

Les *Impressions d'Italie* à l'heure des symphonies « pittoresques »

Alexandre Dratwicki

C'est une interprétation plutôt qu'une photographie sonore : une impression de souvenirs plutôt que le souvenir exact d'une impression.

Gustave Charpentier (*Mémoires*)

Le voyage de Rome est un cadre d'observation précieux pour qui veut analyser en détail l'organisation et les conséquences artistiques d'un séjour dans la capitale italienne. De ce point de vue, le cas des pensionnaires compositeurs des années 1890 semble particulièrement instructif. D'abord parce que beaucoup ont laissé de volumineuses correspondances au jour-le-jour ; ensuite – et surtout – parce que le règlement de l'institution les autorisa à soumettre à l'Académie des beaux-arts des Envois de Rome d'un nouveau type, dans lequel les impressions de voyage tiennent un rôle prédominant. Gustave Charpentier pouvait à juste titre se réjouir avant son départ :

Je pense à Rome... La vision géante de la Cité éternelle m'apparaît par avance, précise, et le rêve si longtemps caressé de travailler à de belles choses, bien pensées, bien vécues, de prendre, dans une atmosphère intense d'art, des impressions pour toute une vie.

Le règlement de l'Académie de France à Rome fixe précisément les différents genres pouvant figurer parmi les envois annuels. Si, jusque dans les années 1850, la musique vocale reçoit seule la considération de l'Académie, à partir du milieu du siècle, en revanche, le répertoire instrumental fait une percée significative : la symphonie apparaît dans les textes officiels réformés en 1846, le poème symphonique, la suite d'orchestre et la musique de chambre en 1894... Résolument, le prix de Rome n'ambitionne plus de former uniquement des compositeurs d'opéra, mais s'ouvre à des répertoires plus variés. Parmi ces genres devenus « académiques », la suite pour orchestre intéresse particulièrement notre propos. Proche de la symphonie traditionnelle à qui elle emprunte son effectif orchestral et – parfois – sa découpe en quatre mouvements, elle n'est pas clairement définie, ni en tant que genre, ni en tant que structure par le règlement de l'Académie des beaux-arts. Le pensionnaire sait seulement qu'il peut « composer soit une symphonie en quatre parties, soit une œuvre symphonique en un ou plusieurs morceaux représentant la même somme de travail ». Cette « œuvre symphonique », on le comprend à mots couverts, correspond soit aux exigences du poème symphonique, soit à l'esthétique de la suite pour orchestre. Une différenciation simpliste, qui voudrait que le premier soit forcément lié aux problématiques de la musique à programme, quand la seconde adopterait un projet non descriptif, est évidemment caduque. Notons bien, comme l'écrit Joël-Marie Fauquet, que « l'infléchissement que connaît la symphonie vers la narration sonore a produit des formes hybrides qui, bien que nommées *symphonie*, ne se substituent pas à la symphonie en tant que "modèle classique" mais coexistent avec elle ». Une confusion terrible règne entre 1870 et 1900 au sein du répertoire orchestral, dans lequel il est parfois impossible de distinguer une « symphonie descriptive » d'une « suite d'orchestre à programme » ou d'un « poème symphonique ». Que penser de la *Symphonie pittoresque* de Gustave Charpentier bientôt rebaptisée *Impressions d'Italie, suite pour orchestre* ? « On n'aperçoit pas nettement les bornes entre la symphonie proprement dite et la suite de grandes dimen-

sions au style soutenu. » Schématiquement, des catégories théoriques possibles subsistent :

¶ La symphonie, au moins jusqu'en 1870, s'inscrit dans une tradition beethovenienne intimidante. Toujours selon Fauquet, elle est « la démonstration qu'on fait du métier qu'on a, à un niveau d'exigence artistique dûment référencé ». En ce sens, elle en appelle volontairement à un orchestre standardisé (bois et trompettes par deux, quatre cors, trois trombones, percussions, cordes) et utilise une découpe en quatre mouvements immuablement agencés en « Allegro / Mouvement lent / Scherzo / Allegro ». Dès 1830, avec la *Symphonie fantastique* de Berlioz, le développement parallèle de formules dérivées – des symphonies à programme – annonce les grandes heures du poème symphonique dont elles se démarquent par une découpe en plusieurs mouvements contrastants, éventuellement organisées par des motifs cycliques. Pour Koechlin : « D'une façon générale, la symphonie englobe aujourd'hui dans son vaste domaine, des formes que le XVIII^e siècle eût qualifiées de fantaisies. »

¶ La suite pour orchestre, ensemble de morceaux instrumentaux qui se succèdent ou s'enchaînent les uns aux autres, reliés ou non par un thème récurrent, permet de se dégager du moule traditionnel de la symphonie. De deux à six ou sept mouvements, la suite pour orchestre procède d'une esthétique du morcellement, à l'inverse du poème symphonique presque toujours unitaire. De fait, la suite – lorsqu'elle se veut descriptive ou programmatique – propose des éclairages ponctuels autour d'un sujet fondateur, plutôt qu'une trame narrative continue.

¶ Le poème symphonique, bien que mis au point par Liszt dès les années 1850, n'est introduit en France qu'une vingtaine d'années plus tard, principalement par Saint-Saëns. Lui-même ou d'Indy connaissant des difficultés dans la réalisation de leurs projets d'opéras inscrivent l'ensemble de leur production orchestrale dans ce domaine. Le poème symphonique,

contrairement à la symphonie et à la suite pour orchestre, adopte un schéma unitaire, éventuellement sectionné, et presque toujours d'une durée relativement brève. Il faut garder en mémoire que son origine est l'ouverture descriptive, liée à l'opéra avant d'être isolée pour le concert par Berlioz ou Mendelssohn.



Dans le corpus des Envois de Rome, les pièces qui intéressent notre propos sont toutes des suites pour orchestre qui se distinguent par l'utilisation d'un support extramusical d'origine littéraire, servant de guide à l'inspiration du compositeur. L'existence de ce support transparait à travers de titres plus ou moins suggestifs (donnés à l'œuvre dans son entier et/ou à chaque mouvement isolément) ou par la présence d'un programme détaillé, résumé littéraire de l'action que la partition entend dépeindre avec minutie. Or, dans ce répertoire de suites envoyées de Rome, une grande partie prend pour sujet d'inspiration le voyage en Italie et la découverte des splendeurs romaines : *Suite pour orchestre* (Gabriel Pierné, 1883), *Impressions d'Italie* (Gustave Charpentier, 1889), *Poème carnavalesque* (Charles Silver, 1892), *À la Villa Médicis* (Henri Busser, 1894), *Souvenirs d'Italie* (Max d'Ollone, 1899), *Esquisses italiennes* (Victor Gallois, 1907), *Pièces pittoresques romaines* (André Gailhard, 1911), *Impressions d'été* (Jules Mazellier, 1911).

À elles seules, ces huit suites suffisent à définir sommairement le genre tel que l'entendent les pensionnaires – c'est-à-dire tel que l'escompte l'Académie : pièces ambitieuses (« sérieuses » écrira Pierné), elles se découpent en trois, quatre ou cinq mouvements. Leur durée varie donc considérablement. Répondant à de nouvelles exigences de liberté, elles s'affranchissent autant des modèles symphoniques (les pièces en quatre mouvements sont minoritaires) que des théories formelles attachées traditionnellement à chacun des mouvements. Le parcours prévisible de la forme sonate persiste, mais dans un contexte lâche, autorisant de nom-

breuses incursions thématiques qui resteront sans développement. Les principes cycliques amoindrissent d'ailleurs la portée des épisodes de réexposition.

Cette liberté partiellement revendiquée dans la forme l'est aussi dans l'inspiration : les titres (hormis chez Pierné) trahissent une pensée extra-musicale complexe qui s'organise selon un programme précis (chez Silver), une trame narrative plus elliptique (chez Busser et Mazellier) ou un canevas d'impressions éparses (chez Charpentier, d'Ollone, Gallois et Gailhard). Malgré un inévitable sentiment de rhapsodie, l'auditeur est guidé dans son écoute par des intertitres donnés en début de chaque mouvement. Chez Charpentier : *Sérénade, À la fontaine, À mules, Sur les cimes* et *Napoli*. Chaque titre évoque assez ce que prétend *peindre* la musique. Et ce vocabulaire pictural n'est en rien déplacé pour parler d'œuvre dont les mouvements se définissent volontiers comme des « esquisses » musicales. C'est le cas des *Esquisses italiennes* de Gallois, mais aussi des *Souvenirs d'Italie* de Max d'Ollone sous-titrés « Cinq esquisses pour orchestre ». D'ailleurs la critique accentue le pittoresque (littéralement « qui mérite d'être peint ») en utilisant un champ lexical plus propre aux arts du dessin. Pour un journaliste de *L'Évènement*, *Napoli* de Charpentier semble « une véritable peinture des fêtes napolitaines » quand un autre du *Gaulois* conclut : « Cela forme tableau. »

Au-delà des différences, notamment stylistiques (entre post-romantisme, impressionnisme ou naturalisme naissants), plusieurs similitudes d'inspiration permettent d'étudier ce corpus selon quatre axes majeurs, que l'on définira comme les sujets de prédilection des pensionnaires compositeurs : la lumière d'Italie, l'immensité des espaces, l'effervescence de la fête et la stylisation du folklore musical. Les *Impressions d'Italie* de Charpentier en sont une splendide synthèse.



LA LUMIÈRE D'ITALIE

Le ciel toujours bleu de Rome inspirait à Berlioz une angoisse inexplicable, lui qui admirait ailleurs les contrastes violents des saisons et des climats en les comparant aux élans de l'âme. En l'occurrence, le soleil de Rome trouvait chez les pensionnaires peintres de fervents admirateurs, tous s'extasiant sur ses qualités de luminosité. Les *Souvenirs d'Italie* de Max d'Ollone consacrent un mouvement entier (*Midi*) à la transposition musicale de l'éclat du soleil romain, ce « soleil en fusion », comme le décrit Charpentier dans ses *Mémoires*. Une orchestration étincelante, saturée de timbres brillants (comme les clarinettes et hautbois dans l'aigu de leur tessiture) fait dire aux académiciens : « *Midi* donne l'impression d'un soleil pesant et semble la paraphrase musicale de la poésie de Leconte de Lisle : *Midi, roi des étés... etc.* ». La proximité entre les arts prônée par l'Académie trouve ici une splendide application : une « peinture » musicale évoque une poésie contemporaine. Cette même « *Midi brûlante* » est suggérée par le programme sur lequel travaille Mazellier pour ses *Impressions d'été*. L'envoi antérieur de Charpentier parvient à recréer une sensation identique d'accablement selon Alfred Ernst, lequel ressent « la brûlante clarté du soleil » dans *À la fontaine* puis croit découvrir peu après une « étendue brûlée de soleil » (*Sur les cimes*). Dans ce dernier morceau, deux acmés « *grandioso* » usent d'une écriture grandiloquente pour traduire l'impression de chaleur et d'éblouissement. La tonalité de *la* majeur, implacablement installée pour le premier passage, ajoute à l'effet de saisissement.

Si les jeux de lumières fournissent aux peintres et aux musiciens l'occasion de subtils maniérismes artistiques, notamment lorsqu'ils prétendent fixer le miroitement du soleil dans l'eau, les effets d'ombres présentent un intérêt supérieur par les contrastes plus ou moins francs qu'ils sous-entendent. *L'Après-midi sous les charmilles* de Mazellier ou *Aux bords du Tibre* de Gailhard l'illustrent idéalement, mais plus encore peut-être *La Villa et les jardins* de Busser, où s'opposent l'aspect massif du bâtiment et

l'intimité des bosquets. Pour décrire ces recoins paisibles, Busser utilise des gammes de sonorités délicates faisant intervenir majoritairement des combinaisons d'instruments solistes (flûtes et clarinettes, violon et harpe...). Un parallèle s'impose avec la peinture : des artistes comme Hébert, Sellier ou Henner ne retinrent de leur séjour en Italie que le goût des *sfumato*, dissolvant toujours plus les formes dans les ombres. Le premier, notamment, représenta souvent des « jeunes femmes à la harpe » nimbées de clair-obscur, la dimension musicale participant du caractère éthéré de l'ensemble. Au final, le passage du jour à la nuit – qu'il s'agisse de l'aube ou du crépuscule – cristallise la confrontation entre lumière et obscurité, entre activité et sommeil. « La Villa sous le soleil naissant a, dans ses angles, des ombres d'un bleu intense qui la font surgir sous le ciel comme un palais de conte de fées. » Ce n'est pas un peintre qui s'exprime ainsi, mais bien un musicien piqué de poésie... Charpentier en personne ! Le même qui s'extasiera à Naples : « Au bord du golfe, le soir tombe lentement, attachant au bleu qui nous entoure des pourpres, des roses, puis des violets qui deviennent verts. » Depuis les recueils pianistiques de Field ou Chopin, le XIX^e siècle avait cultivé une typologie des effets musicaux traduisant cet apaisement de l'âme dans la contemplation du jour fuyant ou naissant. Du *Nocturne* de Gallois à la *Rêverie au crépuscule* de Mazellier ou aux *Nuits dans les jardins de la Villa* de Gailhard, les pensionnaires romains étoffent leurs coloris orchestraux d'irisations méditerranéennes : tel fait entendre dans le lointain un chant populaire scrupuleusement noté, tel autre utilise un instrument local (la mandoline chez Silver) pour mieux situer sa narration. Charpentier est impressionné par ces effets de lumière, lui dont « la fenêtre entr'ouverte sur Rome endormie laisse apercevoir un ciel si lumineux que l'on en vient presque à l'imaginer factice avec ses étoiles qui seraient comme des accessoires de théâtre excessifs et plus ou moins habilement accrochés ». La campagne est une partenaire privilégiée de cette transition entre lumière et ombre : *Le réveil aux champs* de Mazellier ou, à l'inverse, *Un soir de mai au bois* de Busser en sont de parfaits exemples. Cette dernière pièce, en

particulier, déploie un arsenal impressionnant d'effets orchestraux joués « *misterioso* », de longues cantilènes de cor anglais et de clarinette animent le murmure des cordes aiguës en trémolos, celles-ci figurant sans doute le jeu du vent dans les branchages. La notion d'espace donne alors à l'éclairage une nouvelle justification.



L'IMMENSITÉ DES ESPACES

Hébergés au sommet d'une colline de Rome – le *Pincio* –, les pensionnaires ne pouvaient pas rester insensibles aux vues qui s'offraient à eux : la ville surplombée par le Vatican d'un côté, l'immense jardin de la Villa Borghèse de l'autre. Le programme dont s'inspire Busser fait de ce paysage un souvenir mémorable pour le nouveau venu : « Tout d'abord, c'est le majestueux panorama de Rome qu'il découvre de la terrasse de la Villa. » Le bâtiment, à lui seul, semble toiser le visiteur lorsqu'il en franchit le seuil pour la première fois, notamment parce que l'étroite *Viale Trinita dei Monti* ne permet pas d'aborder l'édifice de face sur une longue distance. « Devant moi se dresse, imposant, un grand bâtiment aux fenêtres bordées de fer et à la porte massive », écrira Charpentier. C'est cette sensation de démesure que traduit le mouvement initial de la suite de Busser (*La Villa et les jardins*). L'espace sonore est immédiatement saturé par un *fortissimo* d'orchestre d'où émergent plusieurs fanfares de trompettes et de rutilants arpèges.

Le palais de l'Académie de France à Rome n'est évidemment pas le seul lieu d'observation panoramique pour les pensionnaires musiciens. Beaucoup suivent leurs camarades peintres lorsque ceux-ci s'aventurent dans les campagnes environnantes pour y croquer certains détails pittoresques. Le déplacement dans ces endroits parfois peu praticables – « des endroits inexplorés où les diligences n'atteignent point » (Charpentier) – se faisait, au début du *xx^e* siècle encore, à dos de mulets, ce qui rendait

le parcours inévitablement chaotique. C'est une telle promenade que Charpentier décrit dans le troisième mouvement de ses *Impressions d'Italie* (*À mules*). Après avoir installé un motif rythmique figurant le trot régulier des animaux, il insiste principalement sur l'opposition de deux caractères pittoresques devinés dans le lointain : celui des *pifferari*, et celui des jeunes paysannes italiennes, séductrices. Il confie enfin aux violoncelles un thème plus lyrique au premier plan, expression du sentiment de douce langueur que ressent le compositeur au cours de sa promenade. Gallois présente plus plaisamment encore cet aspect typique dans sa *Partie de campagne à âne* (deuxième pièce de ses *Esquisses italiennes*). Les peintres installés pour plusieurs heures, les musiciens pouvaient profiter longuement de paysages insolites.

Ces longs moments de flâneries devaient nécessairement laisser aux pensionnaires d'impérissables souvenirs. « Voici le beau temps qui revient et les promenades aux environs de Rome, qui sont superbes, vont me permettre de puiser dans une belle solitude le recueillement nécessaire à l'éclosion d'une œuvre », écrira Charpentier à ses parents. Pour Berlioz – il le raconte dans ses *Mémoires* –, les excursions à Subiaco étaient un « remède habituel contre le spleen, remède souverain qui semblait [le] rendre à la vie ». Ce n'est donc pas sans raison que les paysages devinrent le motif d'inspiration privilégié dans ces suites pour orchestre. *Sur les cimes* de Charpentier, *Sorrente* de d'Ollone ou tout simplement *Paysage* de Gallois en sont autant de transcriptions colorées. Plus que d'autres sujets, les paysages se prêtent à une traduction orchestrale moderne, et l'utilisation des plans sonores en guise de perspective acclimate parfois les techniques impressionnistes d'un Debussy. Lui-même avait développé ce style caractéristique dans son envoi de Rome de 1887, *Printemps*, une suite pour orchestre aux contours rhapsodiques.

Sans suivre systématiquement les préceptes debussystes, certains pensionnaires expérimentent les effets d'échos destinés à rendre l'éloignement que supposent de vastes étendues. Le tintement des cloches dans le lointain reste un poncif souvent revisité pour traduire cette sensation d'im-

mentité. Des indications « lointain » puis « très lointain » apparaissent chez Charpentier, dont l'écriture orchestrale de *Sur les cimes* inspire ce commentaire à Alfred Ernst :

C'est midi, par les hautes solitudes, en ce « Désert de Sorrente », qui domine la ville, et d'où le regard embrasse les îles et la mer. [...] Un cor figure la cloche éloignée d'un monastère. Les flûtes, les clarinettes, les harpes, disent les gazouillements des oiseaux, qui trillent éperdument, comme grisés de chaleur et de clarté. Ces altos et ces violoncelles qui chantent, qui enflent peu à peu leurs sons, c'est l'âme, l'enthousiasme du poète, la voix qui monte dans la solitude, cependant que grandit la sonnerie des églises et que les carillons envolés des cloches de Sorrente, de Massa, de Malfi même, éveillent ceux des collines, croisent leurs sons sur une étendue de plusieurs octaves, passent sur le désert des cimes, et vont se perdre au loin sur la mer bleue. Tout s'apaise, quelques sons de cloche s'égrènent encore, faibles et doux, aux lointaines immensités...



L'EFFERVESCENCE DE LA FÊTE

La nature légère et frivole des Italiens, caricature cultivée en France depuis l'origine des querelles musicales occidentales, n'est pas démentie par les portraits qu'en proposent les pensionnaires de la Villa. La liesse populaire apparaît presque toujours comme sujet des mouvements rapides, les rythmes de danse offrant une assise caractéristique aux développements thématiques plus contrastés. Si la *Saltarelle* de Silver et la *Tarentelle* de Pierné affichent sans détour leur inspiration, *Napoli* de Charpentier ou la *Fête des vendanges* de Mazellier utilisent exactement les mêmes modèles chorégraphiques. Bien qu'exploitées depuis le début du XIX^e siècle dans la musique savante européenne, ces danses semblent toujours un sujet de recherche et de questionnement pour les jeunes compositeurs,

dont beaucoup veulent transcrire au plus juste leurs souvenirs. L'esprit de la danse est omniprésent, quand bien même il n'est pas proprement italien. La marche du *Bonhomme Carnaval et son cortège* de Silver cède rapidement la place à une valse langoureuse plus aristocratique que populaire ; tout comme l'écriture aérienne et pétillante du final de Busser – À *San Gaetano* – est directement issue du scherzo germanique d'un Mendelssohn. Ces mouvements festifs assurèrent bien souvent aux partitions un succès prolongé. C'est en tout cas à leurs finals que la *Suite* de Pierné et les *Impressions d'Italie* de Charpentier doivent une grande partie de l'enthousiasme qu'elles suscitèrent.

De toutes les festivités italiennes, aucune ne dispute au carnaval de Rome sa prédominance. Maintes fois transposées musicalement (on ne citera que le final de la *Symphonie italienne* de Mendelssohn et l'ouverture dite « *du Carnaval romain* » de Berlioz), cette fête déroulait presque sous les fenêtres des pensionnaires son cortège de chars et ses courses de chevaux. Monde sonore à lui seul (sans doute à l'origine des *Bruits de fête dans la nuit* de Mazellier), le carnaval offre à Silver un cadre original pour son *Poème carnavalesque*, dont l'intrigue amoureuse est ponctuée par les sacs et ressacs de la liesse populaire. Plus généralement, cette fête permet aux pensionnaires d'observer longuement des pratiques musicales typiques qui parachèveront le pittoresque de leurs envois.



STYLISATION DU FOLKLORE

L'exploitation savante de mélodies et de timbres populaires constitue le fondement de tout folklore musical aux XVIII^e et XIX^e siècles, bien qu'on puisse diviser ce corpus selon deux inspirations : l'une « vraie », née de l'observation sur le terrain, l'autre « supposée », dont l'approximation ne prétend à aucune restitution ethnologique. Il est bon de rappeler que le premier règlement destiné aux compositeurs de l'Académie de France à

Rome (1804) exigeait d'eux qu'ils collectent sur le sol italien des mélodies traditionnelles devant être compilées en recueils.

Les pensionnaires musiciens recueilleront dans toutes les villes d'Italie où ils séjourneront quelque temps les airs populaires les plus anciens, en s'appliquant à la recherche des particularités traditionnelles qui pourront servir à en expliquer l'origine et l'usage. Ces recherches serviront de matière à une notice historique qui sera placée à la tête de chaque recueil.

Démarche musicologique jugée fastidieuse, elle ne fut appliquée par aucun pensionnaire à l'exception d'Auguste-Louis Blondeau. Le règlement de 1821, remanié, en élimine d'ailleurs jusqu'au souvenir. Et pourtant, la principale préoccupation des compositeurs de la fin du XIX^e siècle semble justement de retrouver cette exactitude du pittoresque qu'ils recherchent par de scrupuleuses observations. Les pensionnaires ne craignent pas un retour exact aux sources : les motifs sont parfois rendus avec l'âpreté d'origine, bruts et triviaux. *L'Événement* encourage Gustave Charpentier dans sa démarche :

M. Charpentier n'a pas craint d'employer des sonorités et des thèmes d'un caractère trivial, car c'est avant tout de la musique impressionniste qu'il a voulu faire. Qu'importent les moyens dont il se sert, si son but est atteint et si l'auditeur attentif se trouve transporté au milieu d'une foule grouillante, dans un pays admirable, où les rythmes les plus vulgaires s'allient à la poésie la plus élevée ! [...] C'est vivant, étrange, endiablé.

La terminologie employée par le journaliste est intéressante en ce qu'elle révèle une confusion entre « impressionnisme » et « naturalisme ». Et c'est bien souvent de cette dernière catégorie dont se prévalent les « impressions » glanées en Italie par les pensionnaires. La musique est presque toujours descriptive plutôt qu'évocatrice, éventuellement enrichie d'apports complémentaires. L'Académie note :

M. Charpentier a utilisé dans sa symphonie plusieurs thèmes populaires. Quand ils manquent de distinction, l'auteur sait adroitement les rattacher à l'art élevé par des recherches inattendues, par des finesses de haut goût.

Acte musical par excellence, la chanson populaire italienne s'exporte principalement sous la forme de sérénades, sorte de romance aux accents plus sauvages que mièvres. Berlioz en analyse avec son cynisme habituel les caractéristiques musicales :

Une nuit, la plus singulière sérénade que j'eusse encore entendue vint me réveiller. Un *ragazzo* aux vigoureux poumons criait de toute sa force une chanson d'amour sous les fenêtres de sa *ragazza*, avec accompagnement d'une énorme mandoline, d'une musette et d'un petit instrument de fer de la nature du triangle, qu'ils appellent dans le pays *stimbalo*. Son chant, ou plutôt son cri, consistait en quatre ou cinq notes d'une progression descendante, et se terminait, en remontant, par un long gémissement de la note sensible à la tonique, sans prendre haleine. La musette, la mandoline et le *stimbalo* frappaient deux accords en succession régulière et presque uniforme, dont l'harmonie remplissait les instants de silence placés par le chanteur entre chacun de ses couplets ; suivant son caprice, celui-ci repartait ensuite à plein gosier, sans s'inquiéter si le son qu'il attaquait si bravement discordait ou non avec l'harmonie des accompagnateurs, et sans que ceux-ci s'en occupassent davantage. On eût dit qu'il chantait au bruit de la mer ou d'une cascade. Malgré la rusticité de ce concert, je ne puis dire combien j'en fus agréablement affecté.

La *Sérénade* de Charpentier et le *Chant populaire sicilien* de d'Ollone rendent bien cet esprit rudimentaire. Contrairement à l'idée reçue qui fait croire à une mélodie langoureuse, les tempi sont vifs. En revanche, l'exactitude stylistique n'est pas forcément respectée par tous. Silver s'égare notamment dans des contours hispanisants qui sèment le doute sur ses qualités d'observation.

La rusticité de la véritable sérénade italienne n'est pas sans effaroucher les Académiciens qui sourcillent à Paris en lisant certaines extravagances de pensionnaires. Qu'importe aux yeux de Charpentier, qui se fera plus tard le chantre d'un réalisme plus cru encore : « J'aime beaucoup ces chants [de mandolinistes], mais certains de mes collègues des Beaux-Arts ne sont pas de mon avis : ils trouvent que cette musique n'est pas assez "avancée" ! *Avancée*, qu'est-ce à dire ? » Le même souci de réalisme explique pourquoi nombre de saltarelles, conçues comme des mouvements perpétuels réguliers, se concluent par une subite accélération, sorte de strette populaire désordonnée : celle de Silver est « alerte » puis « affolée », tandis que Charpentier préconise une exécution « en bousculade jusqu'à la fin ».

L'authenticité musicale suppose enfin l'utilisation d'instruments caractéristiques, parmi lesquels les percussions tiennent un rang privilégié. Castagnettes et tambours de basque grossissent presque inévitablement la panoplie des accessoires sonores, étant fréquemment sollicités par les programmes littéraires de ces suites d'orchestre. La mandoline est un autre référent, de toute importance pour les sérénades. Dans les envois de Rome, elle est presque toujours stylisée par la harpe ou des *pizzicati* de cordes (chez Charpentier notamment). Comme on l'imagine, elle n'intègre qu'exceptionnellement l'orchestre.

Au final, bon nombre des suites pour orchestre étudiées aspirent à un réalisme sonore ou dramatique qui préfigure les recherches – notamment véristes – de l'opéra fin-de-siècle. Ce « naturalisme », anticipant un terme dont Charpentier, Leroux et Bruneau seront les premiers défenseurs français reconnus, atteste donc d'une forme de modernité bien réelle des envois de Rome. Lumière, espace, fête et folklore, sont parmi les principaux sujets d'admiration des musiciens parisiens exilés à Rome. Ces quatre aspects en particulier, déclinés avec des touches plus ou moins personnelles, permettent une habile succession d'effets antagonistes. Ce besoin de contrastes pittoresques, qui semble une constante nécessaire à l'élaboration de toutes les suites symphoniques étudiées, trouve en Italie

une variété de palette plus que satisfaisante. Le jardin de la Villa semble à lui seul un terrain d'expérimentations inépuisable :

Quel admirable cabinet de travail que ce Bosco – écrira Charpentier – : que la pensée ait besoin de se recueillir ou qu'elle réclame une expansion vivante, exubérante, il offre à l'artiste ceci ou cela.
