

## De *Daphné* à *Frédégonde* : tous les chemins ne mènent pas à Rome...

Alexandre Dratwicki

Je souhaite bon voyage, bon retour et bonne chance dans la vie d'art à M. d'Ollone, assez heureux pour partir en la féerie de ce bel automne qui est un printemps.

(Alfred Bruneau, *Le Figaro*, novembre 1897)

Quand le jeune Max d'Ollone quitte Paris pour rejoindre la Villa Médicis à Rome, pendant l'hiver 1897-1898, il trouve enfin une sérénité que quatre années passées à concourir pour l'obtention du prix de Rome avaient quelque peu ébranlée. Doutant de lui-même, se satisfaisant progressivement de réussites mitigées (un second prix en 1895), d'Ollone avait même songé un temps à renoncer au sésame académique, et il fallut toute la force de persuasion de son maître Massenet pour le convaincre de concourir à nouveau en 1897. Le jeune candidat avait-il réalisé pleinement qu'il s'était trouvé, malgré lui, au centre de polémiques extrêmement complexes ? Celles-ci relativisent le jugement porté, à l'époque, sur sa musique, qui ne fut pas véritablement écoutée pour elle-même. Il faut en tout cas aujourd'hui recomposer les événements des années 1894-1897 pour mieux comprendre l'historique des concours de Rome successifs, expliquer les récompenses obtenues ou non par d'Ollone et jeter un regard neuf et objectif sur ses cantates, dont *Clarisse Harlowe*, *Mélusine* et *Frédégonde* sont des réalisations bien plus magistrales qu'on ne l'a dit.

Lorsqu'il entre au Conservatoire de Paris, d'Ollone semble un enfant timide qui, malgré ses enthousiasmes sincères et objectifs, pourrait passer pour un disciple docile. Mais qu'on ne s'y trompe pas : très jeune déjà, il possède un sens critique et un recul étonnant pour un artiste en début de formation. Dans un cahier personnel rédigé peu avant sa mort et resté à l'état d'inédit, il jette ainsi un regard lucide sur ses années d'apprentissage :

En toute chose, l'intuition précéda chez moi la connaissance. Les raisonnements ne me convainquent que si je suis, d'abord, sentimentalement touché. Ce fut vrai en religion, en morale, en politique, en *art*. J'adhérai ou n'adhérai pas à ce qui m'était enseigné uniquement par le sentiment. Je fus ainsi conforme au type de *l'hérétique né*, mû par une force intérieure qui le fait désobéir aux forces extérieures.



1894 : *DAPHNÉ*

N'en déplaise à d'Ollone, on ne rencontre pas dans sa première cantate pour le prix de Rome – *Daphné*, en 1894 – de bien grandes entorses aux conventions du genre. On ne saurait s'en étonner de la part d'un jeune homme qui n'en est alors qu'à ses premiers mois d'études dans une classe de composition. Son maître Massenet, ayant immédiatement décelé un potentiel d'exception, le présente très tôt au concours de l'Institut afin de l'habituer au confinement de la mise en loge. Sans doute n'attendait-il pas de lui une victoire dès ce premier examen, et ce fut déjà une belle réussite que de parvenir à lui faire franchir l'éliminatoire du premier tour (écriture d'une fugue et d'un chœur avec orchestre) et à être autorisé à se mesurer au livret imposé pour la cantate. Cette année-là, Henri Rabaud – grand ami de d'Ollone – obtient le premier prix et part pour Rome d'où il rédigera une abondante correspondance avec son cadet, l'encourageant notamment à peaufiner son style « académique » pour séduire

le jury. Sa lettre la plus intéressante est écrite le 3 septembre 1894, peu de temps après son propre succès :

Et puis, croyez-moi, faites pour avoir le prix *ce qui plaît à l'Institut*, au moins comme forme de musique ; n'encombrez pas vos récitatifs par ce qu'on appelle fièrement « des dessous ». Traitez-les en *récitatifs* purs, sans leit-motifs qui courent dessous. Mais, par exemple, soignez-en la déclamation juste et colorée. Et, vous le verrez bien, c'est peut-être plus difficile de faire un récitatif bref, bien d'aplomb, dans le genre « pompier » si vous voulez, mais *bien déclamé*, que de faire suivre à la voix une ligne mélodique plus ou moins jolie avec des thèmes qui se disputent pendant ce temps-là à l'orchestre et qui font qu'on n'entend plus rien du tout, ni les thèmes, ni la parole ! Si je vous dis tout cela, c'est que je crois que c'est *la moitié du prix de Rome* : une cantate où les scènes sont bien nettement distinctes, où la *parole* et le *chant* sont traités, la première en récitatifs *bien déclamés*, et presque sans orchestre, la deuxième en mélodies bien simples, bien claires, et un tant soit peu musicales. Eh bien, une cantate comme ça n'est pas bien difficile à faire, avouez-le, et elle a le prix d'emblée. Voyez la cantate de Bloch l'année dernière, et la mienne cette année. Il n'y a rien de bien en dehors, il n'y a pas de trouvailles bien saillantes, et musicalement il n'y a rien, ou presque rien. Mais nos cantates étaient chacune les plus courtes du concours, parce qu'elles étaient les seules où le récit ait été traité en *vieux récit* à la Gluck. Et cela gagne du temps quand on fait l'orchestre ! Seulement, il faut bien le dire, je les avais énormément travaillés, ces malheureux récitatifs, tout pompiers et « vieux jeu » qu'ils étaient ; ils représentaient plus de travail que tout le reste, qui est plus musical pourtant. C'est que ce n'est pas toujours commode de trouver *l'accent juste*, de trouver dans chaque phrase *le mot de valeur*, et de le mettre en relief de la façon qui convient.

En 1894, comme presque chaque année depuis l'origine du concours, la presse déplore la médiocrité du livret imposé aux candidats, *Le Matin* ne résistant pas aux habituelles pointes ironiques qu'un Berlioz – cinquante ans plus tôt – enfonçaient déjà avec cruauté :

Le livret choisi par le jury avait pour titre : *Daphné*, et pour auteur M. Charles Raffalli. Le titre du sujet imposé me dispense d'en dire plus long. Je pourrais également me dispenser de rendre compte des diverses élucubrations auxquelles cette conception aussi hardie que littéraire a servi de prétexte, mais je dois à ceux qu'intéressent l'avenir de nos prix de Rome de déclarer que la moyenne des études de composition, cette année, est quelque peu inférieure à celle des années précédentes. [...] Quant à MM. d'Ollone et Levadé, ils se sont contentés de faire preuve d'intentions louables, qui ne tarderont pas, je l'espère, à être récompensées.

Avec un esprit de contradiction qui laisse songeur, *Le Gaulois* note pour sa part que « l'ensemble du concours était supérieur à celui des autres années » puis égrène les noms des membres du jury : Reyer, Massenet, Saint-Saëns, Thomas, Paladilhe, Dubois, assistés de Widor et Bourgault-Ducoudray. Godard, nommé comme juré supplémentaire, était absent. Le journaliste du *Gaulois*, plus prolix que ses confrères, propose une description synthétique de chaque cantate, qu'il semble avoir écouté avec attention (sinon avec objectivité) et le livret à la main. De l'ouvrage de d'Ollone il note :

Interprètes : MM. Thomas, Delpouget et M<sup>lle</sup> Bonnefoy, de l'Opéra-Comique. Œuvre d'un débutant, pas de netteté. Modulations assez agréables se succédant sans suite. Cependant, à citer? « On ne peut rêver plus beau jour » et la fin du duo. L'accompagnement du trio trop saccadé, les « nuages ». Mauvais.

Si l'art des modulations paraît donc une qualité du (tout) jeune Max, l'orchestration n'est jamais soulignée comme exceptionnelle, ni même marquante. C'est peut-être pour cela qu'en août 1894 André Gedalge, ami du compositeur, se permet de lui écrire : « Vous ne sauriez trop vous pénétrer de l'importance du quatuor dans l'orchestre : toute sonorité vient de là, le restant n'apporte que du bruit en plus. »



## 1895 : CLARISSE HARLOWE

Fort de ces conseils, toujours encouragé par Massenet, et sans doute parfaitement conscient qu'il ne s'agissait là que d'un coup d'essai, d'Ollone remonte en loge l'année suivante, réussissant à nouveau avec brio l'épreuve éliminatoire. Après *L'Été*, en 1894, sur un texte de Victor Hugo, il compose cette fois un *Hymne*, chœur avec orchestre sur des vers empruntés à Racine. La semaine suivante, pour la seconde épreuve, le texte de cantate imposé est titré *Clarisse Harlowe*. *Le Gaulois* note que « le sujet de la cantate de cette année avait été emprunté par l'auteur au célèbre roman anglais (1748) de Samuel Richardson, *Clarisse Harlowe*. Le livret avait cet avantage qu'il était très scénique et surtout très théâtral. » L'emprunt à un sujet romanesque doit être souligné, car il montre bien que l'inspiration mythologique (dont *Daphné* témoignait en 1894) n'est pas le seul support livré en pâture aux jeunes candidats. D'autres avant d'Ollone s'étaient déjà confronté à ce genre de texte, par exemple Théodore Dubois en 1861 avec une *Atala* retailée d'après Chateaubriand. Le jury de 1895 (composé de Thomas, Saint-Saëns, Reyer, Massenet, Paladilhe, Dubois, Joncières, Salvayre et Lefebvre) débattit longuement, *Le Figaro* précisant que « l'audition a duré de midi et demi à 4 heures ».

La cantate de d'Ollone débute par un prélude aux allures de manifeste d'orchestration : la harpe et les solos de violon et de violoncelle reparaitront dans toutes les cantates à venir, prouvant un goût marqué pour les textures sensuelles et vaporeuses. L'air de ténor (« Enfant dont le divin sourire ») poursuit l'exploration de ces couleurs orchestrales. Le moment le plus réussi est peut-être la première cantilène de Clarisse, « Mes jours passés dans la prière », reprise rapidement en un véhément duo d'amour. La redite obsessionnelle d'un motif très travaillé dans ses combinaisons harmoniques et instrumentales crée une magnifique suspension dramatique. L'*Andantino* « Rappelle-toi les jours passés », plus conventionnel, s'offre néanmoins comme une échappée émotionnelle d'une grande spontanéité vocale. L'*Agitato* « Ah ! Malgré moi » se souvient du duo de *Faust* de Gounod, et, si l'entrée de Morden (« Ô pauvre enfant qu'un fol amour

entraîne ») est, elle, encore tout à fait dans le goût de la rhétorique de Meyerbeer, l'arioso du même (« Crois-moi Clarisse ») est d'une finesse et d'une simplicité orchestrale splendides, bien plus modernes, comme un doux ressouvenir de l'air d'Albert (« Elle m'aime, elle pense à moi ») dans *Werther* de Massenet. Le bref « concertato » en apartés conduit au trépas de l'héroïne, dont les accents plaintifs sont parfaitement relayés par une orchestration à nouveau transparente et ténue.

Malgré le travail remarquable que d'Ollone remet au jury, seul un second prix lui échoit, certains considérant même la récompense excessive, tel Georges Pelca du *Gaulois* :

M. d'Ollone a fait d'énormes progrès depuis l'année dernière. Il ne méritait peut-être pas le second prix, mais sûrement une mention. [...] Dans cette cantate, il y a de la chaleur, du mouvement ; l'air du ténor est bon, de la chanteuse aussi. Le duo un peu connu, mais à effet, le trio un peu bruyant, un peu cherché. Ensemble satisfaisant.

Sans doute d'Ollone fut-il en partie satisfait de ce résultat qui, à dire vrai, était enviable parce qu'il laissait supposer une victoire complète pour l'année suivante. Néanmoins les proches du jeune compositeur s'insurgèrent, estimant *Clarisse Harlowe* particulièrement réussie et tout à fait digne d'un premier prix. L'un des plus virulent sera Lavignac, professeur d'harmonie au Conservatoire, qui écrit à d'Ollone dès le lendemain du concours (le 30 juin) :

Je suis très mécontent. Vous, je vous connais : avec votre caractère modeste et dépourvu d'ambition, vous devez vous sentir déjà presque satisfait d'être deuxième grand prix de Rome (ce qui n'est pas donné à tout le monde, je le reconnais). [...] La journée d'hier restera parmi mes plus mauvais souvenirs. À présent, reposez-vous, détendez-vous, vous devez en avoir besoin, et songez que ce fameux prix de l'Institut, *que vous aurez*, n'est pas indispensable ; l'un de vos juges d'hier (dont je saurai l'avis sincère), Saint-Saëns, n'a jamais pu l'avoir ; il a pourtant fait son petit chemin.

Plus laconique, mais non moins sympathique, Florent Schmitt adresse un court billet à d'Ollone qu'il termine par cette pirouette : « Ceci soit dit avec une légère nuance d'égoïsme, je suis si enchanté que vous demeuriez encore mon condisciple pendant quelques temps !... »



### 1896 : MÉLUSINE

De fait, Schmitt et d'Ollone se présentent ensemble en 1896 pour un nouveau concours. Le chœur d'essai est cette fois à composer sur des vers de Théophile Gautier, *Pendant la tempête*. D'Ollone opte pour un effectif vocal uniquement masculin (chœur d'hommes à trois parties, ténor solo pour la section centrale de la pièce). Debussy, et bien d'autres, avaient déjà choisi ce groupement très répandu dans les chœurs d'orphéon de l'époque. À nouveau admis en loge, le jeune homme planche sur une *Mélusine* dont la trame narrative emprunte à une légende médiévale mise en musique par bon nombre de romantiques, dont Mendelssohn et Halévy. Imaginait-il alors que l'exécution des cantates au piano, fin juin, soulèverait un tollé que nul ne prévoyait, lui à qui l'on semblait promettre enfin les palmes du succès ?...

Premier litige : la presse est divisée sur les qualités des candidats. *Le Gaulois* se déclare ouvertement en faveur de d'Ollone, rapportant les mérites d'une partition d'un auteur qui « a fait d'énormes progrès depuis deux ans. L'introduction est chantante, le duo est très bien venu, le trio est moins réussi – un peu criard – mais en somme excellente partition. » *Le Progrès artistique* tempère avec mépris :

Il y a évidemment de beaux passages dans la cantate de M. Max d'Ollone. [...] Mais son style froid et maniéré, ses développements confus, ont nui à la correction de l'œuvre. Les ensembles sont bruyants et point sonores ; la difficulté des intonations enlève à la phrase vocale son aisance. Et cependant on comptait beaucoup sur la cantate de M. Max d'Ollone : on s'est

trompé et voilà tout. [...] Le principal reproche que nous ferons à tous les concurrents c'est d'avoir trop forcé leur accompagnement, et de couvrir chaque note d'harmonies surchargées.

De ce dernier point de vue, *Le Gaulois* reconnaît que, si l'ouvrage concurrent de Florent Schmitt est une « partition incohérente, novice, maladroite », elle est néanmoins « fort intéressante et dénote un véritable musicien. La *Mélusine* de M. Schmitt est très moderne, très sincère, et faite comme elle est venue et non construite pour séduire les membres de l'Institut ». C'est reconnaître à la « musique de l'avenir » le droit de s'épanouir, tout en signalant que la cantate de Rome n'est peut-être pas le lieu idéal pour trop d'élucubrations... Il est vrai que l'œuvre de d'Ollone, elle aussi, abuse presque d'un parallèle facile entre les enchantements de *Mélusine* et les contextures harmoniques évanescentes, où la harpe – encore elle – ajoute par son crépitement à la sensation d'irréalité. Des halos de cordes divisées dans le suraigu colorent, dans le prélude, un même principe d'harmonies aux fonctions tonales largement instables. On remarquera sans s'en étonner le parallèle entre l'air du ténor et quelques pages de *Cendrillon* de Massenet (quasi contemporaine). On signalera la belle progression dramatique de l'entrée du spectre. On retiendra surtout une prégnance des motifs de rappel, chers à Massenet, qui sont convoqués beaucoup plus régulièrement dans *Mélusine* qu'ils ne l'étaient dans *Clarisse Harlowe*.

Mais le vrai scandale est bien ailleurs que dans le jugement orienté d'une partie de la presse. Le printemps 1896 avait effectivement vu éclater une polémique sur la place parisienne lorsque Massenet refusa le poste de directeur du Conservatoire qui lui était proposé par le Ministère, lequel nomma en dernière minute un remplaçant volontairement choisi pour son tempérament modéré. C'est Théodore Dubois qui prit la relève du long directorat d'Ambroise Thomas et dut s'imposer malgré une réputation d'homme peu charismatique (du moins en regard de la notoriété parfois sulfureuse de Massenet). Or, bon nombre des collègues académiciens de Dubois, assez mécontents à l'égard de Massenet (qui – en refusant ce poste – semblait mépriser les milieux officiels), se firent un devoir de



porter Dubois aux nues, comme pour justifier cette nomination récente et lui donner plus d'éclat. Il fallait envoyer Massenet « sur les roses », comme on disait alors, et le malheureux Dubois, dont la nature n'était pas particulièrement belliqueuse, fut malgré lui l'arme des « anti-Massenet » jetés dans cette cabale. Précisément, le concours de Rome devint le lieu de toutes les dissensions : à la faveur de la concurrence entre deux élèves de Dubois (Mouquet et d'Ivry) et deux élèves de Massenet (d'Ollone et Halphen), on s'opposa violemment. La section de musique vota d'abord, à huis-clos, en faveur de d'Ollone. Mais l'Académie des beaux-arts réunie au grand complet invalida radicalement la présélection opérée par les compositeurs, au grand dam du jeune Max. Comble de déception, Massenet avait déjà laissé comprendre à son élève, la veille du résultat officiel, qu'il était placé favori. Après une nuit pleine de félicité, quelle ne fut pas la déception de d'Ollone de se voir déclassé du palmarès : ayant déjà reçu un second prix en 1895, il ne pouvait rien obtenir d'autre qu'un premier prix. Celui-ci lui étant refusé, il ne recevait ni mention ni récompense...

Certains journaux ne réalisèrent pas le fond de la polémique et la manipulation politique à laquelle se livrait la majorité des académiciens. *Le Monde orphéonique* du 4 juillet nota seulement : « C'est le triomphe du nouveau directeur du Conservatoire. M. Dubois aura eu une belle fin de professeur. » *Le Figaro* du 28 juin avait été plus observateur : « Comme on peut le voir, la fortune a particulièrement favorisé les élèves de M. Théodore Dubois, juste au moment où il quitte le professorat pour la direction du Conservatoire. » Autrement perspicace, *Le Progrès artistique* ironise le 2 juillet : « Les deux élèves présentés par M. Théodore Dubois ont été récompensés, chose peu extraordinaire d'ailleurs, car n'est-il pas naturel de penser que celui qui a mérité d'être mis à la tête de notre première École musicale doive former de meilleurs élèves qu'un simple professeur, s'appelât-il même M. Jules Massenet ? » *Le Gaulois*, encore plus proluxe que ses confrères, publie un long article visant ouvertement à la polémique. Mais – chose curieuse – il préfère passer sous silence le véritable fond de l'affaire (la prise de position en faveur de Dubois) pour se concentrer sur l'invalidation du jugement de la section de musique par

l'Académie au grand complet. On croit relire là les diatribes d'un Berlioz dans ses *Mémoires* :

Est-ce la faute des règlements de l'Institut ? Est-ce la faute des hommes ? Toujours est-il que le concours pour le grand prix de Rome en musique a soulevé des tempêtes, dont le bruit domine jusqu'au tapage des orchestres wagnériens. La question en deux mots est celle-ci : les peintres et les architectes et graveurs de l'Institut ont, en matière musicale, jugé autrement que les musiciens. Ces derniers avaient voté l'attribution du premier grand prix à M. d'Ollone. Ils ont été battus. Or, ce sont des battus nullement Sganarelles. Ils ne sont pas contents et ils se plaignent. J'estime qu'ils ont raison de se plaindre. Quand un musicien donne son avis sur la valeur d'une œuvre musicale, cet avis doit primer sur celui d'un peintre, d'un architecte, d'un graveur. Les arts se tiennent moins entre eux qu'on ne le dit chez M. Prudhomme. Je sais d'excellents architectes qui ne font pas une très grande différence esthétique entre le *Don Juan* de Mozart et le répertoire d'Yvette Guilbert à l'Alcazar. Ingres se vantait de jouer à merveille du violon, mais il était le seul à se reconnaître ce mérite. À chacun son métier, les concours seront mieux jugés.

Le pauvre d'Ollone quitte le palais de l'Institut avec tristesse et découragement. Il songe un temps – et visiblement avec fermeté – à ne pas se représenter, malgré de nombreux mots d'encouragement et la sollicitude quotidienne de certains amis. Dès le 9 juillet, soit à peine dix jours après son troisième échec, Lavignac lui retranscrit un billet qu'il a reçu de Saint-Saëns en personne :

Si Max d'Ollone désire quelque chose de moi, dites lui donc de ma part que quand on fait de la fugue d'école ce n'est pas pour faire de la jolie musique, mais pour faire ce que Gounod appelait si bien *l'étude du nu en musique*, du style serré et châtié. Ce jeune homme me semble on ne peut mieux doué, mais dites lui bien qu'on ne tire tout le parti possible des dons naturels que par le *labor improbus* [un travail acharné]. Qu'il profite de ce qu'il n'a pas

encore décroché le prix pour faire une année encore d'études sérieuses tant en fugue qu'en instrumentation et qu'il se défie des adulations qui ne doivent pas lui manquer ! Qu'il se défie de sa grâce et de sa facilité – dons qui ne peuvent se perdre et qu'il retrouvera toujours – et qu'il cherche à se faire des muscles par une gymnastique appropriée. Quant au prix, il est peut-être fort heureux pour lui qu'il ne l'ait pas eu, vu sa jeunesse.



### 1897 : FRÉDÉGONDE

1897, enfin, sera l'année du succès. Mais il aura fallu la force de persuasion de Massenet pour remotiver son ancien élève. « Ancien » car, suite au scandale du printemps 1896, Massenet avait donné sa démission de la classe de composition du Conservatoire. Ses étudiants avaient été envoyées chez d'autres professeurs, et d'Ollone fut ainsi pendant plusieurs mois l'élève de Charles Lenepveu, ancien prix de Rome de 1865. Massenet s'inquiète une première fois des vues pessimistes de d'Ollone dans une lettre du 6 septembre 1896 : « Il ne peut se faire que vous renonciez à la certitude de compter parmi les prix de Rome – c'est pour la corporation que je le désire – vous savez ce que je pense de vous, de votre présent et de votre avenir. » Mais ce mot seul ne suffit pas à décider d'Ollone, lequel doute encore sept mois plus tard, comme le prouve un autre billet de Massenet, du 15 avril 1897 :

Quant à vous donner le conseil de ne pas vous présenter au concours, cela est chose grave. Si votre santé ne s'y oppose pas formellement, pourquoi vous dérober à une récompense toute prévue ? Réfléchissez sérieusement ; consultez votre raison, votre santé. Quant à croire que le résultat s'apprête pour un autre... quel serait cet autre ? Allons, confiance et courage !

Cette bienveillance aidant, le jeune Max reprend donc son bâton de pèlerin au printemps. Une fugue bien troussée, un chœur avec orchestre (*Sous-*

bois, sur un texte de Philippe Gille) satisfont à nouveau pleinement le jury. La mise en loge pour la cantate se déroule comme à l'accoutumée. À la différence près que, cette fois, le livret (intitulé *Frédégonde*) semble plus inspirant que d'habitude. Chose peu fréquente, deux sopranos sont convoquées, ce qui ne fut sans doute pas pour déplaire à d'Ollone, qui appréciait tout particulièrement les situations pathétiques dans lesquelles les héroïnes se complaisaient alors longuement à l'Opéra. Les interprètes de cette *Frédégonde* se montreront malheureusement en partie insuffisants. À ce sujet, la malchance, de nouveau, s'abat sur le compositeur, comme le rapporte *Le Matin* du 4 juillet :

C'est M. Cogny, M<sup>lles</sup> Ganne et Guiraudon qui ont interprété la cantate du jeune lauréat, qui triomphe malgré une certaine malchance. Ainsi, avant-hier, au Conservatoire, M. Émile Engel ne put chanter Chilpéric, comme il l'avait promis. On courut chez M. Cogny, qui fit sa partie au pied levé et qui, hier, à l'Institut, a chanté en dépit du bon sens. L'œuvre, heureusement, est de vraie valeur ; le trio, notamment, est traité de main de maître.

Cette déficience vocale partielle oblige le jury à « lire entre les lignes », à deviner la qualité de l'œuvre plus qu'à l'apprécier auditivement. De nouveaux débats surgissent, *Le Figaro* soulignant que « le grand prix a été très disputé et a donné lieu à de vives discussions » tandis que *Le Soir* précise :

Le jury musical avait octroyé deux récompenses. Les titulaires en étaient MM. d'Ollone et Caussade. Or ce dernier s'est vu éliminé par ces étrangers au bâtiment dont nous parlions tout à l'heure, et remplacé par deux autres candidats qu'ils ont été repêcher et que les juges spécialistes avaient estimé ne pas devoir être classés.

Pour l'exécution de sa cantate, d'Ollone est au piano. Il entend défendre au mieux le potentiel symphonique de son ouvrage, et note même à destination du tourneur de pages une portée pour une « troisième main » que cet acolyte de fortune met volontiers à disposition, permettant d'élargir le spectre

sonore et les résonnances du clavier (notamment dans le prélude et dans l'air agité de Frédégonde). C'est l'occasion, pour les journalistes présents, d'observer la physionomie du jeune homme et d'en rendre compte à leurs lecteurs, à une époque où la photographie est rare dans la presse quotidienne. *L'Écho de Paris* du 5 juillet le décrit « maigre, grand » et ajoute que « la figure, ornée d'un nez un peu fort que surmonte un vrai front de musicien, est intelligente, fine, et la barbe blonde de potache qui entoure un visage enfantin, forme contraste avec le regard sévère, profond, un peu vague, que fixe sur vous un œil bleu clair ». *L'Europe artiste* confirme : « Au physique, c'est un grand jeune homme maigre ; tête fine et intelligente, beau front découvert, yeux bleu clair, regard profond et sévère, un peu vague, barbe blonde encadrant le visage. » *Le Figaro*, enfin, le présente (un peu paradoxalement sur certains points) comme « petit, fluet, blond, sans barbe, la moustache légère, l'air d'avoir dix-sept ans ». Et de conclure, pour émoustiller le lectorat féminin : « M. Max d'Ollone est un jeune homme aussi distingué que son nom aristocratique. [...] Il est joli parce que la nature l'a fait ainsi, sans qu'il y ajoute des effets de cravate. »

Il faut attendre le mois de novembre suivant pour que la presse se lance dans de véritables comptes rendus de la musique elle-même. C'est que – victorieuse – la cantate est alors jouée à grand orchestre, donc avec tout l'appareillage symphonique permettant d'en saisir les détails de facture et de sonorités. Il est bien malheureux, toutefois, que la voûte réverbérante de la coupole de l'Institut brouille en partie la « lisibilité » de cette première audition complète. Le prélude présente les deux motifs principaux, celui de la haine de Frédégonde et celui, plus lyrique, de l'amour de Chilpéric. Le premier additionne plusieurs cellules rythmiques qui se prêteront merveilleusement au jeu du morcellement. Et, de fait, les deux thèmes reviendront fréquemment émailler une texture orchestrale beaucoup plus « leitmotivique » que dans les cantates précédentes : un cap est résolument franchi dans l'intégration du discours wagnérien. Cette page d'orchestre, un « tragique prélude aux expressives harmonies dissonantes », selon Alfred Bruneau (*Le Figaro*), ne fut pas au goût des plus conservateurs, comme Joncières, lequel écrit dans *La Liberté* : « J'avoue

que les effroyables dissonances du début de l'introduction m'avaient causé un effroi, que bientôt est venue dissiper la phrase passionnée, chantée par les premiers violons. » Avis partagé par Alfred Dandelot, dans *Le Monde musical* : « Après un prélude tourmenté par des dissonances fâcheuses vient un joli motif dit par les violons, amenant très heureusement l'entretien de Frédégonde et Chilpéric. » C'est alors la première trouvaille mélodique particulièrement réussie de d'Ollone, l'arioso de Frédégonde « J'avais fait un beau rêve », auquel Chilpéric superpose peu à peu son motif d'amour. « Dans cette scène, j'ai remarqué la mélancolique phrase : *J'avais fait un beau rêve*, tranchant vivement avec l'élan passionné : *Oh ! je la hais, je la hais ma rivale... Mais donne-moi ton amour que j'implore*. Je ne tarderai pas plus à louer comme il convient la façon intelligente dont est tracé musicalement le caractère impérieux de Frédégonde. » (Dandelot) Effectivement repoussée dans un premier temps par Chilpéric, Frédégonde – soprano dramatique – invective autant qu'il est possible la malheureuse Galeswinthe que sa douce réputation précède. « Peut-être [d'Ollone] abuse-t-il un peu des effets de force et fait-il un peu trop crier la farouche rivale de l'épouse de Chilpéric. Celui-ci ne se fait pas faute non plus de prodiguer les éclats de voix. » (Joncières) C'était pourtant, tout à la fois, rendre pleine justice à la violence passionnée du texte et préparer un contraste efficace avec l'entrée de Galeswinthe. Celle-ci, subitement rejetée par Chilpéric, entame un splendide arioso – le second dont d'Ollone put à raison être fier – sur des paroles d'une grande poésie (« Ce qui fait les héros, c'est la grandeur de l'âme ; c'est l'ardeur au combat, le respect de la femme ; c'est la justice et la charité. »). Renouant avec son goût pour les volutes de harpe et la sonorité des solos de cordes, le compositeur enrichit la ligne vocale de délicats contrechants. Joncières applaudit : « Le personnage de Galeswinthe, à peine entrevu, est tout de charme et de grâce. » Dandelot surenchérit : « Dans une note tout autre [que la colère de Frédégonde], touchante et poétique, la figure de Galeswinthe est mieux rendue encore. » Un « sonore trio dans la note héroïque » (Bruneau) oppose la frêle soprano à ses deux ennemis, tandis que l'orchestre, en lignes

démultipliées, reprend le motif emphatique des « héros » sur un étagement de scansions de bois et de cuivres en sextolets. Il ne reste plus à Galeswinthe, humiliée, qu'à quitter le palais, ce qu'elle fait avec une noble résignation : la ligne de chant culmine sur un *si* bémol aigu pianissimo que Puccini n'eut pas désavoué. « La fin de la scène, où elle dit adieu au roi, est traitée avec une exquise délicatesse de sentiment. C'est la partie qui m'a paru le plus heureusement inspirée. » (Joncières) Pour Dandelot également, « l'adieu [...] au roi Chilpéric est, entre autres passages, d'un exquis sentiment ». Le même achève : « La partition se termine par une dernière imprécation haineuse de la triomphante Frédégonde. » Et – excusez du peu – sur des sauts de tessiture impressionnants (intervalles de onzième) et d'une difficulté qui pousse le compositeur à proposer une « facilité » pour les chanteuses dotées d'une moindre extension vocale. *Le Gaulois* peut conclure avec enthousiasme :

C'est certainement l'œuvre la mieux venue depuis le concours de Charpentier [en 1887]. M. d'Ollone n'est pas un révolutionnaire comme M. Charpentier, mais c'est un musicien, un bon musicien. Sa composition est chantante, d'une tonalité générale agréable, l'orchestration est soignée et remplie de jolis détails.

Il ne restait plus à d'Ollone qu'à savourer enfin ce succès tant espéré et à quitter Paris pour la Villa Médicis, où l'attendait d'autres travaux musicaux.

---

Max d'Ollone et Henri Rabaud à la Villa Médicis.  
Collection particulière.

Max d'Ollone and Henri Rabaud at the Villa Medici.  
Private collection.

