

Entre ombre et lumière : la pension romaine de Debussy (1885-1887)

France Lechleiter

L'UNION DES ARTS : LA VILLA MÉDICIS

La sensibilité artistique du jeune Claude Debussy, cette passion immo-dérée pour la littérature et les beaux-arts qui l'amenait volontiers à subor-donner les nécessités matérielles de la vie aux jouissances de l'esprit, le prédisposait certainement à apprécier l'ambiance de la Villa Médicis. Cette sorte de phalanstère dédié aux arts par l'État et dirigé par l'Académie des beaux-arts, accueillait en plein cœur de Rome l'élite de la jeunesse fran-çaise. Peintres, sculpteurs, architectes, compositeurs et graveurs, tous lau-réats des grands prix de Rome de l'École des beaux-arts et du Conservatoire, s'y trouvaient ainsi réunis afin de partager l'expérience de leurs années de formation. Cette existence en commun, favorable à l'émulation intel-lectuelle, amenait non seulement les pensionnaires à créer de forts liens d'amitié, mais encore à échanger pensées et théories en matière d'art en se confrontant ensemble aux grands exemples du passé. De cette « colla-boration entre les diverses branches de l'art où les intelligences [sont] comme liées en faisceau » pouvait naître un dialogue artistique, se construi-re un style, voire une école, comme ce fut le cas dans les années 1870 avec Henri Regnault, Joseph Blanc et Luc-Olivier Merson, ou encore dans les années 1920 autour de la figure du peintre Jean Dupas. Ce n'est cepen-

dant pas sous ces heureux auspices que devait se dérouler la pension romaine de Debussy, tant s'en faut, car il ne serait pas exagéré ici de parler d'exil pour celui qui, à Rome, ne songeait qu'à retrouver Paris : « Je veux voir du Manet ! et entendre de l'Offenbach ! »

Lorsqu'il arrive en Italie vers la fin du mois de janvier 1885, Debussy a une première impression pour le moins contrastée et développe, envers son environnement et ses condisciples, un fort sentiment d'hostilité :

M'y voilà dans cette abominable villa [...]. Si vous saviez comme [les camarades] sont changés ; plus de cette bonne amitié de Paris, ils sont raides, ont l'air convaincu de leur importance. [...] Ce milieu artistique dont parlent les vieux, cette bonne camaraderie me semblent bien surfaits. [...] Puis tout ce monde-là est parfaitement égoïste, chacun vit pour soi.

Si le ressenti de l'artiste s'explique en partie par ses tourments du moment – son attitude provoquant en retour une certaine antipathie chez les pensionnaires –, il faut également souligner que l'état d'esprit général n'avait plus grand-chose de commun avec celui décrit par les anciens. Les traditions de confraternité et d'interdisciplinarité avaient cédé la place à l'individualisme, tropisme issu de l'évolution de la société et des conditions d'existence et de carrière des artistes à compter des années 1860. L'époque n'était plus au collectif, à l'union sacrée entre des artistes tendus vers un même idéal, mais à la promotion du tempérament individuel, original, né hors de tout esprit de système. Debussy lui-même participait de cette mentalité en se plaçant délibérément en marge des règles et de l'enseignement de l'école, qu'il tenait pour étouffer toute volonté de renouveau. La correspondance romaine du compositeur est édifiante à ce propos et le montre, dès ses débuts, préoccupé par l'ambition d'inventer de nouvelles formes capables d'exprimer une musique « assez souple, assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux caprices de la rêverie ». À tout le moins, la Villa, à défaut d'offrir au musicien un environnement culturel et artistique satisfaisant, lui permet-

tait de se consacrer pleinement à son art sans autres préoccupations que celles de travailler librement à ses théories musicales et de produire ponctuellement ses envois de Rome. Au registre des travaux obligatoires, ce sera tout d'abord *Zuleïma* (1886), ode symphonique inachevée que l'Institut qualifie « d'étrange, de bizarre, d'incompréhensible et d'inexécutable », puis *Printemps* (1887), en deux mouvements pour orchestre et chœurs, qui ne remporte pas davantage les suffrages académiques, et enfin *La Damoselle élue* (1888), poème lyrique avec soli et chœurs qui clôt cette série, puisque le dernier envoi de Rome, la *Fantaisie pour piano et orchestre*, ne sera jamais livré à l'Académie. Peu productif en regard du programme réglementaire des envois, Debussy se montre à peine plus inspiré pour ses œuvres personnelles. Quelques notes pour une *Salammbô*, une *Diane au bois* et le manuscrit de *Green* (des *Ariettes* de Verlaine) parachèvent cette liste dont la brièveté suggère quelque paralysie temporaire des facultés créatrices. Il semblait décidément que la Villa n'avait rien pour retenir le jeune musicien, qui s'empressera de la quitter aussitôt son temps de séjour achevé. En mars 1887, Debussy prend congé et rentre à Paris où il retrouve son cercle d'intimes ainsi que l'effervescence de ce monde intellectuel littéraire et artistique qui lui manquait tant sur les collines de Rome.



UN PORTRAIT EFFIGIE : DEBUSSY PAR MARCEL BASCHET

Les années romaines de Debussy ne furent pas aussi sombres que l'artiste se plut à les décrire dans ses lettres à Henri Vasnier. Passés les premiers mois et la difficile adaptation aux exigences de la pension, le compositeur s'ouvre sensiblement au petit monde romain. L'arrivée d'Ernest Hébert, en juin 1885, en est le facteur déterminant, le pensionnaire devenant un habitué des soirées mondaines du directeur. Le musicien se rapproche également de certains de ses condisciples romains,

notamment de Paul Vidal et Xavier Leroux, avec lesquels il déchiffre inlassablement les œuvres d'orgue de Bach et entretient des causeries littéraires. Parmi les peintres, Debussy fréquente Gustave Popelin (fils de l'émailleur Claudius Popelin), Henri Pinta et Marcel Baschet, grand prix de 1883 (et fils de l'éditeur d'art Ludovic Baschet). Les deux hommes ont en commun leur jeune âge – tous deux sont nés en 1862 et remportent leurs grands prix à 21 ans – et des convictions similaires en matière d'art, rejetant l'un comme l'autre les codes et les règles de l'enseignement académique. Bien que l'on ne puisse parler de liens d'amitié entre les deux pensionnaires, la résonance existant entre leurs envois de Rome respectifs de 1887 et 1888 n'en reste pas moins troublante, mais pour l'heure c'est au portrait du compositeur qu'il faut tout d'abord s'intéresser. À la Villa Médicis, la tradition exigeait des artistes l'exécution d'un portrait, témoignage de leur passage à Rome, destiné à prendre place dans la galerie des pensionnaires, auprès de ceux des anciens. Si c'est Henri Pinta qui exécuta la version déposée à la Villa, c'est le portrait dû au pinceau de Marcel Baschet qui s'imposera comme l'image officielle de Claude Debussy. Le jeune peintre a su saisir et rendre picturalement l'état d'esprit qui était alors celui de son camarade. L'expression à la fois lointaine et déterminée, le regard fixe et la bouche hermétiquement scellée révèlent le caractère taciturne et peu sociable du pensionnaire. L'observateur attentif remarquera dans ce portrait l'importance accordée à l'oreille, qui paraît animée d'une vie propre et qui seule palpite dans ce visage semblable à un masque. L'attention portée au détail réaliste, ainsi que l'emploi de teintes sombres et sourdes qui contrastent avec les clairs du visage, situent ce portrait dans une tradition plus nordique qu'italienne. Les références artistiques de Baschet renvoient directement à Rubens et Rembrandt (on pourrait aussi citer Holbein le Jeune), modèles consultés par le peintre au cours d'un voyage effectué aux Pays-Bas en 1884. Cette franche tendance au réalisme est caractéristique du style de Marcel Baschet entre 1885 et 1886, ainsi qu'en témoigne le deuxième envoi de Rome du peintre, intitulé *Jeune Femme à sa toilette*. Pourtant, cette

échappée vers le Nord devait être tempérée dès l'année suivante par l'étude des maîtres primitifs italiens dont l'exemple allait fortement influencer le jeune homme jusqu'à transformer radicalement sa manière. C'est précisément de cette commune admiration pour l'art des *quattrocentistes* italiens que va naître un lien entre les deux artistes.



SYMBOLISME ET IMPRESSIONNISME : VARIATION MUSICALE ET PICTURALE AUTOUR DU PRINTEMPS

Dans un questionnaire daté de 1889, Debussy désigne Gustave Moreau comme l'un de ses maîtres de prédilection, suivi de près, dans l'ordre des affinités électives, par le Florentin Sandro Botticelli. Aux côtés des peintres de la modernité – des Manet, Degas, Thaulow et autres Lerolle –, Debussy réserve une place de choix aux visions hallucinatoires et raffinées de Moreau ainsi qu'aux élégances décoratives de Botticelli, goûts caractéristiques des milieux symbolistes alors fréquentés par le jeune homme. L'intérêt du musicien pour le maître italien remonte aux séjours effectués à Florence en 1880 et 1881, mais c'est sans doute à la Villa Médicis que cette admiration se concrétise intellectuellement et musicalement. L'influence de l'Italie et du milieu médicéen, du directeur Ernest Hébert et des pensionnaires, de Gaston Redon (frère d'Odilon), Henri Pinta et Marcel Baschet, ont certainement joué un rôle plus important que ce que l'artiste a toujours voulu laisser entendre. Il s'agit cependant moins d'affirmer l'ascendant de telle personnalité sur une autre que de prendre la mesure d'un climat favorable à l'éclosion d'une certaine tendance, plutôt originale en ces temps de naturalisme triomphant. Dans les années 1880-1885, l'Académie de France à Rome vit avec son époque, et les envois des pensionnaires, des peintres surtout, expriment les idées dominantes de leur temps. La traduction littérale de la réalité et l'observation directe de la nature ont concurrencé les anciennes traditions de style et d'idéal. Plutôt

que l'Italie et ses grands maîtres, c'est l'Espagne et la Hollande qui retiennent désormais l'attention des jeunes gens. Toutefois, à la Villa une réaction se manifeste dans le retour de quelques-uns à l'étude de l'art du passé. Suivant l'exemple de Puvis de Chavannes et de Gustave Moreau, des personnalités comme Henri Pinta et Marcel Baschet tentent de retremper leur art aux sources de la tradition. Leurs références ne sont cependant plus du côté de Raphaël ou de Michel-Ange, mais des peintres qui les ont précédés, ces primitifs ou *quattrocentistes* qui portent pêle-mêle les noms de Pérugin, Mantegna, Ghirlandaio, Pinturicchio ou encore Botticelli. Cette démarche, soutenue et encouragée par Ernest Hébert qui effectuait lui-même un retour aux origines de la Renaissance italienne, ne peut avoir laissé Debussy indifférent.

De fait, parmi les envois de Rome du compositeur, *Printemps* (1887, 2^e année), suite pour chœur et orchestre exécutée une unique fois au piano seul dans les appartements du directeur, retient particulièrement l'attention. D'abord par l'originalité et le traitement musical d'un sujet si peu en accord avec les traditions classiques et académiques, ensuite par la parenté qu'il entretient avec l'envoi de Rome de Marcel Baschet, *Le Printemps, tableau décoratif*, daté de 1888. Si François Lesure attribue à Baschet l'initiative du thème, plaçant d'une certaine façon Debussy sous influence, Jean-Michel Nectoux se montre en revanche plus réservé à cet égard. Tous deux s'accordent cependant avec raison à reconnaître dans le *Printemps* de Botticelli la source première d'inspiration des uns et des autres. Si la chronologie impose Debussy à la première place (février 1887 / octobre 1888) – hypothèse qui reste à vérifier –, il n'en demeure pas moins troublant de constater les correspondances entre ces deux œuvres, comme si les artistes avaient entamé un dialogue pour proposer une variation picturale et musicale autour d'un même thème. Avec *Le Printemps*, Marcel Baschet réalise une œuvre décorative exécutée selon les techniques anciennes de la fresque et conçue à la manière des Florentins du xv^e siècle. De Botticelli, le peintre a conservé le système d'une composition par juxtaposition des groupes, principe tenu par l'Académie pour

manquer d'unité et qui donne l'impression de figures disséminées sans but ni raison dans un décor. À l'exemple du maître florentin, Baschet cisèle ses figures dont les contours se découpent avec précision sur un fond de paysage allégorique et symbolique. Ici, point de narration ou d'histoire, mais un parti pris décoratif, une recherche de l'arabesque et des effets de la couleur mis au service d'une composition jouant avant tout sur le rythme et la cadence. Ce tableau, qui pourrait s'intituler *Joie de vivre*, se situe autant en rupture avec les codes académiques de la peinture d'histoire que peut l'être *Printemps* de Debussy en regard des conventions musicales. Avec cet envoi, Debussy a cherché à se libérer des contraintes littéraires, à s'émanciper de l'action-narration pour évoquer librement son désir « d'expression longuement poursuivie des sentiments de l'âme ».

Je voudrais exprimer la genèse lente et souffreteuse des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle [...]. Tout cela naturellement sans programme, ayant un profond dédain pour la musique devant suivre un petit morceau de littérature [...].

De là, cet « impressionnisme vague » qui lui sera reproché par l'Académie des beaux-arts à la réception de son envoi.



ÉPILOGUE

C'est à son retour à Paris, en mars 1887, que Debussy mesure toute la valeur des années passées au sein de la Villa Médicis :

J'ai vécu pendant ces mois d'une vie de rêve, tout entier à mon travail, tous mes efforts tendus vers un idéal d'art élevé [...]. Maintenant, je me deman-

de comment je vais faire, avec ma sauvagerie exagérée, pour trouver mon chemin et me débattre au milieu de ce “Bazar au succès”.

Malgré les critiques exprimées par le musicien tout au long de son séjour et ses réticences à s'adapter aux contraintes de la pension, c'est bien à Rome qu'il compose ses premières grandes œuvres et que se mettent en place les fondements de son style futur. Du *Printemps* à *La Damoiselle élue* (exécutée en 1893 à la Société nationale de musique), Debussy pose les prémices d'un nouveau langage musical et construit sa propre identité artistique, souvent par réaction à quelques mouvement, tradition ou style plutôt que par assimilation. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le séjour romain de Debussy, comme une initiation à l'âge d'homme, un passage de l'élève au maître.



*UNE CHAMBRE DE MUSICIEN À LA
VILLA MÉDICIS VERS 1890.
Collection particulière.*