrit un poème "O tes mains fraîches" qui ressemblait étrangement au poème de Rossetti "Song and Music"⁹. Mais le renseignement le plus intéressant sur le goût de Louÿs pour les poèmes de Rossetti provient d'une annotation sur l'un des manuscrits du poème "La Femme au paon" qu'il publia en 1892 dans *Astarté* à la Librairie de l'Art indépendant. En effet, il écrit en bas de la page : "Le bois, c'est Willowwood [La Saulaie] ; et cette forme blanche Rossetti, c'est la femme étrange qui t'aimait¹⁰". Dans cette série de quatre sonnets portant le titre de "Willowwood" (n° XLIX à LII) et publié par Rossetti dans *The House of the life*, Louÿs avait perçu l'image troublante de l'amour inaccessible. Selon toutes probabilités, il avait dû en discuter avec Debussy. Bien que le compositeur ait eu une connaissance très limitée de l'anglais, il avait peut-être lu *La Saulaie* dans la double traduction qu'en donna Clémence Couve en 1879 avec une introduction du Sâr Péladan¹¹. Que Debussy s'y soit intéressé n'avait rien d'étonnant, comme le fait remarquer Robert Godet :

Je ne vous apprendrai pas qu'après le paradis préraphaélite de *la Damoiselle élue* — ses premières amours — et toujours sur les pas de Rossetti, Debussy avait découvert la *Saulaie*, où, par le jeu des reflets dans un étang, le visage de la bien-aimée devient celui d'un Eros

5. Cet envoi est signalé dans la *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs (1893-1904)*, recueillie et annotée par Henri Borgeaud avec une introduction de G. Jean-Aubry, Paris, Librairie José Corti, 1945, p. 27.

6. "La bienheureuse se penchait / A la balustrade des cieux ; / Plus profonds que la profondeur / Des eaux calmes, étaient ses yeux. / Elle avait trois lis dans sa main, / Et sept astres dans ses cheveux" [octobre 1889], cité dans Pierre Louÿs, *Les Poèmes 1887-1924*, édition définitive établie par Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Albin Michel, 1945, p. 669.

7. Paris, Ollendorff, 1885.

8. Cette traduction vient d'être publiée par les éditions du Lérot en 1992.

9. Voir Dante-Gabriel Rossetti, *The Poetical Works*, edited with preface by William M. Rossetti, London, Ellis and Elvey, 1891, p. 253. La version de Louÿs est éditée dans *Les Poèmes*, op. cit., pp. 615 et 785.

10. *Les Poèmes*, op. cit., p. 317.

11. Paris, Lemerre, 1879. Cette édition se présente avec d'un côté une traduction poétique et de l'autre une traduction littérale. Nous n'avons reproduit ici que le texte poétique (voir pp. 12-13).

évanescent, qui se dérobera toujours au regard du contemplateur avant que le musicien puisse espérer le fixer par son art¹².

Entre 1894 et 1897, les deux amis avaient envisagé plusieurs projets de collaboration qui se soldèrent tous par des échecs, que ce soit *Œdipe à Colonne*, *Daphnis et Chloé*, livret de ballet, *Cendrelune*, conte d'enfants dans le style de Grimm ou encore *Aphrodite*, roman qui rendit Pierre Louÿs célèbre¹³. Seule *La Saulaie* résista momentanément à cette série d'impasses et fut présent à l'esprit du compositeur entre 1896 et 1900. Comme le souligne Yves-Gérard Le Dantec dans son édition critique des poèmes de Louÿs, la mise en français de *La Saulaie* est une imitation très libre des sonnets de Rossetti¹⁴ (voir la version anglaise, pp. 10-12). La traduction ne tient aucun compte de la régularité du mètre anglais (voir pp. 14-15). Les laisses 1 et 2 correspondent au sonnet XLIX, tandis que les laisses 3 et 4 plus le vers isolé équivalent au sonnet L ("And now Love sang : but his was such a song"), moins le dernier hémistiche. Enfin les deux dernières sont celles du sonnet LII, excepté les trois mots ("So sang he"). Le Sonnet LI qui est le discours de l'Amour aux âmes errantes n'a pas été adapté. Une confrontation entre les deux versions françaises existantes démontre combien l'adaptation de Louÿs donne une force onirique puissante à cette métamorphose.

La Saulaie dans la version de Pierre Louÿs est connue grâce à deux sources :

— la publication posthume du poème dans *l'Esprit français* du 10 septembre 1931¹⁵,

— la copie de la main de Debussy.

L'insertion de ce texte inédit dans *l'Esprit français* est due à Henri Borgeaud qui y publia en plusieurs livraisons une partie de la correspondance de Louÿs et de Debussy. Le manuscrit de Louÿs provenait de la collection de M. Armand Godoy et est actuellement non localisé. Le texte de *l'Esprit français* a été repris dans l'édition critique de Le Dantec. Quant à la copie faite par Debussy, elle est conservée au Département de la musique de la Bibliothèque nationale sous la cote Rés. Vmb. ms. 19 et comporte 5 folios in-4°. Le folio 1 porte l'indication du titre : "La Saulaie / D. G. Rossetti", tandis que les folios 2 à 4 (paginés 1 à 3 par Debussy) contiennent la traduction de Louÿs. Le dernier folio est blanc et permet de lire le filigrane du papier : "ORIGINAL TURKEY MILL KENT". Henri Borgeaud signalait dans l'édition de la correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs que ce manuscrit provenait de la collection de M. Roger Sorg¹⁶. Une

12. Introduction de Robert Godet et Georges Jean-Aubry dans Claude Debussy, *Lettres à deux amis, soixante-dix-huit lettres inédites à Robert Godet et G. Jean-Aubry*, Paris, Librairie José Corti, p. 32.

13. Sur l'amitié de Debussy et Louÿs, voir l'analyse qu'en donne François Lesure dans *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 159-169.

14. Pierre Louÿs, *Les Poèmes*, op. cit., pp. 206-207

15. *Ibid.*, pp. 238-239.

16. *Op. cit.*, p. 76, note 2.

comparaison entre la copie de la main de Debussy et l'édition posthume de 1931, établie d'après le manuscrit de Louÿs, laisse apparaître de très légères différences, notamment dans la ponctuation. La seule variante notable se trouve au vers 20 : Debussy écrit "la stérile mort", tandis que la version publiée de Louÿs donne "la mort stérile".

Quant à la datation de cette traduction, elle demeure incertaine. La première mention de *La Saulaie* dans la correspondance entre les deux amis survient dans la dernière phrase d'une lettre du 8 mai 1896 adressée à Pierre Louÿs : "Je travaille à *Daphnis* et je voudrais bien avoir *La Saulaie*¹⁷". Néanmoins, le fait que Debussy mentionne cette pièce dans sa lettre du 13 octobre 1896 à Eugène Ysaÿe et qu'il précise qu'"elle pourrait être chantée par Demest, bien que ce soit un peu bas et plutôt pour un baryton élevé¹⁸" indique qu'il devait avoir obtenu de Louÿs la traduction. L'élaboration du texte poétique pourrait donc se situer entre juin et septembre 1896.

La genèse musicale de *La Saulaie* à travers la correspondance (1896-1900)

Après l'annonce de cette pièce pour voix de baryton et orchestre en octobre 1896, Debussy l'évoque à plusieurs reprises dans la correspondance qu'il entretient régulièrement avec Georges Hartmann, son éditeur et mécène. Dans une lettre inédite du 6 janvier 1897, Debussy envisage la remise du manuscrit de *La Saulaie* pour le mois de février suivant :

Il n'a jamais été question du moins entre nous, que Colonne joue *La Saulaie* le 24 courant ? Je vous ai toujours parlé du mois de février et malgré tout ce qu'il me coûte de vous donner quelques contrariétés, je ne puis m'engager à être prêt avant les derniers jours de ce mois et pour cela, il me faudra vaincre pas mal de scrupules¹⁹.

Comme à son habitude, Debussy ne tient pas parole, d'autant moins qu'entre la fin janvier et le mois de février de cette même année, sa compagne Gaby aurait tenté de se suicider²⁰. En pleins déboires sentimentaux et en l'absence de perspectives de représentation de *Pelléas*, il devait être peu enclin à mettre en musique un texte qui évoquait avec angoisse le souvenir d'un amour insaisissable. Qui plus est, de la fin 1897 jusqu'en décembre 1899, Debussy est entièrement accaparé par la composition des trois *Nocturnes* qui lui ont "donné plus de mal à eux trois que les cinq actes de *Pelléas*²¹". La correspondance régulière avec Hartmann prouve que dans son esprit les *Nocturnes* étaient prioritaires :

Samedi 25 juin 1898 :

Les *Nocturnes* sont finis !... non sans quelques grincements de dents, et je vais me mettre à *La Saulaie*. Il serait bon que ces deux œuvres

17. Lettre citée dans la *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs*, op. cit., p. 76.

18. Lettre du 13 octobre 1896 à Eugène Ysaÿe citée dans Claude Debussy, *Correspondance*, op. cit., p. 124. Désiré Demest était un ténor belge.

19. Collection particulière.

20. Voir François Lesure, op. cit., pp. 174-175.

21. Claude Debussy, *Correspondance*, op. cit., p. 138.

fussent jouées avant *Pelléas*, pour préparer à la simplicité de celui-ci, et que les musicographes ne s'obstinent pas à me mêler à des gens assurément trop forts, mais aussi trop belges²².

Lundi soir 3 juillet 1899 :

Vous me demandez ce que je fais !... Je ne puis guère parler de ce que je ferai... Je terminerai *La Saulaie*, puis trois autres *Nocturnes* et les *Nuits blanches*²³.

Dimanche 24 septembre 1899 :

Si je n'ai pas donné les *Nocturnes* à graver, c'est à cause de ma terrible manie dont je suis d'ailleurs le premier à souffrir, ensuite je les laissais pour un temps et travaillais à *La Saulaie*, autre cauchemar, dire que tout cela, c'est pour arriver à la "simplicité" ! et qu'il y a des gens qui crieront encore après mon byzantinisme. Enfin, vous pouvez dire à Colonne qu'il peut compter sur moi et à ce propos, croyez-vous bien utile de jouer *L'Après-midi d'un faune* avant les *Nocturnes* ?... cela me paraît tourné à l'obsession, au faune à perpétuité ! J'aimerais mieux que Colonne me conserve une place pour qu'après les *Nocturnes*, on joue *La Saulaie* dont j'espère beaucoup, si le démon de la Perversité veut bien ne pas hanter mon pauvre cerveau²⁴.

Debussy ne semble se remettre à composer qu'à la fin de l'année 1899, moment où il a définitivement terminé les *Nocturnes*. Fin novembre, il annonce à Hartmann qu'il lui est "venu des idées pour *La Saulaie*". Puis, le 13 décembre dans une lettre inédite où il lui demande s'il a bien reçu le manuscrit de "Sirènes", il précise qu'il "travaille à *La Saulaie*, avec on dirait l'aide du bon Dieu". Le 5 janvier 1900, dans une lettre à Robert Godet l'informant qu'il a terminé les trois *Nocturnes*, il ajoute :

Je travaille à *La Saulaie*, poème de D.G. Rossetti dont j'ai dû certainement vous parler ? C'est très beau, très "en vie", on peut même y laisser un peu de la sienne avec quelques cheveux...²⁵.

La composition de *La Saulaie* survient donc très tardivement, probablement entre le mois de décembre 1899 et le début de l'année 1900. Le 14 juin de cette même année, Pierre Louÿs lui envoie un poème dont l'un des quatrains lui demande :

Ou, lorsque votre esprit subtil
Change de route et se relaye,
Parfois un désir vous prend-il
De rouvrir la pauvre Saulaie²⁶?....

22. *Ibid.*, p. 134.

23. *Ibid.*, p. 151.

24. *Ibid.*, p. 152.

25. *Ibid.*, p. 154.

26. *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs, op. cit.*, p. 147.

Cette question indique certainement que Debussy avait définitivement abandonné le projet d'écrire cette pièce. Plus jamais il n'y fit référence dans sa correspondance.

Trois pages de *La Saulaie*

En 1988, passait en vente chez Sotheby²⁷, New York, sous le n° 205 une page d'esquisse de Debussy numérotée 2 qu'une main non identifiée attribuait dans un texte en bas de la page au triptyque symphonique : "Page manuscrite de Claude Debussy (extraite d'une ébauche de *Nocturnes*)". La confrontation avec la particelle des trois *Nocturnes*, conservée à la Library of Congress, démontrait aisément qu'il n'existait aucun lien avec cette page 2. Qui plus est, la comparaison entre l'écriture de cette esquisse et celle conservée à la Memorial Library of Music de l'Université de Stanford révélait que cette page n'était autre qu'une esquisse de *La Saulaie* (voir Planches 1 et 3, pp. 16 et 18). En effet, le motif sib-lab-fa (mesures 3-4 de la page 2) se retrouvait exactement à la page 4 (mesures 29 à 33 du troisième système de la page 4). De plus l'écriture très chromatique à 12/8 de la page correspondait à celle du deuxième système de la page 4. Pour avoir une idée complète du début de cette pièce pour baryton et orchestre, il ne manquait plus que de trouver la page 3. Cette esquisse manuscrite existait et avait été déposée au musée Debussy de Saint-Germain-en-Laye par le directeur du Conservatoire municipal de la même ville. Elle porte au bas de la page une annotation manuscrite d'Emma Debussy : "Esquisse pour "la Saulaie" de Rossetti traduite par Pierre Louÿs" (voir Planche 2, p. 17). Les premières mesures de cette page portaient les premiers vers du poème de Rossetti. La dernière mesure ne comportait pas de paroles mais seulement les notes de la partie vocale. Le vers manquant ("Il ne me parlait ni me regardait") s'enchaînait parfaitement avec la page 4 pour laquelle Debussy avait pris soin de noter le début du texte ("Mais il touchait son luth").

Ces trois pages se répartissent donc ainsi :

— page 2 : particelle de l'introduction orchestrale portant la marque de plusieurs repentirs ; il manque au moins une demi-mesure pour conduire au début de la page 3

— pages 3 et 4 : particelle de la partie vocale et de l'orchestre correspondant aux neuf premiers vers de *La Saulaie*

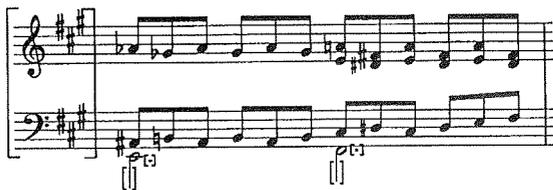
Comme le texte de Louÿs comporte en tout quarante-sept vers, ces trois pages représentent environ le quart de la pièce vocale pour voix de baryton et orchestre.

Afin de mieux comprendre "la chimie musicale" de cette pièce, nous avons essayé d'en donner une transcription. La tâche la plus délicate réside dans les altérations non notées par Debussy. En effet, il existe une ambiguïté dans l'usage des dièses et des bémols. Par exemple, mesure 8, il indique très clairement un ré dièse pour la partie vocale, tandis qu'il met en

27. Cette page est actuellement non localisée. La seule source demeure le fac-similé reproduit dans le catalogue.

dessous un mi bémol. De même à la mesure 26, Debussy utilise pour une portée sol dièse — fa dièse tandis qu'à la portée du dessous il note la bémol — sol bémol (voir Planche 3, 2^e système, mesure 4). Dans la transcription, nous n'avons pas conservé les deux écritures, d'autant plus que cette mesure écrite en bémol est visiblement un repentir de Debussy (voir Exemple 1) : en effet, il a réécrit une autre version en dièse sur la portée du dessus.

Exemple 1



Un autre repentir apparaît également aux mesures 29-30 pour la ligne de basse (voir Planche 3, p. 18, 3^e système, mesures 2-3 et Exemple 2). Dans la transcription, nous n'avons conservé qu'une seule partie de basse.

Exemple 2



Quant à l'écriture rythmique, elle est clairement notée à 4/4 pour la partie vocale, tandis qu'il existe une hésitation fréquente entre le 4/4 et le 12/8 pour les autres portées. Toutes les altérations ajoutées sont signalées en petits caractères. De même les silences et le texte omis par Debussy dans la partie vocale ont été signalés entre crochets carrés.

La connaissance fragmentaire de cette pièce ne permet pas d'en entreprendre pour le moment une analyse détaillée. Néanmoins, plusieurs éléments se dégagent à la lecture de ces trois pages. En tentant de mettre en musique ce poème de Rossetti, Debussy s'éloigne délibérément de la forme traditionnelle de la mélodie avec orchestre. Il a toujours évité soigneusement cet écueil. Seul "le Jet d'eau" a fait l'objet d'une version orchestrale. Pourtant, il avait également entrepris de réécrire pour orchestre "De grève" et "De soir", deux des quatre *Proses lyriques*. Mais au bout de quatre pages de "De grève"²⁸, il y renonce jugeant "très inutile de les augmenter d'un fracas orchestral quelconque"²⁹. *La Saulaie* tente d'échapper au genre de la mélodie avec orchestre, tout en n'étant pas destinée à être représentée sur scène. Cette *terra incognita* que recherchait Debussy explique peut-être l'une des raisons de son abandon.

28. Ces quatre pages qui furent données en janvier 1923 par Emma Debussy à Roger-Ducasse sont actuellement conservées dans une collection particulière en France.

29. Lettre inédite citée par François Lesure dans son *Catalogue, op. cit.*, p. 84.

And at their fall, his eyes beneath grew hers;
And with his foot and with his wing-feathers
 He swept the spring that watered my heart's drouth.
Then the dark ripples spread to waving hair,
And as I stopped, her own lips rising there
 Bubbled with brimming kisses at my mouth.

II.

And now Love sang: but his was such a song
 So meshed with half-remembrance hard to free,
 As souls disused in death's sterility
May sing when the new birthday tarries long.
And I was made aware of a dumb throng
 That stood aloof, one form by every tree,
 All mournful forms, for each was I or she
The shades of those our days that had no tongue.

They looked on us, and knew us and were known;
 While fast together, alive from the abyss,
 Clung the soul-wrung implacable close kiss;
And pity of self through all made broken moan
Which said, "For once, for once, for once alone!"
 And still Love sang, and what he sang was this: —

III

"O ye, all ye that walk in Willowwood,
 That walk with hollow faces burning white;
What fathom-depth of soul-struck widowhood,
 What long, what longer hours, one lifelong night,
Ere ye again, who so in vain have wooed
 Your last hope lost, who so vain invite
Your lips to that their unforgotten food,
 Ere ye, ere ye again shall see the light!

Alas! the bitter banks in Willowwood,
 With tear-spurge wan, with blood-wort burning red:
Alas! if ever such a pillow could
 Steep deep the soul in sleep till she were dead, —
Better all life forget her than this thing,
That Willowwood should hold her wanderings!"

IV.

So sang he: and as meeting rose and rose
 Together cling through the wind's wellaway
 Nor change at once, yet near the end of day
The leaves drop loosened where the heart-stain glows, —

So when the song died did the kiss unclose;
And her face fell back drowned, and was as grey
As its grey eyes; and if it ever may
Meet mine again I know not if Love knows.

Only I know that I leaned low and drank
A long draught from the water where she sank,
Her breath and all her tears and all her soul:
And as I leaned, I know I felt Love's face
Pressed on my neck with moan of pity and grace,
Till both our heads were in his aureole.

La Saulaie (Sonnets XLIX à LII)
Traduction de Clémence Couve³²

I

J'étais assis avec l'Amour sur un puits, à l'orée d'un bois,
Nous nous penchions sur l'eau, moi et lui ;
Il ne me parlait, ni ne me regardait,
Mais touchait son luth qui exprimait
La certaine chose mystérieuse qu'il avait à dire :
Nos yeux seuls se rencontrèrent silencieusement réfléchis
Dans l'eau profonde ; et ce chant devint
La voix passionnée que je connaissais ; et mes larmes tombèrent.

Et sous leur chute, les yeux de l'Amour devinrent ceux de ma Bien-Aimée ;
Et de son pied et de son aile
Il fit disparaître la source qui arrosait la sécheresse de mon cœur.
Alors les sombres rides de l'eau se métamorphosèrent en une chevelure ondulée,
Et tandis que je me baissais, les lèvres de ma Bien-Aimée émergèrent
Et inondèrent mes lèvres d'un torrent de baisers.

II

Et alors l'amour chanta : mais son chant était
Si enchevêtré dans les filets des vagues souvenirs,
Qu'il ressemblait à celui que les âmes désaccordées par le néant de la Mort
Peuvent chanter quand la nouvelle naissance tarde trop.
Et je vis alors une foule muette
Qui se tenait à l'écart, un fantôme par arbre,
Des fantômes désolés, car chacun était, lui ou elle,
L'ombre de ceux de nos jours sans lumière

32. Dante-Gabriel Rossetti, *La Maison de Vie*, sonnets traduits littéralement et littérairement par Clémence Couve. Introduction de Josephin Peladan, troisième édition, Paris, A. Lemerre, 1887, pp. 100, 102, 104, 106.

Ces fantômes nous regardaient et nous nous reconnaissons,
Tandis que serrés les uns conte les autres, vivants hors de l'abîme,
L'étreinte du baiser de l'âme torturée nous enlaçait
Et la pitié de chacun pour soi-même poussait des lamentations
Qui disaient : une fois, une fois seule !
Et l'Amour chantait toujours, et son chant était celui-ci :

III

“O vous tous qui promenez dans les bois de saules,
Qui errez avec des visages hâves et blêmes ;
Quels abîmes de solitude pour des âmes veuves,
Quelles longues et toujours plus longues heures,
 quelle nuit éternelle,
Avant que vous puissiez encore, vous qui avez en vain sollicité
Votre dernier espoir perdu, qui avez en vain engagé
Vos lèvres à goûter leur inoubliable aliment,
Avant que vous puissiez encore revoir la lumière !

Hélas ! rives désolées du bois de saules ;
Ravagées par l'amertume des larmes, embrasées par un ferment de sang.
Hélas! un semblable oreiller pourra-t-il jamais
Jeter l'âme dans un profond sommeil jusqu'à sa mort,
Mieux vaudrait l'oublier toute la vie,
Que de la voir errer prisonnière dans le bois de saules.”

IV

Il chanta ainsi : comme en se rencontrant les roses
S'entrelacent à travers les caprices de la brise
Sans se faner tout d'abord, mais vers la fin du jour
Les pétales qui entouraient leur calice empourpré se détachent un à un
Ainsi le chant et l'étreinte s'évanouirent ensemble ;
Et le visage de la Bien-Aimée s'effaça dans les teintes crépusculaires ;
Les yeux se voilèrent de gris ; et de notre prochaine rencontre
L'Amour lui-même est ignorant.

Je me suis penché bien bas et j'ai bu
A longs traits dans l'eau où elle a disparu.
J'ai bu son souffle, ses larmes, toute son âme :
Et en me penchant j'ai senti le visage de l'amour
Se presser sur mon cou avec un gémissement de pitié et de compassion
Puis nos deux têtes se sont rejointes dans son auréole.

La Saulaie
Traduction de Pierre Louÿs

J'étais assis avec l'Amour
Près d'une source obscure au bord de la forêt
Et nous étions penchés sur l'eau.
Il ne me parlait pas ni ne me regardait
Mais il touchait son luth où j'entendais passer
Des paroles mystérieuses.
Nos yeux se rencontraient en silence
Dans le miroir de l'eau profonde.
Et peu à peu le son du luth devint la voix,
La voix passionnée que je connais seule.
Et mes pleurs tombèrent.

Et, comme je pleurai, je vis au fond de l'eau
Les yeux de l'Amour changer d'apparence :
Elles me regardait et c'étaient ses yeux,
Et les moires de l'eau s'étendirent en chevelure
Et quand je me penchai elle monta vers moi,
Ses lèvres bouillonnant de baisers sur ma bouche.

Alors l'Amour chanta, mais un chant si étrange
Si troublé de souvenirs confus,
Comme les âmes engourdies dans la mort stérile
Peuvent chanter quand tarde leur nouveau jour de fête,
Et j'aperçus une multitude sans voix
Debout, à l'écart, dans la nuit,
Des formes une à une, autant que de troncs d'arbre.
O tristes formes !

Car chacune était Moi ou Elle,
Fantômes de nos jours de silence,... autrefois.
Elles nous reconnurent et nous les reconnûmes
Tandis qu'éperdûment en vie hors de l'abîme
L'implacable baiser scellait nos lèvres jointes.
Mais du fond du baiser montait un gémissement
Qui disait : "Une fois ! une fois ! rien qu'une fois !"

Et cependant l'Amour chantait.

Telles deux roses accouplées par le vent
Ne changent pas d'abord, mais vers la fin du jour
Se fanent feuille à feuille, encor rouges de sang,
Tel, quand le chant mourut, se brisa le baiser.

Elle tomba, la face en arrière, noyée,
Et devint aussi bleue que le bleu de ses yeux.
Je me penchai jusqu'à la surface de l'eau
Et je bus longtemps à la place

Où elle s'était enfoncée,
Son haleine et toutes ses larmes
Et toute son âme.
Et comme j'étais penché, la face de l'Amour
Se pressa sur ma nuque en pleurant de pitié
Jusqu'à ce que nos deux têtes fussent dans son auréole.

Handwritten musical score for "La Saulaie" on page 4. The score is written on multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in French interspersed with the musical staves:

- At the top left: *Maîtrise de l'ensemble (Basse et Violoncelles) sur des notes de basse et de ténor.*
- Below the first system: *Maîtrise de l'ensemble (Basse et Violoncelles) sur des notes de basse et de ténor.*
- Below the second system: *Maîtrise de l'ensemble (Basse et Violoncelles) sur des notes de basse et de ténor.*
- Below the third system: *Maîtrise de l'ensemble (Basse et Violoncelles) sur des notes de basse et de ténor.*

Musical score for measures 8-10. The system includes a vocal line in bass clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 7/8. The lyrics are: "J'é-tais as-sis a - vec l'Amour Près d'une source obs-cure au bord de la fo-". Measure 8 contains a triplet of eighth notes. Measure 9 contains a triplet of eighth notes. Measure 10 contains a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Musical score for measures 11-13. The system includes a vocal line in bass clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: "-rét Et nous é-tions pen-chés sur l'eau." Measure 11 contains a triplet of eighth notes. Measure 12 contains a triplet of eighth notes. Measure 13 contains a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Musical score for measures 14-16. The system includes a vocal line in bass clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 14 contains a triplet of eighth notes. Measure 15 contains a triplet of eighth notes. Measure 16 contains a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

17

[Page 4]

[[Il ne me parlait pas ni ne me regardait] Mais il touchait son luth où j'entendais pas

19

ser Des pa-ro-les mys-té-ri-eu-ses.

22

Nos yeux se ren-con-

24

- traient en si - len - ce [Dans le mi - roir de l'eau pro - fon - de.]

This system contains measures 24 and 25. It features a vocal line in the bass clef with a triplet of eighth notes in measure 24. The lyrics are "- traient en si - len - ce" in measure 24 and "[Dans le mi - roir de l'eau pro - fon - de.]" in measure 25. The accompaniment includes a piano part with chords and a double bass part with a steady eighth-note pattern.

26

[Et

This system contains measures 26 and 27. Measure 26 is mostly a rest for the vocal line, with a piano accompaniment of chords. Measure 27 begins with the vocal line in the bass clef with the lyric "[Et". The piano accompaniment continues with chords, and the double bass part has a few notes.

28

peu à peu le son du luth de - vient la voix.]

This system contains measures 28 and 29. Measure 28 has the vocal line in the bass clef with the lyrics "peu à peu le son du". Measure 29 has the vocal line with the lyrics "luth de - vient la voix.]. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The double bass part has a few notes.

22

The musical score on page 30 consists of five staves. The top staff is a bass clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains three measures of whole rests. The second staff is a treble clef staff with the same key signature, containing three measures of music: a quarter rest followed by a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#), a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#), and a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#). The third staff is a treble clef staff with the same key signature, containing three measures of music: a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#), a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#), and a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#). The fourth staff is a bass clef staff with the same key signature, containing three measures of music: a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#), a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#), and a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#). The fifth staff is a bass clef staff with the same key signature, containing three measures of music: a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#), a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#), and a quarter note chord (Bb, Ab, Gb, F#).