

CAHIERS DEBUSSY

CENTRE DE DOCUMENTATION CLAUDE DEBUSSY

N° 36 / 2012

COMITÉ DE RÉDACTION

Myriam Chimènes

David Grayson

Denis Herlin

Alexandra Laederich

Edmond Lemaître

Revue publiée avec le concours du Centre national du livre

© CENTRE DE DOCUMENTATION CLAUDE DEBUSSY

ISSN 0395-1200

CENTRE DE DOCUMENTATION CLAUDE DEBUSSY

2, rue Louvois 75002 PARIS – FRANCE

CAHIERS DEBUSSY

SOMMAIRE

- 5 FRANÇOIS LESURE
Debussy, parcours et destin
- 25 ANDREA STEFANO MALVANO
Claude Debussy à l'Exposition internationale de Turin en 1911
- DOCUMENTS
- 47 Une interview de Claude Debussy publiée dans le *New York Times*
du 26 juin 1910
Présentation et traduction de Peter BLOOM
- 55 VENTES AUX ENCHÈRES ET DANS LES LIBRAIRIES SPÉCIALISÉES
- CHRONIQUE
- 77 Célébration du 150^e anniversaire de la naissance de Claude Debussy
- 83 BIBLIOGRAPHIE
85 DISCOGRAPHIE ET VIDÉOGRAPHIE
110 BIOGRAPHIE DES AUTEURS
111 RÉSUMÉS – ABSTRACTS

Claude Debussy à l'Exposition internationale de Turin en 1911

ANDREA STEFANO MALVANO

CONTEXTE HISTORIQUE

L'histoire de Claude Debussy à Turin peut aisément être reconstituée en croisant les témoignages de deux des acteurs principaux de l'Exposition internationale de 1911 : l'avocat Giuseppe Depanis¹, coordinateur artistique des manifestations musicales organisées pour cette occasion (fonction qu'il avait d'ailleurs déjà occupée au cours des deux éditions précédentes en 1884 et en 1898) et le chef d'orchestre Vittorio Gui², directeur général de la série des concerts qui se déroulèrent du 29 avril au 31 octobre. Des articles de presse complètent ces deux importantes sources historiques. Le lendemain du concert, dirigé par le compositeur français le 25 juin³, parut dans *La Stampa* un article anonyme analysant l'impact de l'événement sur la population, ainsi qu'une critique à caractère plus musicologique publiée par Ettore Marroni sous le pseudonyme de Bergeret⁴. À ces documents il faut ajouter deux critiques parues respectivement dans la *Gazzetta del Popolo* et dans le quotidien de la maison de Savoie *L'Italia Reale*. Le croisement de ces sources a déjà été partiellement effectué par David Sorani⁵ et Danilo Villa⁶, mais il mérite toutefois d'être approfondi afin d'éclairer tous les détails de cette visite historique : en effet, une reconstitution précise des événements de ces journées, capable de fournir une base nécessaire à l'évaluation de toutes les conséquences de la rencontre entre Debussy et le public turinois, reste à faire.

Debussy arriva à Turin le 20 juin. La ville attendait l'événement avec un certain intérêt, comme en témoigne un article de *La Stampa* consacré au concert dirigé par Luigi Mancinelli : «Le concert dirigé par Debussy est annoncé pour samedi soir. L'attente est vive. Quelles

1. Giuseppe Depanis, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino. Quindici anni di vita musicale*, Turin, Società tipografico-editrice nazionale, 1915.

2. Vittorio Gui, *Battute d'aspetto. Meditazioni di un musicista militante*, Florence, Monsalvato, 1944.

3. *La Stampa*, 26 juin 1911, p. 3.

4. Donatella Trotta, *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Naples, Liguori Editore, 2008.

5. David Sorani, *Giuseppe Depanis e la Società di Concerti. Musica a Torino tra Ottocento e Novecento*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 1988, p. 150-151.

6. Danilo Villa, «La réception de Debussy en Italie (1905-1918)», *Cahiers Debussy*, n° 21, 1997, p. 38-39.

surprises nous réserve l'auteur de *Pelléas et Mélisande*⁷ ? ». Mais il est nécessaire de rappeler que Debussy restait jusqu'alors essentiellement un nom dont les turinois avaient entendu parler comme de celui d'un héros grâce à la première italienne de *Pelléas et Mélisande* dirigée par Arturo Toscanini à la Scala en 1908 (le 2 avril), ou à ses intrigantes relations avec Gabriele D'Annunzio au sujet de la genèse du *Martyre de saint Sébastien*, suivi avec intérêt par les journalistes de *La Stampa* dès le mois de janvier 1911⁸. Le seul concert d'une certaine importance, au cours duquel des œuvres de Debussy avaient été programmées, avait eu lieu le 15 mars 1906 au Teatro Regio, lorsqu'Arturo Toscanini avait dirigé *Nuages* et la deuxième audition turinoise du *Prélude à l'après-midi d'un faune* (la première s'était déroulée sans heurt le 28 avril 1904); quelques minutes qui n'avaient pas laissé de trace mémorable, si l'on s'en tient au commentaire signé « p.a.o. » dans *La Stampa* :

Du très moderne Debussy, Toscanini voulut faire connaître *Nuages*, extrait d'une suite de *Nocturnes*, et représenter le prélude à l'églogue de Stéphane Mallarmé, l'*Après-midi d'un Phaune* [sic] qu'il avait déjà baptisé en 1904. *Nuages* sembla un morceau de bonne facture mais très peu inventif : le second, un petit tableau esquissé avec une habileté indiscutable et une plaisante intention de modernité, malheureusement lui aussi plus convainquant en vertu de sa forme que par la justesse des idées⁹.

Ces quelques lignes caustiques sont pratiquement les seules traces qu'il est possible de trouver dans la presse, dans la période qui précéda le séjour de Debussy à Turin; et c'est peut-être ce faible enthousiasme qui alimenta la « vive attente » de ce compositeur qui, au contraire, continuait à être au centre des discussions du monde musical : manifestement, le public turinois, ayant eu vent des rumeurs qui parvenaient de l'étranger, se sentait obligé de débattre de ses propres convictions.

Le voyage eut lieu en train, dans la nuit du 19 au 20 juin. À la gare de Porta Nuova étaient présents Giuseppe Depanis, Vittorio Gui, Carlo Adolfo Cantù, chef d'orchestre et Moisé Sinigaglia, avocat et trésorier de la Société des Concerts, présidée justement par Depanis : en somme, tout le comité de direction de l'organisme qui avait en charge la gestion de la programmation musicale de l'Exposition. Aucun d'entre eux ne connaissait Debussy personnellement : seule une photographie, qui avait circulé pour la promotion de la saison de concerts, guidait les personnes présentes à la recherche d'un homme brun, barbu et à l'air un peu snob. Mais le fait qu'il descendit du train accompagné de sa femme Emma, de la petite Chouchou (qui à l'époque avait six ans) et d'une nourrice fut suffisant pour reconnaître l'illustre invité; de toute évidence, bien qu'il ne s'agisse que d'un bref séjour (probablement neuf jours au total), Debussy avait emmené sa famille. Ce fut le premier signal qui alarma Vittorio Gui :

Ce n'était vraiment pas ce genre de chef d'orchestre ! Le cher Safonoff, qui malheureusement s'en est allé lui aussi dans l'au-delà et nous a privé de son irremplaçable sourire et

7. *La Stampa*, 21 juin 1911, p. 6.

8. *Simplicissimus*, *Il mistero di Gabriele*, *La Stampa*, 4 janvier 1911, p. 3.

9. *La Stampa*, 16 mars 1906, p. 3.

de son espièglerie inépuisable, lorsqu'il commençait à être sentimental, après le troisième ou quatrième verre de whisky, sortait de son portefeuille, je me souviens, une photographie caractéristique de sa famille [...]. C'était l'artiste bohémien poussé par sa profession à parcourir le monde, qui confortait sa nostalgie mélancolique, souvent masquée par son habituelle facétie, en évoquant sa famille parmi les nouveaux amis et la beauté étrange de son pays natal¹⁰.

Un vrai chef d'orchestre, habitué à sillonner le monde, n'avait certainement pas de telles habitudes : ce fut la réflexion instinctive que se fit Gui à la gare de Porta Nuova. Toutefois, cela n'était en rien surprenant : toute l'équipe chargée de l'organisation avait été dûment informée des habitudes de Debussy.

Une demi-heure plus tard toute la famille était déjà installée à l'Hôtel d'Europe, hôtel historique de Turin qui jusqu'en 1931 se situait entre Piazza Castello et via Roma. La reine Vittoria, la duchesse d'Édimbourg, Gabriele D'Annunzio y avaient séjourné entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle : il semble évident que Depanis avait été informé du faible de Debussy pour le luxe (à Paris, il habitait avenue du Bois de Boulogne – l'actuelle avenue Foch – dans une maison avec jardin qui coûtait plus de 20000 francs par an : une somme que seuls les banquiers, les entrepreneurs et les hommes d'affaires les plus puissants de la ville pouvaient s'autoriser)¹¹ et avait opté pour le meilleur hôtel de Turin.

Le comité d'accueil laissa au compositeur le temps nécessaire pour se rafraîchir, puis exposa tous les détails relatifs au concert, initialement prévu le vendredi 24 juin : les horaires des répétitions (au Teatro Regio), le matériel d'orchestre, le lieu du concert (le Salone delle Feste au Valentino). À la fin Depanis aborda l'argument le plus délicat : la présence de Vittorio Gui en qualité d'assistant, prêt à fournir son aide dans la préparation du programme. Ce fut le seul thème qui suscita le ressentiment de Debussy qui refusa fermement cette offre.

Les répétitions commencèrent le jour suivant. L'orchestre était composé en majorité de jeunes musiciens, impatients de rencontrer un artiste si réputé au niveau international. Aucun d'entre eux n'éprouvait de sentiment de supériorité ou d'intolérance face à ce musicien qui ne semblait absolument pas être un grand chef d'orchestre. Au contraire, tous voyaient comme un privilège leur rôle au sein de l'Exposition. Debussy arriva tranquillement sur le podium, la cigarette au coin de la bouche, peu directif dans sa manière d'agir et dans son tempérament : partition encore fermée, ce premier rendez-vous fut plutôt décourageant.

Mais la véritable déception advint juste après, lorsque débutèrent les répétitions, car quelques notes suffirent à mettre en évidence le peu d'aptitude de Debussy à la direction d'orchestre.

Les répétitions commencèrent, il me semble, avec *L'Après-midi d'un faune* et dès les premières notes nous nous aperçûmes que nous avions à faire à un non-chef d'orchestre, s'il m'est permis d'employer cette expression¹².

10. Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, op. cit., p. 224.

11. Christophe Charle, « Debussy in fin-de siècle Paris », in *Debussy and his World*, J. F. Fulcher, ed., Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 287.

12. Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, op. cit., p. 226

Les paroles de Vittorio Gui sont plutôt dures, mais ne sont aucunement dictées par le ressentiment d'un jeune homme talentueux, obligé de rester en coulisses pour satisfaire le caprice du maître. Gui admirait Debussy : être à ses côtés était pour lui un honneur. Mais cela ne l'empêchait pas de voir les choses de façon objective. Du reste ce fut Debussy lui-même qui manifesta sa gêne dans une lettre envoyée à son ami – et grand interprète – André Caplet le 24 juin :

Où êtes vous, cher André Caplet ? Ou plutôt que n'êtes-vous près de moi pour m'aider à faire admettre à cet orchestre turinois que la musique ne se joue pas, les mains dans les poches... ! Quel métier, mon pauvre ami ! Six heures de répétition par jour ! Vous avouerez que pour quelqu'un d'aussi peu entraîné c'est un peu dur ! Et si vous voyiez le col de ma chemise au sortir de ces petites fêtes je suis sûr que vous pleureriez¹³ !

Il ne fait pas de doute qu'il y avait des difficultés de communication entre Debussy et l'orchestre : de toute évidence le dialogue ne fonctionnait pas et il ne s'agissait certainement pas d'un problème de langue, étant donné le diligent travail d'interprétariat mené par Gui. Mais Debussy accusait les musiciens, critiquant leur manque de propension à l'interprétation du répertoire français. Certes, il admettait qu'il était « peu entraîné » à être sur le podium. Mais cette totale inaptitude à la direction, tout compte fait, était une nouveauté ; en effet, quelques années auparavant, en 1908, ses premières apparitions à la tête d'une formation symphonique avaient été plutôt encourageantes. Une lettre adressée à Victor Segalen après la première répétition de *La Mer* (les trois esquisses symphoniques devaient être préparées pour leur création au Théâtre du Châtelet puis au Queen's Hall de Londres), exprimait des sensations totalement différentes :

Ce n'est pas sans un fort battement de cœur que je suis monté au pupitre hier matin pour la première répétition. C'est la première fois de ma vie que je joue au chef d'orchestre, croyez bien que j'y apporte une candide inexpérience qui devrait désarmer ces bêtes curieuses appelées : musiciens d'orchestre, tant elles ont tout de même de bonne volonté. D'autres impressions... : On se sent vraiment le cœur de sa propre musique... Quand ça « sonne » très bien, il semble que l'on est devenu soi-même un instrument aux sonorités totales, déchaînées au seul gré des gestes du petit bâton¹⁴.

Nous sommes vraiment loin des impressions ressenties à Turin, car les limites de Debussy à la direction d'orchestre n'émergèrent absolument pas en 1908 ; au contraire, les trois créations de *La Mer* programmées à Paris et Londres se déroulèrent à la perfection¹⁵. C'est pourquoi il est probable qu'au cours de cette série de répétitions au Teatro Regio se vérifia un phénomène particulier, une de ces fractures entre chef et orchestre impossibles à ressouder, même pour

13. Lettre à A. Caplet, 24 juin 1911, Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005, p. 1431-1432.

14. Lettre à V. Segalen, 15 janvier 1908, Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, *op. cit.*, p. 1055.

15. Andrea Malvano, *Claude Debussy. La Mer*, Bologne, Albisani, 2011, p. 52-53.

le plus diplomate des intermédiaires. Le 25 juin, Debussy revint sur le problème dans une lettre à Jacques Durand, accusant les musiciens de Depanis d'une totale indifférence envers sa musique :

Et puis, si vous saviez comme l'on sent, qu'au fond, la musique de Claude Debussy leur est indifférente et qu'au premier tournant, ils retourneront à leurs Puccini, Verdi et tout ce que vous voudrez dans la langue du « si »¹⁶.

Il avait peut-être raison. Les difficultés ne naissaient pas tant de son inexpérience à la direction que du manque d'aptitude de l'orchestre à se confronter à ce genre de répertoire : un problème qui, bien évidemment, n'était pas apparu en 1908 avec les musiciens des Concerts Colonne.

Par conséquent, ce fut Depanis qui prit l'inévitable décision : proposer à Debussy de laisser le podium à Gui, pour toute la durée des répétitions, pour ensuite reprendre la direction de l'orchestre uniquement à l'occasion du concert, une fois le travail effectué. Si l'on se fie au témoignage de Gui¹⁷, la proposition prit forme immédiatement, dès la première répétition : le coordinateur artistique rallia les coulisses pendant une pause, prit son courage à deux mains et avoua la vérité. Mais, contre toute attente, la proposition fut accueillie sans hésitation aucune, et Debussy céda immédiatement la baguette à son jeune collègue. Il est donc probable que les lettres écrites à ses amis parisiens, citées ci-dessus, étaient un peu romancées, car il n'est certainement pas possible que le 25 juin, c'est-à-dire le jour du concert, Debussy était encore en train de lutter contre l'orchestre : Gui prit le relais immédiatement – dès le deuxième jour – afin d'avoir le temps de préparer calmement les musiciens et ce choix se révéla être le bon car les répétitions devinrent plus sereines, rendant possible la réalisation du concert¹⁸.

Naturellement, il est probable que Gui aussi romança quelque peu son récit : à l'époque c'était un jeune homme talentueux, et s'il est certain qu'il eut la capacité de résoudre une situation délicate, il est toutefois difficile de croire que Debussy lui fit un baiser sur la joue, à la fin de la première répétition, en signe de reconnaissance (« [...] les deux clarinettes n'avaient pas encore cessé de respirer [...] quand je sentis (je les sens encore) deux bras se serrer autour de mon cou, et le tiède baiser du grand musicien se poser sur ma joue ardente »)¹⁹. Un geste un peu trop explicite pour un compositeur si réservé et discret, pour un homme qui méprisait ouvertement toute forme d'ostentation.

Quoi qu'il en soit, effusions mises à part, le résultat obtenu par Gui fut sans aucun doute apprécié par Debussy, et la préparation de l'orchestre continua sans grosses difficultés jusqu'au jour du concert. L'auteur n'abandonna naturellement pas la salle dans laquelle ses œuvres prenaient forme ; il suivit avec attention le travail de son assistant et collabora activement à la

16. Lettre à J. Durand, 25 juin 1911, Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1433.

17. Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, op. cit., p. 228.

18. Pour favoriser le bon déroulement des répétitions le concert fut reporté d'un jour, du 24 au 25 juin (cf. *La Stampa*, 24 juin 1911, p. 5).

19. *Ibid.*, p. 230.

lecture de la partition. Mais le soir du concert (le 25 juin à 21 heures) ce fut lui qui monta sur le podium du Salone delle Feste. Le programme fut complété avec succès : en introduction l'Ouverture de *Gwendoline* d'Emmanuel Chabrier, puis *Sarabande* de Roger-Ducasse et le prélude du troisième acte d'*Ariane et Barbe-bleue* de Paul Dukas; suivis d'une seconde partie entièrement dédiée à Debussy, avec l'arrangement pour orchestre (signé par André Caplet) de *Children's Corner*, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et les trois pièces qui composent *Ibéria*²⁰.

Selon le témoignage de Gui, le public resta plutôt froid face à cette interprétation :

Il dirigea comme il put, correctement, calme, mais sans feu et sans domination de la masse orchestrale; donc sans charme sur les auditeurs; aucune erreur, mais aucun sens de poésie non plus²¹.

Cette lecture est probablement vraie : du reste aucun chef d'orchestre – et encore moins un musicien peu habitué à être sur le podium – n'est capable de prendre la tête d'un orchestre préparé par un autre. Mais cet événement vient s'ajouter à deux autres facteurs qu'il est difficile d'ignorer : la nouveauté absolue des morceaux au programme (seul le *Prélude à l'après-midi d'un faune* était connu du public turinois) et la violence d'un orage qui éclata au moment du concert et qui déranga énormément l'écoute des spectateurs; la pluie s'abattit pendant presque une heure sur la couverture en verre du Salone delle Feste, provoquant un bruit gênant dans la salle qui ne favorisa pas la concentration des personnes présentes qui devaient non seulement tendre l'oreille vers la scène pour cueillir toutes les subtiles nuances de la musique de Debussy, mais aussi commencer à organiser mentalement la sortie du concert, probablement sans parapluies ou imperméables (étant donnée la saison).

Le jour suivant *La Stampa* publiait un double article. La contribution de Bergeret est une longue palabre esthétique sur le langage de Debussy²². Tout le discours est centré sur *Ibéria*, et sur le travail singulier de l'imagination du compositeur. Une comparaison avec l'Espagne de Bizet et de Victor Hugo est donc naturelle : « images sanguines, reflets d'inquisition, ombres d'empire, passion exubérante, volupté convulsive, soleil qui inonde ». Bergeret voit quelque chose de complètement différent dans le tableau peint par Debussy : un monde riche de couleurs, de *jotas* et de *habaneras*, mais dans lequel la « danse n'atteint pas l'accomplissement des figures, et se perd dans des chants en une même toile de fond lointaine ou voilée, peut-être rêvée ». Lecture sans aucun doute perspicace, qui dénote une importante sensibilité à cueillir un aspect fondamental du symbolisme, celui qui consiste à « suggérer » plutôt que « dire »; et louable avant toute chose pour son origine : non pas une plume ouvertement xénophile, mais un auditeur entièrement immergé dans la sensibilité des grands maîtres italiens, au point de ne pas avoir honte de se presser, pour assister à l'énigme mise en scène de *La Sonnambula*, « jusque dans une baraque ».

L'autre article n'est pas signé et vise avant tout à analyser l'état d'âme du public. Le journaliste se demande jusqu'à quel point le fait de devoir respecter un artiste reconnu au niveau

20. David Sorani, *Giuseppe Dejanis e la società dei concerti*, op. cit., p. 231.

21. *Ibid.*, p. 231.

22. Bergeret, *Claudio Debussy*, *La Stampa*, 26 juin 1911, p. 3.

international a pu influencer l'issue du concert. Mais de ses paroles émerge aussi une grande sensibilité envers les messages les plus profonds recélés dans la musique de Debussy :

Son langage a des harmonies graves, des flexions d'une douceur qui nous était jusqu'alors inconnue. Nous ne réussissons pas toujours à en saisir immédiatement le sens, ou nous le saisissons à peine. Bien que sa valeur expressive nous échappe, nous sentons toutefois que ce langage, qui de premier abord est pour nous mystérieux, nous dira par la suite, il se peut, des choses dans lesquelles notre âme était encore enfermée²³.

C'est de la notion d'*inachevé* dont parle le critique de *La Stampa* : des images et des émotions qui nous échappent et prennent forme au fur et à mesure, permettant de prolonger l'œuvre musicale en dehors de la salle de concert. Il en découle une confrontation spontanée à l'œuvre de Richard Wagner, définie comme impétueuse et violente pour sa capacité de saisir immédiatement – mais aussi plus brièvement – l'émotivité du spectateur : la sensation matérialisée par Debussy est décrite de façon diamétralement opposée, comme une « fine brume légère, riche de transparences et d'irisations ». Ces caractéristiques fascinent énormément l'auteur de l'article, influencé au point de rétracter des appréciations exprimées précédemment à propos de certaines œuvres entendues auparavant : *Ibéria* et *Children's Corner* deviennent ainsi les modèles absolus de ce nouvel art musical, peu adapté au grand public, mais sans aucun doute plus en avance que la plupart des productions de cette époque (Richard Strauss en particulier est visé pour son lien explicite avec la tradition). Quant à la réaction du public, le journaliste rapporte les impressions contradictoires du parterre : entièrement plein, et selon son témoignage, partagé de façon égale entre les applaudissements enthousiastes et les silences agacés.

Le critique anonyme de *L'Italia Reale* écrit lui aussi un commentaire positif sur Debussy : « Il a son monde indépendant et autonome qui suit sa propre loi, obéit à son instinct poétique et musical, riche de sensations vraies, chose rare, quoi qu'on puisse en dire²⁴ ». Seul le critique (l'article est signé C.A.B.) de la *Gazzetta del Popolo* exprima un avis contraire : « Ce qui est certain c'est que toute cette rébellion fièrement et ostensiblement révolutionnaire, peu différente de celle de Marinetti et de ses futuristes prétoriens, confirme cette vérité claire et limpide et prouvée : d'un rien on fait de la musique²⁵ ». Mais il est difficile de commenter, étant donné que la référence aux futuristes démontre une insensibilité et un degré d'incompréhension dont pouvons dire qu'ils sont plus uniques que rares, du moins en nous basant sur les témoignages écrits que nous avons réussi à rassembler.

En substance, la quasi totalité des articles démontrent une grande sensibilité face aux nouvelles compositions : une attitude totalement différente de celle qui se fait jour dans la presse de 1904 et 1906, alors que *Nuages* et le *Prélude à l'après-midi d'un faune* ne provoquent aucune réaction tangible sur le public et la critique. Quelque chose était en train de changer dans la manière d'écouter Debussy, et cette apparition, bien qu'incertaine du point de vue technique, avait marqué une part importante du monde musical turinois. Certes, les critiques

23. *La Stampa*, 26 juin 1911, p. 3

24. *L'Italia Reale*, 26 juin 1911.

25. *La Gazzetta del popolo*, 26 juin 1911.

et autres témoignages cités documentent un succès lié plus à l'estime qu'à une profonde conviction, presque un geste naturel d'hospitalité envers un grand homme contemporain ; mais les deux articles publiés dans *La Stampa* témoignent d'un changement décisif de l'opinion du public le plus influent : les auditeurs intelligents, ouverts à la nouveauté et prêts à remettre en question leurs convictions, qui favorisent la naissance d'un rapport nouveau et prolifique avec le génie de Claude Debussy.

TURIN SELON DEBUSSY

Il était nécessaire d'approfondir le cadre historique pour arriver au cœur de notre recherche : l'analyse des conséquences de la présence de Debussy à l'Exposition internationale. Le premier aspect à éclairer concerne le compositeur lui-même : quel fut le bagage, de souvenirs et d'émotions, que Debussy rapporta de Turin ? Le départ advint quelques jours après le concert, comme s'en souvient Gui : probablement le 29 juin, étant donné que le 30 Debussy écrivait déjà à Gabriel Fauré de Paris, affirmant être à peine rentré d'Italie²⁶. Mais la première constatation est que Turin ne toucha pas du tout le cœur de son illustre visiteur. Il est difficile de dire quels lieux Debussy eut l'occasion de visiter. Vu la localisation de la salle de répétitions par rapport à l'hôtel, un séjour d'une semaine était plus que suffisant pour se faire une idée globale du centre ville. Il est toutefois nécessaire de rappeler qu'en 1911 Debussy commençait déjà à ressentir les premiers signes de son mal (une tumeur aux intestins) qui en l'espace de sept ans l'immobilisa complètement : il marchait difficilement et se plaignait beaucoup lorsque quelqu'un lui faisait faire plus de déplacements que ceux strictement nécessaires. Un jour Gui l'accompagna chez Paissa, un magasin historique de produits alimentaires, pour acheter du bon whisky²⁷ : il fallait seulement parcourir le morceau de via Roma qui sépare piazza Castello de piazza San Carlo (500 mètres). Mais Debussy se plaignit du premier au dernier pas, pestant contre la longueur du trajet : comme s'il s'agissait d'une distance prohibitive pour ses pauvres et faibles jambes. Il est donc probable, en partie par paresse congénitale, en partie à cause de réelles difficultés de déplacement, que le maître ait exploré la ville de façon plutôt superficielle, et qu'il ait partagé l'essentiel de son temps entre le Teatro Regio et son accueillante suite de l'Hôtel d'Europe.

De toute façon, cette connaissance incomplète et superficielle du chef-lieu piémontais lui fut plus que suffisante pour formuler un jugement ; et ce fut un jugement plutôt lourd, étant donné que la correspondance postée de Turin est un véritable concentré de vitupérations. La lettre du 25 juin envoyée à son éditeur Jacques Durand se conclut ainsi :

Et la ville de Turin est quadrangulaire et vilaine. Je n'ai jamais vu autant de tramways ; comme moyen de communication c'est évidemment commode, mais pour les oreilles c'est à hurler ! Nous avons hâte de revenir²⁸ !!!

26. Lettre à G. Fauré, 30 juin 1911, Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, *op. cit.*, p. 1434.

27. Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, *op. cit.*, p. 234.

28. Lettre à J. Durand, 25 juin 1911, Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, *op. cit.*, p. 1433.

Habitué à l'enchevêtrement parisien des rues, souvent joliment étranger à la notion d'orthogonalité, Debussy n'appréciait pas le plan carré de la ville romaine ; de même, son habitude à imaginer des quais et des rails dans les lieux enfouis et invisibles du réseau métropolitain, ne lui permettait pas d'apprécier un moyen de transport (le tramway, justement) si fatiguant pour les oreilles. Le désagrément dut lui sembler vraiment intolérable comme en témoignent les deux premières lettres écrites de Paris qui insistent encore sur ce problème ; celle du 30 juin à Gabriel Fauré commence ainsi :

Retour de Turin, où l'intérêt se partage entre le bruit d'incessants tramways et celui d'in-discrètes musiques militaires, je vous envoie mon acceptation à faire partie du Jury pour le Concours d'Opéra-Comique²⁹.

Une autre lettre envoyée le même jour revient sur le même sujet :

Turin est une ville abominable où des tramways utilitaires font un bruit abominable ! Et nous avons retrouvé notre bon chemin de fer de ceinture avec une joie reconnaissante³⁰ !

Finalement, Debussy emporta de Turin le souvenir d'une ville bruyante, peu intéressante du point de vue architectural, et théâtre d'une confrontation embarrassante avec le public. L'unique réflexion légère se trouve dans la carte postale adressée à l'écrivain Paul-Jean Toulet, lorsque le malaise précédant l'imminente création au Salone delle Feste céda la place quelques instants à deux vers enfantins dédiés au Chianti (il semblerait que les vins piémontais non plus n'aient pas réussi à conquérir Debussy) :

Buvons le Chianti
Sempre avanti
Et enfin ! À jeudi.
Votre ami³¹

Rien de plus : aucune allusion aux beautés de la ville, à la courtoisie de ses habitants (ou du moins des personnes impliquées dans l'organisation de l'Exposition internationale), à l'intérêt manifesté par la presse locale, à la beauté de quelques lieux en particulier. Seulement l'énorme désagrément du système de rails en plein air, certainement d'avant-garde à l'époque, qui aujourd'hui encore parcourent le centre de Turin.

Debussy retourna en France enrichi d'une seule expérience : la rencontre avec Vittorio Gui. Ce jeune homme de vingt ans, ambitieux, sûr de lui et techniquement parfait le marqua beaucoup. Il passa avec lui la majeure partie de la semaine : au Teatro Regio, naturellement,

29. Lettre à G. Fauré, 30 juin 1911, Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, *op. cit.*, p. 1434.

30. Lettre à un destinataire non identifié, [30 juin 1911], Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, *op. cit.*, p. 1434. La maison de Debussy à Paris était proche des voies du chemin de fer de ceinture dont le bruit l'importunait.

31. Lettre à P.-J. Toulet, [21 juin 1911], Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, *op. cit.*, p. 1433.

mais aussi en ville comme le démontre l'épisode dont nous avons parlé précédemment à propos du « voyage » en direction du magasin Paissa. Gui sauva un concert historique qui autrement aurait été à haut risque; mais surtout il démontra à Debussy que même en Italie sa musique pouvait avoir un futur : grâce à un cercle étroit de musiciens particulièrement sensibles, doués de l'intelligence et de la force nécessaires pour diffuser un répertoire peu usuel de l'autre côté des Alpes. Et Debussy, pour sa part, comprit immédiatement pouvoir compter sur ce jeune homme qui éprouvait à son égard une estime inconditionnelle, indépendamment de sa piètre présence sur le podium.

Les années à leur disposition pour alimenter cette amitié se comptent sur les doigts de la main : en 1915 Gui s'enrôla dans l'armée, et dut inévitablement renoncer à cultiver ses contacts habituels. Mais jusqu'à cette date les échanges entre eux furent dignes d'être mentionnés, voir même affectueux. Le 29 octobre 1911 Debussy écrivit à Gui une lettre complètement spontanée, suite à une autre communication avec Depanis :

Mr Depanis m'a envoyé des nouvelles étourdissantes sur une création de *La Mer* dirigée par Toscanini... ! – Je ne crois pas me tromper en pensant qu'il y a quelque chose de vous là-dedans³² ?

Toscanini avait dirigé *La Mer*, toujours dans le cadre de l'Exposition internationale, les 28 et 29 septembre; et Depanis avait immédiatement transmis à l'auteur l'heureuse issue de ce double événement.

Rien n'obligeait Debussy à écrire aussi à Gui, mais une lettre fut également adressée au jeune chef d'orchestre, avec la claire intention de servir de remerciement sous entendu : comme si la touche de Gui dans la création de Toscanini était le reflet de celle restée gravée, quelques mois auparavant, dans la prestation de Debussy. Ce n'était pas seulement une preuve d'estime pour un musicien très talentueux, mais c'était aussi d'une remarque pleine d'esprit et de cette forme de complicité qui n'existe qu'entre des amis intimes.

Le 25 février 1912, Debussy adressa une nouvelle lettre à Gui : le but était d'encourager le chef d'orchestre italien, qui s'apprêtait à présenter, non sans quelques préoccupations, la version orchestrale de *Children's Corner* au public romain (le concert se déroula le 13 mars 1912 à l'Augusteo). Mais cette fois encore la missive ne ressemble pas à une simple communication de service. Il s'agit plutôt d'une invective contre le manque de sensibilité du public contemporain : une accusation qui ne semble pas être adressée seulement aux italiens, mais internationalement à pratiquement tous les usagers des salles de concert. Debussy donne l'impression de chercher une épaule amicale sur laquelle s'épancher, l'épaule d'un homme faisant ouvertement partie de son camp, d'un homme capable de favoriser à l'étranger la diffusion et surtout la compréhension de sa musique.

Quelques jours plus tard, peu de temps après le concert à l'Augusteo, Gui eut même l'honneur de recevoir, adressé chez lui à Florence, un exemplaire de la toute récente édition de *Rondes de printemps*, la dernière pièce des *Images* : un « cadeau princier », si l'on en croit le

32. Lettre à V. Gui, 29 octobre 1911, Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1461.

témoignage de son enthousiaste destinataire³³, qui d'une certaine façon scellait véritablement la naissance d'une amitié. Gui remercia par une série de mélodies, écrites par lui-même, qui suscitèrent l'admiration de Debussy³⁴. Et s'il n'avait pas été retenu à Florence en février 1914, une seconde rencontre, résolument plus intime, aurait probablement eut lieu, à l'occasion du concert dirigé par Debussy à Rome, exactement dans le même théâtre qui, quelques mois auparavant avait accueilli, grâce à Gui, la première audition italienne de *Children's Corner*. Un télégramme envoyé de Rome fit écho à l'affectueuse invitation contenue dans la lettre du 8 février :

Savez-vous que je serai à Rome vers le 22 de ce mois ? Je dirige un concert à l'Augusteo... Si les dieux veulent nous aider, j'espère vous y rencontrer ? Nous bavarderons sur toutes ces questions d'art sur lesquelles vous êtes si bien renseigné³⁵.

Parmi les nombreuses lettres qu'il écrivit en prévision de son voyage romain, Debussy n'en adressa aucune autre à ses relations italiennes. Pourtant, à commencer par D'Annunzio, Debussy avait rencontré de nombreux Italiens, y compris durant son séjour de pensionnaire à Villa Médicis : Alfredo Casella, le chef d'orchestre Piero Coppola, le violoniste Francesco Guarnieri, le critique Lorenzo Parodi, le comte Giuseppe Primoli (qui l'avait hébergé plus d'une fois dans sa demeure de Fiumicino), Arturo Toscanini, sans oublier Depanis. Personne d'autre ne lui passa par l'esprit à cette occasion : de toute évidence, seule la compagnie de Gui lui faisait plaisir sur cette terre étrangère, qu'il n'avait jamais réussi à aimer (pas même durant sa jeunesse).

Voici les motifs qui nous incitent à voir dans ce séjour turinois la naissance d'une grande amitié, restée embryonnaire parce qu'interrompue par la mort de Debussy. C'est pourquoi le récit de Gui contenu dans la dernière partie de son témoignage est vraisemblable : le souvenir d'Henry Prunières, qui, racontant son voyage en Italie à Debussy mourant, s'entendit réclamer des informations sur le jeune chef d'orchestre toscan.

« Savez-vous que Debussy, sur son lit de mort, m'a demandé à moi qui rentrais d'Italie, de vos nouvelles ? ». Mon sang ne fit qu'un tour ; Prunières avait perdu mes traces ; il avait seulement su lui répondre que j'étais soldat et parti à la guerre ; vif ou mort, il l'ignorait³⁶.

Le ton passionné avec lequel Gui se souvient de l'épisode ne laisse pas de place au doute. Debussy rapporta de Turin une bonne amitié, qui serait certainement devenue profonde si la maladie ne s'en était pas mêlée.

33. Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, op. cit., p. 233.

34. Lettre à V. Gui, 8 février 1914, Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1759.

35. *Ibid.*

36. Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, op. cit., p. 234.

DEBUSSY SELON TURIN

Les deux critiques qui suivirent le concert du 25 juin 1911, comme nous l'avons vu précédemment, témoignent d'un changement de cap dans l'attitude du public turinois. Celui qui, quelques années auparavant, avait été défini comme un compositeur « très pauvre d'idées³⁷ », était à présent un musicien capable d'aller au-delà de Wagner et de Strauss, d'indiquer une voie totalement inexplorée par ses prédécesseurs. Cette apparition, malgré la pluie et les difficultés qui émergèrent pendant le travail de préparation du concert, avait donné du sens – pour bon nombre de personnes – à un répertoire resté jusqu'alors impénétrable. Plus que les mots, ce sont les chiffres qui le démontrent : Danilo Villa n'a identifié que six créations d'œuvres de Debussy consécutives au concert de l'Exposition internationale, mais en réalité une recherche approfondie dans les archives historiques de *La Stampa* en met en évidence un nombre beaucoup plus élevé. Le tableau ci-dessous schématise les concerts recensés dans le plus important quotidien turinois en deux laps de temps équivalents, constitués, pour le premier des quatre années (1907-1910) qui précédèrent l'Exposition et pour le second des quatre années (1912-1915) qui la suivirent, ou mieux *ante* et *post* Debussy à Turin.

TABLEAU 1A. Créations des œuvres de Debussy à Turin entre 1907 et 1910

Dates	Lieux	Interprètes principaux	Titres des œuvres
15 mars 1907	Liceo Musicale	Nina Jacques-Dalcroze	<i>Chevaux de bois</i>
31 mars 1908	Liceo Musicale	Enrico Contessa	<i>L'Isle joyeuse</i>
28 novembre 1908	Liceo Musicale	Quartetto Polo	<i>Quartetto in sol maggiore</i>

TABLEAU 1B. Créations des œuvres de Debussy à Turin entre 1912 et 1915

Dates	Lieux	Interprètes principaux	Titres des œuvres
5 février 1912	Liceo Musicale	Münchener Madrigal Vereinigung	Titres non spécifiés dans l'article
24 mars 1912	Sala Vincenzo Troya	Ester Squillari	Titres non spécifiés dans l'article
12 avril 1912	Liceo Musicale	Chiarina Fino-Savio	<i>Les Cloches, Jardins sous la pluie</i>
15 décembre 1912	Liceo Musicale	Antonio Ellena, Irina Reggio Minasoli	<i>Spleen</i>
11 janvier 1913	Liceo Musicale	Federigo Bufaletti	Certains <i>Préludes</i>
11 avril 1913	Liceo Musicale	Enrico Contessa	<i>L'Isle joyeuse</i>
5 mai 1913	Liceo Musicale	M. Orefice	Conférence sur Debussy
22 novembre 1913	Liceo Musicale	Ermenegildo Paccagnella	<i>La Fille aux cheveux de lin</i> (à l'orgue)

37. *La Stampa*, 16 mars 1906, p. 3.

6 décembre 1913	Pro Cultura Femminile	Ettore et Paolo Desderi	Titres non spécifiés dans l'article
5 février 1914	Liceo Musicale	Ebe Colombo	Titres non spécifiés dans l'article
8 février 1914	Sala Vincenzo Troya	Settimio Seidita	Titres non spécifiés dans l'article
22 mars 1914	Comitato studentesco « Dante Alighieri »	Teresa Pollimeni	Titres non spécifiés dans l'article
2 avril 1914	Liceo Musicale	Mary Toreno	Titres non spécifiés dans l'article
29 juin 1914	Scuola « Boerio-Ferraria-Gilardini »	Teresa Pollimeni	Titres non spécifiés dans l'article
12 décembre 1914	Liceo Musicale	Alfredo Casella	Titres non spécifiés dans l'article
21 décembre 1914	Liceo Musicale	Maria Freund	<i>La Flûte de Pan</i>
27 mars 1915	Teatro Regio	Ettore Panizza	<i>Nuages, Fêtes</i>
31 mai 1915	Teatro Vittorio Emanuele	Orchestre Municipal	<i>La Mer</i>
14 juillet 1915	Sala Vincenzo Troya	Irene Giovanetti	<i>Arabesque</i> (numéro non spécifié)
27 décembre 1915	Liceo Musicale	Jane Bathori Engel, Ferruccio Negrelli	Titres non spécifiés dans l'article

Un rapide coup d'œil suffit pour remarquer l'importante augmentation du nombre de créations : seulement trois dans les quatre années qui précèdent la venue de Debussy à Turin contre une vingtaine recensées dans les quatre années qui suivent. Il s'agit certes d'une période historique qui était en train de marquer l'entrée de Debussy au répertoire : il paraîtrait donc normal d'enregistrer une augmentation graduelle. Mais les données recueillies ne représentent pas une croissance ordinaire ; elles sont plutôt représentatives d'un brusque changement : comme si avait eu lieu un événement capable de modifier de façon radicale le parcours initialement prévu. Et comme par hasard, au centre de ces deux périodes se trouve l'année 1911, au cours de laquelle Debussy se rendit à Turin ; il est donc probable que cet épisode, malgré ses incidents historiques, ait été capable de modifier l'opinion du public turinois concernant le répertoire du compositeur.

Ces données sont confirmées par la documentation. Parallèlement à l'augmentation du nombre de créations d'œuvres de Debussy en Italie, la prise de conscience de la critique se développa et les compétences musicologiques et intellectuelles s'approfondirent (à ce propos, il est important de remarquer la présence dans le Tableau 1b d'une conférence dédiée à Debussy en 1913 dans le cadre des initiatives pédagogiques du Lycée Musical qui confirme le développement du goût du public et des gens du métier).

Outre les critiques déjà citées du 26 juin 1911, les pages de *La Stampa* témoignent d'une nette augmentation dans les années suivantes de l'intérêt pour le phénomène Debussy : il ne s'agit plus seulement d'un simple fait divers, à analyser en parallèle aux événements générés

par la création du *Martyre de saint Sébastien*, mais d'un auteur à observer d'un point de vue herméneutique. C'est le cas, par exemple, d'Enrico Thovez, critique littéraire parmi les plus influents au tournant du siècle : un homme qui n'hésitait pas à critiquer ouvertement la prose de D'Annunzio et qui vénérât le théâtre de Richard Wagner ; à priori, difficilement classable parmi les partisans du langage de Debussy. Toutefois, son article publié un mois après le concert de l'Exposition internationale affronta le problème du style moderne, dénigrant le liberty (« délicieux art décoratif pour salons de coiffure ») ou les serviles imitateurs de la tradition, mais célébrant Debussy pour sa capacité extraordinaire à répondre aux « charlatans qui accumulent les dissonances sans un but précis³⁸ ».

Le 17 août de la même année, Thovez abordait une nouvelle fois la question, écrivant un article dédié à l'impressionnisme, avec la claire intention de définir cette étiquette désormais appliquée à toute expérience artistique : de toute évidence, tout du moins en Italie, le terme était devenu un synonyme de moderne et était employé de façon inconséquente pour qualifier des auteurs totalement différents tels que Klimt, Rodin, D'Annunzio, voire même le philosophe Henri Bergson. Thovez n'identifie qu'en Debussy le parfait représentant de l'impressionnisme : de même que les peintres influencés par Monet avaient fait de « l'atmosphère enveloppante le vrai protagoniste du tableau », *Pelléas et Mélisande* avait placé au centre de la scène « le moyen sonore enveloppant³⁹ ». La lecture est certainement rudimentaire, étant donné qu'il s'agit d'un répertoire – ainsi que nous l'enseigne Stefan Jarocinski – plus facilement interprétable à la lumière du symbolisme⁴⁰. Mais il est intéressant de remarquer combien le milieu turinois, qui avait finalement peu de familiarité avec les grands problèmes esthétiques de la culture française, était en train d'évoluer pour donner du sens à cette expérience si difficile à déchiffrer.

La longue nécrologie publiée par *La Stampa* le 25 avril 1918, un mois exactement après la mort de Debussy (le jour même, le journal n'avait publié qu'un bref entrefilet), témoigne de la volonté de broser un portrait véritablement complet du compositeur à peine disparu : non pas l'habituel article confectionné d'avance, à mettre en page le plus rapidement possible. Le texte n'est pas signé, mais rassemble une série de déclarations illustres – indépendamment des avis exprimés – sur le rôle exercé par Debussy dans le panorama musical de son temps. Giacomo Puccini parle du debussysme en des termes loin d'être élogieux ; il reconnaît l'originalité des processus harmoniques conçus par l'auteur de *Pelléas*, tout en discutant ses possibilités évolutives : « fervent admirateur de Claude Debussy, j'attendais avec hâte de savoir comment Debussy se serait rebellé face au debussysme⁴¹ ». Le chef d'orchestre Luigi Mancinelli, premier interprète des créations romaines de *Nuages*, *Fêtes* et de *Pelléas* au Teatro Costanzi, s'arrête sur l'originalité inimitable du langage en question : « Ses procédés personnels peuvent être assimilés mais non copiés, et considérés dans leur essence plutôt que dans leur application⁴² ». Pour finir, le compositeur Amilcare Zanella annonce le requiem d'une époque, définissant Debussy comme l'unique – et par conséquent l'ultime – dépositaire d'un langage musical très particulier. « Il est nécessaire de convenir que Claude Debussy a épuisé, lui-même, toutes ses

38. Enrico Thovez, *Il problema dello stile moderno*, *La Stampa*, 24 juillet 1911, p. 3.

39. Enrico Thovez, « Impressionismo », *La Stampa*, 17 août 1911, p. 3.

40. Stefan Jarocinski, *Debussy : Impressionnisme et Symbolisme*, Paris, Seuil, 1970.

41. *La Stampa*, 25 avril 1918, p. 3.

42. *Ibid.*

formules mélodiques et harmoniques : l'imiter serait renoncer à toute note de personnalité : ce qui pour un artiste signifie se condamner spontanément à l'oubli⁴³ ».

Le critique Andrea Della Corte, père de l'école musicologique turinoise, manifesta lui-même dans les colonnes de *La Stampa* – vitrine culturelle de la ville jusqu'à nos jours – un intérêt considérable pour Debussy. En 1911 il était encore à Naples, sa ville natale (il n'emménagea à Turin qu'en 1914). Mais en 1921, une de ses premières critiques musicales pour le quotidien piémontais fut justement dédiée à Debussy : de toute évidence le contexte musical turinois l'avait incité à approfondir ses connaissances sur cet auteur. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'article est consacré à la parution de *Monsieur Croche antidilettante* (qui date justement de 1921 dans la collection « Les Bibliophiles fantaisistes ») :

Le volume qui réunit les fragments théoriques de Debussy est à accueillir non seulement avec une émotion polie, nous reconduisant vers un nom très cher et un artiste qui sera longuement regretté, mais aussi avec une saine curiosité, car il nous révèle un aspect inconnu de son esprit, ses pensées sur la musique, ses opinions sur ses contemporains⁴⁴.

En substance, l'attitude de Della Corte reflète l'exigence de connaître un auteur, en tentant de scruter jusqu'à sa pensée critique : c'est-à-dire un choix qui va au-delà de la banale appréciation. Il y a une intention musicologique derrière l'attitude de Della Corte, un effort que l'on ne dédie qu'aux compositeurs qui font désormais solidement partie d'un certain bagage culturel. En outre, il est nécessaire de souligner la rapidité avec laquelle la critique fut publiée : l'article est daté du 16 novembre 1921, alors que le livre avait été édité à Liège le 30 juin précédent⁴⁵. Quatre mois et demi seulement séparent les deux évènements : en calculant un possible retard dans la distribution (certainement plus lente à l'époque qu'aujourd'hui) et dans l'expédition du volume en Italie, nous pouvons plausiblement affirmer qu'Andrea Della Corte et la rédaction de *La Stampa* considéraient ce travail comme prioritaire. La preuve : le quotidien turinois fut tellement rapide qu'il devança *Le Temps* (très attentif à l'œuvre de Debussy dès l'époque de Pierre Lalo), dans les pages duquel un critique illustre – mais aussi spécialiste du répertoire en question – comme Émile Vuillermoz publia son article dédié à *Monsieur Croche antidilettante* le 16 décembre seulement, soit un mois plus tard⁴⁶.

Le comité formé de personnalités du monde musical turinois qui accueillit Debussy en 1911 comptait parmi ses membres le compositeur Leone Sinigaglia, connu pour son intérêt pour le répertoire populaire des collines de Cavoretto, mais aussi pour une activité très « internationale » de compositeur, fruit d'un réseau d'étroites relations avec des musiciens d'avant-garde dans l'Europe de la fin du dix-neuvième siècle (Antonin Dvořák, Jan Sibelius, Gustav Mahler, Eugène Ysaÿe⁴⁷). Nous ne disposons pas de sources suffisantes pour éclairer les détails de la

43. *Ibid.*

44. *La Stampa*, 16 novembre 1921, p. 3.

45. Claude Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Librairie Dorbon Ainé, 1921, p. 149.

46. *Le Temps*, 16 décembre 1921, p. 3.

47. Dans le fonds « Leone Sinigaglia » du Conservatoire G. Verdi de Turin se trouvent de nombreuses lettres écrites par ces compositeurs à Sinigaglia.

rencontre turinoise entre Debussy et Sinigaglia ; mais il y eut certainement des contacts entre eux, étant donné qu'un échange épistolaire nous est parvenu, suite aux deux exécutions consécutives de *La Mer* sous la direction d'Arturo Toscanini, dans le cadre de l'Exposition internationale⁴⁸. Le premier qui écrivit fut Leone Sinigaglia, pour faire part au maître du succès de sa partition à ses débuts en Italie (la création italienne avait eu lieu à Rome en avril 1909 au Teatro Corea sous la direction de Luigi Mancinelli) :

Toscanini y a mis toute son âme, toute son intelligence, et toute sa volonté. Sa création de votre admirable chef-d'œuvre a été prodigieuse. Le public, méfiant au commencement (vous pouvez le penser ! Vous connaissez ça) a été conquis. [...] Grand nombre de « nos bons bourgeois de la vieille ville de Turin » aiment Debussy ! Après la « révélation » de ces jours...⁴⁹

Les mots de Sinigaglia contribuent à documenter ce que cet essai tente de démontrer : l'importance de l'année 1911 dans le mûrissement d'une sensibilité turinoise à l'égard de la production debussyste. Le public commençait à aimer réellement cette musique, restée en attente d'une appréciation au mois de juin. La réponse de Debussy ne se trouve pas dans le volume monumental de correspondance édité par François Lesure et Denis Herlin, car elle est encore conservée dans les archives privées du musicologue Luigi Rognoni (1913-1986), héritier testamentaire de toute la documentation ayant appartenu à Leone Sinigaglia⁵⁰. Il en existe cependant une transcription, publiée en 1972 par la femme de Rognoni dans un numéro de « *Lo Spettatore Musicale* » :

Cher Monsieur,

Votre cordial souvenir et le récit que vous me faites de la création de *La Mer* m'ont fait un grand plaisir... Quant au succès il est, croyez-le bien, entièrement dû à ce grand magicien qui s'appelle Toscanini ! Je n'en veux nullement aux « bons bourgeois » de votre vieux Turin de m'avoir fait grise mine ; et qu'ils aiment mieux Debussy à travers Toscanini que la présence réelle de Debussy n'est en somme que du « nationalisme » à la troisième puissance ! D'ailleurs, ce jour là, mon attitude ne conviait pas précisément à la sympathie, sans parler que l'orage qui tomba sur *Ibéria* n'était pas non plus de circonstance. Enfin, je suis heureux de ce résultat pour *mes amis* de Turin, parmi lesquels vous êtes, cher Monsieur, et je vous prie de croire que cela m'est infiniment précieux, peut-être plus que le succès même.

Mon affectueuse cordialité

Claude Debussy⁵¹

48. Les concerts se déroulèrent au Salone delle Feste les 28 et 29 septembre.

49. Lettre de L. Sinigaglia à Debussy, [Turin, 30 septembre 1911], Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, *op. cit.*, p. 1455.

50. Ce matériel a été donné à la Bibliothèque du Conservatoire Giuseppe Verdi en 1968. Mais dans l'état actuel, il n'a pas été possible de compléter le versement de tous les documents. La lettre de Debussy reste donc inaccessible au public.

51. Anna Rognoni Schillaci, « Una singolare lettera di Debussy a Leone Sinigaglia », *Lo Spettatore Musicale*, septembre-octobre 1972, VII, n° 5, p. 2.

Debussy, en somme, était resté déçu du concert au Salone delle Feste : après plusieurs mois il admettait finalement que sa *performance* sur le podium avait été discutable, mais continuait aussi à se souvenir d'une certaine hostilité à l'égard de sa musique. Il attribuait donc à Toscanini le mérite principal de ce nouveau succès, tel une preuve supplémentaire de la résistance du public italien à l'assimilation du répertoire français.

Mais la question doit être creusée. Toscanini contribua sûrement à la diffusion de la musique de Debussy en Italie : ce n'est pas un hasard si *La Mer* devint son cheval de bataille. Et il n'y a pas de doute que cette variation de tendance que nous avons remarquée en 1911 s'explique en partie par le double succès des exécutions sous la direction de Toscanini. Les deux événements ne doivent pourtant pas être évalués de manière indépendante, mais plutôt additionnés. La présence de Debussy à Turin, si excitante pour la culture locale, et le triomphe de Toscanini furent étroitement liés. Le compositeur avait stimulé l'appétit du public, avec un hors-d'œuvre intéressant mais cuisiné de façon incertaine ; tandis que le chef d'orchestre avait rassasié la faim, en complétant magistralement un menu pensé par son prédécesseur. C'est peut être là que se trouve le secret du tournant daté 1911. Debussy se trompait en considérant le succès turinois de *La Mer* comme une preuve évidente du nationalisme des italiens : sa musique n'était pas « Toscanini-dépendante », sinon comment expliquer toutes les créations – souvent confiées à des interprètes peu connus – recensées dans le tableau 1b ? Tout simplement, Toscanini – entre autre fin amateur en la matière et récemment créateur en Italie de *Pelléas et Mélisande* (le 2 avril 1908 au Teatro alla Scala) – contribua à faire mûrir cette nouvelle sensibilité qui, à en croire les articles de journaux et les témoignages rapportés dans les pages précédentes, avait germé précisément à l'occasion du concert dirigé par Debussy.

Sinigaglia fit donc partie, avec Thovez, Gui, della Corte et Bergeret, du groupe que Debussy appelait – dans la lettre publiée par Anna Rognoni - « mes amis de Turin » : tous, par leurs qualités diverses, contribuèrent grandement à la diffusion de sa musique dans le Nord de l'Italie. Mais il est nécessaire d'ajouter d'autres noms pour compléter la liste de ceux qui furent profondément marqués par cette année 1911. Parmi ceux-là, Guido Maggiorino Gatti, critique et organisateur musical, qui fut un observateur et dans certains cas un acteur de la vie musicale turinoise au cours des deux premières décennies du vingtième siècle (comme en témoignent Alberto Basso⁵² et Massimo Mila⁵³ dans leurs éloges funèbres). Son souvenir du concert dirigé par Debussy confirme les témoignages précédents :

Pour mes amis et moi, un vent nouveau avait commencé à souffler qui nous poussait vers d'autres rivages, depuis ce jour de 1911 au cours duquel Debussy avait dirigé, malheureusement bien médiocrement un hasardeux concert de musiques, siennes et d'autres compositeurs français de l'époque, dans le Salon de l'Exposition Internationale du Valentino. Il se peut que nous ayons été nous aussi, avant d'avoir vingt ans, parmi les opposants de ces musiques, mais celles-ci avaient toutefois semé la graine qui allait peu à peu donner

52. Alberto Basso, « Guido M. Gatti (1892-1973) », *Studi Musicali*, n° 1, 1973, p. 3-14.

53. Massimo Mila, « L'opera di Guido M. Gatti nella cultura musicale italiana », *Studi Piemontesi*, n° 1, 1974, p. 121-127.

ses fruits nous rendant moins sévères concernant nos idées sur les formes consacrées des grands maîtres et notre respect pour celles-ci⁵⁴.

Gatti, qui à l'époque n'avait que dix-neuf ans, fut aussi marqué en profondeur par cet événement; au point de s'éloigner un peu des intellectuels liés à la Librairie Bocca, qui avaient érigé un petit temple wagnérien dans la ville piémontaise. Ce n'est pas un hasard si la même année il publia un article intitulé *Claude Debussy et l'école pianistique moderne*, qui semblait déplacer la paternité de la musique de l'avenir de Wagner à Debussy⁵⁵. La graine avait commencé à germer et elle allait bientôt pousser en trouvant un nouveau divulgateur attentif en la personne de Gatti : « Voici apparaître soudain – dis-je – un Messie, barbu, au regard inspiré, Claude Debussy⁵⁶ ». En ce sens, le travail éditorial effectué sur la revue *Il Pianoforte*, publiée justement à Turin entre 1920 et 1928, fut exemplaire. Gatti, en qualité de directeur et responsable, déclara explicitement vouloir se transformer en « découvreur de talents⁵⁷ ». Le second, le troisième et le quatrième numéro de la revue furent en effet immédiatement dédiés au répertoire de Claude Debussy, avec une analyse approfondie du deuxième livre de *Préludes* signée par un autre spécialiste éminent de la modernité, Luigi Perracchio⁵⁸. Et ce travail, dans un certain sens, se prolongea huit ans plus tard, dans l'autre organe éditorial de Gatti, c'est-à-dire *La Rassegna Musicale*, qui allait s'ouvrir justement par une confrontation entre Debussy et Ravel⁵⁹.

Le cas de Federigo Bufaletti mérite certainement d'être pris en considération. Après une période initiale de concerts itinérants, ce pianiste, né à Naples en 1862 (la même année que Debussy), porta son choix sur Turin – à partir de 1892 – comme siège de son activité professionnelle : il devint un des plus importants professeurs du Liceo Musicale. Lui aussi contribua de façon remarquable à la connaissance de Debussy en Italie. Deux lettres récemment repérées dans les archives du Teatro Regio pourraient même témoigner, selon Stefano Baldi, du rôle direct de Bufaletti dans l'organisation du voyage de Debussy à Turin⁶⁰. Pour lui, l'année 1911 ne fut peut-être pas l'évènement décisif; si l'on en croit le témoignage de son unique biographe Mizi Brusotti, dès l'époque de *Pelléas* Bufaletti espérait faire la connaissance du compositeur français : on peut donc affirmer qu'il se trouvait parmi les premiers admirateurs qui, avec le temps, allaient se multiplier à Turin. En l'état actuel de la recherche, il n'existe pas de document prouvant des contacts entre eux (Brusotti émet même l'hypothèse d'une rencontre dès 1902 à l'occasion de la première de *Pelléas*⁶¹). Il est néanmoins certain que Bufaletti commença très tôt à diffuser en Italie la musique de Debussy : ses premiers enregistrements remontent à 1909, et

54. Guido Maggiorino Gatti, « Torino musicale del passato », *Riletture, Nuova Rivista Musicale Italiana*, n° 4, 2010, p. 520.

55. Guido Maggiorino Gatti, « Claude Debussy e la scuola impressionistica moderna », *Piemonte*, septembre 1911, p. 170.

56. *Ibid.*, p. 170.

57. *Ibid.*, p. 521.

58. Luigi Perracchio, « Il Secondo libro dei "Preludi" di Debussy », *Il pianoforte*, I, n° 2 (p. 6-9), n° 3 (p. 3-5), n° 4 (p. 3-6).

59. Guido Pannain, « Compositori del nostro tempo », *La rassegna musicale*, I, n° 1, 1928, p. 22 *sqq.*

60. Stefano Baldi, « Il concerto diretto da Claude Debussy all'Esposizione Internazionale di Torino 1911. Materiali e inediti », *Studi piemontesi*, XL, n. 2, 2011, p. 564.

61. Mizi Brusotti, *Federigo Bufaletti e la sua arte*, Milan, Fratelli Bocca Editori, 1938, p. 118.

deux d'entre eux sont justement dédiés à *Rêverie* et *Reflets dans l'eau* (ce dernier publié depuis peu). Son activité de musicien aussi s'orienta dans la même direction, ainsi que le démontre l'évènement organisé au Liceo Musicale en janvier 1913 recensé dans le Tableau 1b. Ce n'est pas un hasard si le rédacteur anonyme de la critique publiée dans *La Stampa* ne fut pas surpris du fait que Bufaletti se trouvait plus à son aise avec l'impressionnisme de Debussy qu'avec l'écriture de Frescobaldi⁶² : de toute évidence l'extraordinaire entente entre le pianiste et ce répertoire particulier n'était un secret pour personne. Brusotti le souligne dans sa biographie, dédiant un chapitre entier à l'activité de Bufaletti pionnier de Debussy, aussi bien comme enseignant que comme interprète (jusqu'à la fin de sa carrière, puisque son dernier concert se termina justement avec un morceau de Debussy) : deux activités qui aidèrent certainement à faire de Turin une solide forteresse du goût français.

Reste enfin à citer un grand chef d'orchestre : Piero Coppola. Lui aussi était présent, selon le témoignage de Gui, au concert du mois de juin 1911⁶³. Il vint exprès de Milan pour entendre Debussy diriger sa propre musique : il n'avait rien à partager avec le milieu turinois, étant donné qu'il avait fait toutes ses études au Conservatoire de Milan et qu'à l'époque il était l'assistant de Tullio Serafin au Teatro alla Scala. Mais cet évènement l'avait beaucoup intrigué ; au point de le pousser à se déplacer pour assister à quelques répétitions. Cet intérêt venait en partie du fait que Coppola avait été aux côtés de Toscanini, lors de la première italienne de *Pelléas et Mélisande*. Témoignage ultérieur de l'importance que revêtit cet évènement pour le monde musical de l'époque, Coppola lui-même s'en souviendra dans les années suivantes, quand il séjournera à Paris de 1922 à 1939, trouvant une ville désormais manifestement orgueilleuse d'avoir accueilli le génie de Claude Debussy. Lui aussi contribuera à la diffusion de ce répertoire, laissant en particulier une trace dans l'histoire discographique comme chef d'orchestre du premier enregistrement de *La Mer* – en 1932 avec l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire.

CONCLUSION : TURIN, DEBUSSY ET L'ITALIE

Debussy ne passa donc que quelques jours à Turin. Son séjour subit quelques turbulences et son apparition sur la scène du Salone delle Feste fut plutôt controversée. Mais cet évènement, jumelé à la création turinoise de *La Mer* sous la baguette de Toscanini, fit de l'année 1911 une ligne de partage historique. Non seulement les années qui suivirent furent marquées par une brusque augmentation des concerts dédiés à Debussy – entièrement ou partiellement – mais le monde musical aussi commença à modifier son propre goût à partir de cette première poignée de main avec le compositeur français. Il est vrai que le concert ne fut pas, comme l'admit Debussy, un succès, cependant les critiques publiées le jour suivant contiennent les premières réflexions intéressantes relatives à un répertoire qui jusqu'alors avait toujours été jugé par les critiques avec de rares et caustiques mots d'esprit. Gui, Bufaletti, Gatti, Sinigaglia, Thovez, della Corte, Bergeret, Coppola se retrouvèrent rapidement à faire partie d'un même groupe

62. *La Stampa*, 12 janvier 1913, p. 5 : « Ceci dit il n'y a rien d'étrange si Bufaletti sembla mieux pénétrer le tempérament de poète impressionniste plutôt que celui des vieilles pages du xvi^e et du xvii^e siècles. »

63. Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, op. cit., p. 232.

d'intellectuels qui traitaient la modernité avec un certain égard, considérant Debussy comme un auteur à diffuser, non seulement à travers une activité de concerts adaptée, mais aussi avec un juste regard critique.

Leur activité de vulgarisation ne s'arrêta pas au seul niveau local, car tous eurent un rôle décisif sur le territoire national. Vittorio Gui, tel que le démontre son livre *Battute d'aspetto*, s'impliqua énormément pour expliquer le phénomène Debussy aux Italiens. En 1954, il prit la plume pour démolir une curieuse anthologie d'invectives adressées aux grands compositeurs⁶⁴, manifestant son désappointement en particulier face aux mauvaises critiques réservées à Debussy :

Un critique américain, entraîné dans cette habitude déplorable que malheureusement nous retrouvons aussi quelques fois parmi nos critiques, de vouloir faire de l'esprit, eut l'infortune, pour plaisanter à propos du célèbre morceau de Debussy *La Mer* de le rebaptiser *Le mal de mer*. Oh misère ! À ce propos nous revient à l'esprit ce que le grand Flaubert avait l'habitude de dire sur la bêtise humaine : c'est-à-dire que pour se faire une idée de l'infini il fallait penser à elle⁶⁵.

Mais en qualité d'interprète et d'organisateur aussi Gui continua à promouvoir le répertoire debussyste : directeur du Maggio Musicale Fiorentino de 1937, il organisa ainsi une représentation historique de *Pelléas et Mélisande* avec la compagnie de l'Opéra Comique⁶⁶. Cette année-là, Gui n'avait plus de rôle officiel à Florence (il avait fondé le festival en 1933 et était resté à la tête de l'équipe chargée de l'organisation jusqu'en 1936⁶⁷); mais ce fut la dernière saison qui se déroula sous sa direction.

Federigo Bufaletti forma plusieurs artistes qui contribuèrent sans aucun doute à l'affirmation du répertoire français en Italie. Alfredo Casella, par exemple, fut son élève en 1896, et développa une prédisposition particulière pour l'étude de l'œuvre de Debussy⁶⁸, s'offrant la fantaisie de jouer à quatre mains avec le maître français⁶⁹. Outre son activité éditoriale dans des périodiques de portée nationale tels que *Il Pianoforte* et *La Rassegna Musicale Italiana*, Guido Maggiorino Gatti put contribuer par la suite à la diffusion de ce répertoire en Italie en tant qu'organisateur : il suffit de préciser que dans les années 1960 et 1970, alors que la majeure partie de la production pianistique et orchestrale de Debussy était désormais entrée au répertoire, il essaya de faire jouer à la « Société des Concerts B. Barattelli » de l'Aquila, certaines partitions moins connues, telles que les mélodies *Fantoches*, *Nuits d'étoiles*, *C'est l'extase langoureuse* ou la *Rhapsodie* pour clarinette et piano⁷⁰.

64. Nicolas Slonimski, *Lexicon of Musical Invective*, New York, Coleman-Ross Company, 1953.

65. Vittorio Gui, « Insolenze musicali », *La Stampa*, 5 mai 1954, p. 3.

66. Andrea Della Corte, « *Pelléas et Mélisande* con la compagnia dell'Opéra Comique », *La Stampa*, 2 mai 1937, p. 3.

67. Leonardo Pinzauti, « Vittorio Gui e Firenze », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n° 2, 1976, p. 204.

68. Danilo Villa, « La réception de Debussy en Italie (1905-1918) II », *op. cit.*, p. 7.

69. Ariella Lanfranchi, « Alfredo Casella », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, 1978, p. 296-305.

70. *40 anni per la musica. Annuario della Società dei Concerti «B. Barattelli» (1946-1986)*, par P. Ferella, W. Tortoreto, M. Zurletti, L'Aquila, Ente Musicale Società Aquilana, 1986, vol. II, p. 99-124.

Peu enclin à défendre l'invasion wagnérienne qui submergea aussi l'Italie du début du vingtième siècle, Leone Sinigaglia se retrouva automatiquement dans le camp opposé : bien évidemment son intérêt pour la tradition populaire allait au-delà d'un travail sur le répertoire savant, mais il suffit d'écouter la deuxième danse de la *Suite Piemonte* – une de ses œuvres les plus jouées en Italie – pour retrouver plusieurs échos de *Fêtes*. Avec Toscanini, naturellement, nous allons bien au-delà des frontières nationales, étant donné que son activité de chef d'orchestre lui permit de favoriser en Amérique la diffusion de la musique de Debussy, alors qu'il trouva à Turin un terrain particulièrement fertile pour l'expérimentation de ce répertoire.

Andrea della Corte aussi fut certainement un des critiques les plus attentifs à promouvoir l'œuvre debussyste en Italie : à la critique de *Monsieur Croche*, que nous avons déjà citée, il faut ajouter la très diffuse *Anthologie de l'Histoire Musicale*, probablement le premier vrai travail qui a la lucidité d'associer la sensibilité symboliste (plus encore que celle impressionniste) à la figure de Claude Debussy⁷¹.

Naturellement cette idée ne fut pas partagée par tous : il suffit de penser au critique (anonyme) qui écrivit à propos du concert de Bufaletti en 1913, et qui affirma que les *Préludes* de Debussy ne valaient « certainement pas ceux d'un de nos grands impressionnistes : Giovanni Rinaldi⁷² ». Mais il s'agit de cas isolés, qui n'eurent pas le même poids, dans la presse locale, que les commentaires sensibles et approfondis. Debussy lui-même avait tort lorsque, dans la lettre adressée à Sinigaglia, il disait avoir eu à faire à une attitude peu amicale de la bourgeoisie turinoise. Il n'avait probablement pas lu soigneusement les critiques publiées le lendemain du concert ; mais surtout il n'avait pas eu la possibilité de vérifier – il est probable qu'un nouveau séjour aurait éclairé la situation – l'augmentation de l'intérêt pour Debussy à la suite de son apparition à l'Exposition Internationale.

Giuseppe Depanis, après les concerts dirigés par Toscanini, écrivit à Debussy une lettre enthousiaste, qu'il est intéressant de confronter à celle de Sinigaglia :

J'ai à présent le plaisir de vous informer que non seulement la deuxième création (Toscanini) de *La Mer* a été accueillie avec la même ferveur que la première, mais que Vincent d'Indy dans un concert du 10 de ce mois a joué *Nuages* et *Fêtes* avec beaucoup de succès aussi⁷³.

Depanis, de toute évidence, avait l'impression d'avoir une dette morale envers Debussy ; comme s'il se sentait responsable d'un accueil trop froid qu'il savait toutefois n'être pas un sincère désintéret. Mais son témoignage confirme surtout ce qui a été affirmé précédemment : ce ne fut pas seulement grâce à Toscanini que cette production entra durablement dans le cœur des turinois, sinon le concert dirigé par Vincent d'Indy n'aurait pas eu le succès dont parle Depanis.

71. Louis Laloy, « Il Debussismo », in A. Della Corte, *Antologia della Storia della Musica*, vol. II, Turin, Paravia, 1929, pp. 126 *sqq.*

72. *La Stampa*, 12 janvier 1913, p. 5.

73. Lettre de G. Depanis à Debussy, 12 octobre 1911, Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, *op. cit.*, p. 1458.

En définitive, l'amour entre Debussy et le public de la ville de la Maison de Savoie ne fut pas un coup de foudre, la bourgeoisie piémontaise eut besoin de quelques rendez-vous supplémentaires pour comprendre en profondeur une musique si raffinée. Du reste nous parlons d'un répertoire qui eut des difficultés même au cours des premières créations parisiennes : les critiques qui suivirent la présentation au public des *Nocturnes* (1901), de *La Mer* (1905) et d'*Ibéria* (1910) furent souvent contrastées⁷⁴. À Turin, ceux qui décidèrent d'écrire sur ces œuvres à peine connues furent en réalité suffisamment perspicaces pour comprendre le subtil travail du compositeur sur l'imagination de l'auditeur : « Dans ses visions imagées il y a énormément moins – écrivit Bergeret – que ce que virent les génies qui le précédèrent, mais il y a aussi un je ne sais quoi de plus : et personne avant lui ne l'avait aperçu ou fixé dans l'art⁷⁵ ». Cette réflexion pourrait être une excellente clé de lecture pour pénétrer les secrets des tableaux sonores peints par Debussy : des visions qui n'ont pas comme finalité de transformer la musique en photographie (comme il arrivait souvent dans les œuvres de Charpentier, Chabrier ou Roussel), mais de cueillir « un je ne sais quoi de plus » ; c'est-à-dire exactement ce à quoi se référait Debussy en parlant de « correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination⁷⁶ ». Des idées aussi intéressantes que celle-ci n'apparaissent pas souvent dans la presse parisienne de ces années là ; et c'est une preuve supplémentaire que le public turinois était prêt à assimiler en profondeur l'œuvre de Debussy.

Traduit de l'italien par Nathalie Coppis

74. Andea Malvano, *L'ascolto di Debussy*, Turin, Edt-De Sono, 2009.

75. *La Stampa*, 26 juin 1911, p. 3.

76. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 62.