

Gounod, candidat au prix de Rome de musique (1837-1839)

Alexandre Dratwicki

Créée en 1666 à l'initiative conjuguée de Lebrun et Colbert, l'Académie de France à Rome ne fut ouverte à la musique qu'en 1803, lorsque l'institution déménagea dans la prestigieuse Villa Médicis acquise par Napoléon. Les compositeurs étaient tous des élèves en fin de scolarité au Conservatoire de Paris, le prix de Rome étant une manière de couronner leurs études dans cet établissement. L'examen s'articulait en deux phases. La sélection des candidats s'opérait d'abord au moyen d'une épreuve préliminaire – un « concours d'essai » – qui consistait en l'écriture d'une fugue puis d'un chœur sur des paroles imposées. Mais l'étape essentielle était la composition d'une scène lyrique ou « cantate » sur un sujet historique, biblique, romanesque ou mythologique. Les livrets de ces cantates cherchaient à reproduire, en une vingtaine de minutes, l'essentiel des situations dramatiques auxquelles un compositeur d'opéra pouvait être confronté. Les plus grands noms se sont mesurés à l'épreuve : Halévy, Berlioz, Thomas, Gounod, Bizet, Massenet, Debussy, Ravel... laissant des centaines d'œuvres encore bien peu connues.

L'histoire du prix de Rome n'est rien d'autre que l'histoire de la musique française, ramenée à une sorte de fil conducteur menant de 1803 à 1968. Sait-on qu'une partie des spectateurs de la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts – où est jouée la cantate récompensée –

représente l'élite politique et artistique du moment, à laquelle se mêlent journalistes et directeurs de théâtres ? Cette concentration de personnalités explique que les plus grands chanteurs acceptent de prêter gratuitement leur concours à la création de ces œuvres. La place occupée par les instrumentistes lors de l'exécution à l'Institut mérite d'être signalée, car, installés dans les hauteurs du dôme du palais des Quatre-Nations, ils furent toujours très mal situés d'un point de vue acoustique. D'où la conclusion accablante que toutes les cantates ont été entendues dans des conditions déplorables qui ne permettaient absolument pas de les juger objectivement.

1830 est indéniablement une date charnière. Quoiqu'on fasse pour minorer l'impact de la révolution de Juillet sur les mentalités, force est de reconnaître que même dans le cadre prétendument conservateur du concours de Rome, un bouleversement s'opère pendant la décennie qui suit. Faut-il rappeler que le sujet imposé en 1830 a pour titre *Sardanapale*, trois ans seulement après le scandale de Delacroix au Salon de peinture avec sa propre *Mort de Sardanapale* ? Le premier changement important intervient lors du concours de 1831 : la cantate n'est plus écrite pour voix seule et orchestre, mais pour deux personnages à qui s'offre désormais le secours du dialogue pour revivifier les monologues classiques jusqu'alors de rigueur. *Bianca Cappello* (1831) puis *Hermann et Ketty* (1832) semblent instaurer ce nouveau principe comme admis. La chose est plus subtile, à dire vrai, puisque entre 1831 et 1839 la nomenclature vocale ne cesse d'évoluer : écrite à deux voix (soprano et ténor) en 1831, 1832, 1833, 1837 et 1838, la cantate revient au format à une voix (soprano ou ténor) en 1834 (*L'Entrée en loge*), 1835 (*Achille*) et 1836 (*Velléda*), pour aboutir finalement à un groupement plus ambitieux, à trois voix, en 1839 (soprano, ténor et basse). Ce tâtonnement trahit des enjeux de taille : confrontée au grand opéra meyerbeerien – pour la forme – et aux élans d'un nouveau style musical, le « romantisme », la cantate se doit de correspondre à la modernité ambiante. Tout simplement parce que son seul objectif est de tester l'aptitude des candidats à composer pour la scène. Et, précisément, la formule à trois voix s'impose à partir de 1839 comme

le meilleur moyen d'évaluer tous les talents du compositeur, lui permettant de « faire chanter successivement un soprano, un ténor et une basse-taille, puis les accoupler dans un ou deux duos, et les réunir dans un trio, qui sert de couronnement à son édifice. [...] Le contraste de ces trois caractères offre [...] de grandes ressources au compositeur, qui a toutes les occasions désirables de mêler “le grave au doux”, la tendresse à la férocité, les effets suaves aux effets violents, et les soupirs de la flûte aux hurlements sauvages du trombone » (*L'Illustration*, 26 novembre 1864). Pour certains, cette nouvelle variété dramatique rend plus supportable l'éventuelle faiblesse poétique des livrets, le texte n'étant plus « un obstacle, ni peut-être un inconvénient : c'est justement le rôle de la musique de mettre dans une œuvre chantée la vigueur d'expression et la vivacité de coloris qui ne sont pas dans les paroles » (*L'Illustration*, 26 novembre 1864).

Cette modification progressive de l'effectif vocal va de pair avec la refonte complète du concours d'essai (esquissée depuis 1824) et aboutit à une reconsidération du règlement dans son entier. 1839 n'est pas seulement la date de la première cantate à trois voix, c'est surtout celle de la rédaction d'un nouveau texte officiel qui occupe l'Académie pendant plusieurs séances. Même si l'on ne peut rendre compte de l'ensemble des propositions faites par les membres de la section de musique, on doit mentionner quelques projets particulièrement ambitieux. Il fut ainsi question d'« intercaler dans la cantate un *cantabile* à cinq ou six voix sans accompagnement ». Mais bien vite, étant données « les difficultés d'exécution que présenterait un *cantabile* à cinq ou six voix exigeant la présence d'autant de chanteurs pour la séance publique et d'un plus grand nombre pour celle du jugement, l'Académie décide [...] qu'un *cantabile* à trois voix sans accompagnement devra être introduit dans la cantate qui deviendra nécessairement, en vertu de cette disposition, une scène musicale à trois voix ». Cette « scène lyrique » – dont s'explique ainsi l'effectif vocal – requiert également de nouvelles compétences en matière d'orchestration. Puisqu'elle ne « consistera plus, comme par le passé, en une cantate à une ou deux voix mais en une réunion de scènes », elle se doit d'être introduite de la

même façon qu'un acte d'opéra, c'est-à-dire par un prélude instrumental sensiblement développé. L'Académie désire ainsi accorder une place nouvelle à la musique instrumentale (jusqu'alors déconsidérée dans le « cursus romain » des pensionnaires) et stipule, dans l'article 9 du nouveau règlement, que ce prélude devra être « assez développé pour se composer de deux mouvements, un *largo* ou *andante* et *allegro* », ajoutant que « les concurrents [le] disposeront suivant les convenances du sujet ». Le morceau ainsi structuré devra « exprimer les différentes passions qu'ils auront à traiter dans la scène même ou la situation des personnages au début de l'action ou enfin les circonstances accessoires ou matérielles du lieu de la scène ou du mouvement choisi par le poète. Les concurrents devront donner beaucoup de soin à la composition de ce morceau et y employer toutes les ressources de l'instrumentation. » (*Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, tome VI, 1835-1839, p. 376-377.)

Si le style musical de la scène lyrique réformée change, c'est aussi et avant tout sous l'effet des livrets proposés au concours. Il n'est pas innocent de remarquer que l'effectif « moderne » à deux voix est justement choisi la même année qu'un sujet moins passéiste que Didon ou Alcione. *Bianca Cappello* (1831), puis *Hermann et Ketty* (1832), *Le Contrebandier espagnol* (1833) ou *La Vendetta* (1838) se tournent volontiers vers la fiction romanesque ou légendaire, à une époque où le mélodrame connaît ses heures de gloire sur les scènes des théâtres secondaires. Pour la seule année 1839, les textes proposés au concours de l'Institut portent comme titres *Armide*, *Mozart*, *Médée*, *Judith*, *Les Abencérages* et *Fernand*. On y trouve donc la liste exhaustive des différentes inspirations possibles : légende, fiction romanesque, sujets antiquisant, historisant, orientalisant, inspiration biblique. Il a trop souvent été écrit que la cantate de Rome ne s'intéresse qu'à l'Antiquité. Certes, dans un esprit néo-classique, les premières années du concours témoignent d'une prédilection pour ce thème, mais dès 1808, le ton change : *Marie Stuart* emprunte à l'Histoire moderne, tandis qu'*Agar dans le désert* (1809) se tourne vers le récit biblique. Au final, les sujets vont puiser dans des sources de tout genre. Un regard panoramique sur les livrets distribués entre 1803 et 1914 (le ton changeant

nettement après la Première Guerre mondiale) fait s'effondrer l'idée reçue d'une normalisation des thèmes littéraires.

Paradoxalement, tandis que s'offrent aux poètes – dans les années 1830 – les voies les plus variées de l'imagination, une pénurie de textes met plusieurs fois en péril l'Académie, à quelques jours de l'ouverture du concours de musique. Car « c'est encore une chose prodigieusement difficile à faire et à trouver qu'une bonne cantate. Lorsqu'on a une idée, comment se décider à la perdre dans un travail qui ne doit briller qu'un jour, et de quel éclat ? Comment donner, pour cinq cents francs une fois payés, un sujet qui, sous forme de poème, pourrait en rapporter cent fois autant ? » (*Revue et Gazette musicale*, 18 octobre 1846). Il faut ajouter que les nouvelles ambitions de la cantate à trois voix supposent un développement littéraire important. *Le Figaro* (11 octobre 1840) considère ainsi que *Loÿse de Montfort*, la cantate imposée en 1840, « est mieux qu'une scène, c'est un acte tout entier ». Trop souvent cependant, le jury estime ne pas avoir suffisamment de choix pour désigner un livret de cantate, sinon génial, du moins acceptable. C'est pourquoi un « concours de poésie » est créé en 1845, dont le vainqueur se voit récompensé d'une médaille de grande valeur. Le succès est immédiat. Dès les mois suivants, l'Institut croule littéralement sous les *libretti*, envoyés des quatre coins de France. En 1848, soixante-deux livrets sont envoyés ; en 1851, quatre-vingt-dix-huit... Quantité ne rimaient pas souvent avec qualité, il devient traditionnel de moquer les vers des poètes, comme il était devenu habituel de sous-estimer l'intérêt musical des partitions.

Même si nombre de livrets sont condamnés pour indigence poétique, plusieurs ouvrages connaissent un succès inattendu en dehors du cadre institutionnel de l'Académie. Les cantates étant désormais conçues de manière dramatique, et s'inspirant d'un sujet souvent proche des opéras contemporains, l'idée vient de les faire représenter sur scène, en costumes. La première à connaître cette gloire est celle de Bazin, donnée plusieurs fois à l'Opéra en 1840. On entend ensuite, sur la même scène, *Lionel Foscari* de Maillart (13 octobre 1841), *Le Tsar Ivan IV* de Paladilhe (7 décembre 1860), *Ivanhoé* de Sieg (20 novembre 1864), *Dalila* de Pessard (24 février 1867) et

Jeanne d'Arc de Serpette (26 novembre 1871). Parallèlement, l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique proposent des exécutions similaires. Mais le succès n'est pas forcément au rendez-vous, il est vrai. Selon Théodore de Lajarte, le spectacle d'une cantate sur scène présente « une impossibilité radicale » doublée d'un non-sens. Cela tient à la nature du livret, trop « composite » et pas suffisamment développé pour être véritablement dramatique. Comment Gounod s'est-il mesuré à cette difficulté ?



1837 : MARIE STUART ET RIZZIO

Je refis, sous la direction d'Halévy, tout mon chemin de contrepoint et de fugue ; mais, en dépit de mon travail, dont mon maître était pourtant satisfait, je n'obtins jamais de prix au Conservatoire ; mon objectif unique était ce grand prix de Rome que je m'étais engagé à remporter coûte que coûte. J'allais avoir dix-neuf ans lorsque je concourus pour la première fois. Je remportai le second prix.

(Gounod, *Mémoires d'un artiste*)

Le livret de la cantate de 1837 – *Marie Stuart et Rizzio* – répond à la mode ambiante pour le style gothique, mis à l'honneur en France sous la Restauration par la duchesse de Berry. À cette époque, des vignettes d'Écosse et d'Angleterre distillent auprès du grand public ces atmosphères que les traductions de Walter Scott décrivent avec une poésie toute romantique. C'est sans doute pour cette raison que le texte de Léon Halévy imposé aux candidats s'épanche longuement en pages lyriques évoquant souvenirs de France et passé amoureux révolu. La *Revue et Gazette musicale* souligne les qualités de ce livret :

L'Académie des beaux-arts vient de faire, à l'occasion du dernier concours musical, une innovation, heureuse en principe, et dans son application à un écrivain distingué. M. Léon Halévy, auteur de *Démétrius*, de *Luther*,

des *Poésies européennes*, et de plusieurs autres ouvrages, [...] avait consenti à se charger d'écrire les paroles destinées à exercer la verve des jeunes concurrents. Il avait eu d'abord le premier de tous les mérites en ce genre, celui de choisir un texte éminemment dramatique et musical, *Marie Stuart et David Rizzio* ; mais bien plus, dérogeant aux habitudes de la poésie officielle des cantates et scènes lyriques *ad hoc*, il avait écrit un morceau remarquable par la vérité des sentiments, l'art des contrastes, le charme de la versification. L'académie a donc cru devoir répondre à cette *exception* par une mesure *exceptionnelle*, et vient de décerner une médaille honorifique à M. Léon Halévy.

(*Revue et Gazette musicale*, 22 octobre 1837)

Gounod développe la veine poétique d'Halévy dans un style très italianisant lorsque l'occasion d'un chant large se présente. N'oublions pas que l'*opera seria* moderne étale à la même époque le luxe de son *cantabile* au legato incomparable, et ce au cœur même de Paris : au Théâtre-Italien où brillent mesdames Sontag, Pasta, Malibran, Grisi, et messieurs Lablache, Rubini ou Tamburini. Gounod y avait peut-être assisté quelques mois plus tôt à la création triomphale d'*I Puritani* de Bellini, en janvier 1835 ?

Le prélude de sa cantate surprend par son orchestration économe (cordes à l'unisson et timbales, heurtées de quelques notes de cor) mais aussi par la véhémence de son motif initial, particulièrement haletant. La rencontre entre Marie et Rizzio – après un bref récitatif de l'héroïne – est précisément l'occasion de raviver le souvenir du passé par des couleurs harmoniques remarquables (on entend passer les tonalités de *ré* bémol majeur, *fa* dièse mineur, *la* bémol majeur, etc.) et des rythmes de chansons mélancoliques. Les voix s'entrecroisent et échangent leurs courtes vocalises. Mais une fois Rizzio reparti, Marie entame un récitatif dans le plus pur style tragique, que la mort de son amant transmuera en un air de bravoure héroïque hérité de l'ancienne tragédie lyrique et relu au prisme du grand opéra moderne. D'après Gérard Condé, citant Prod'homme et Dandelot (*Gounod, sa vie et ses œuvres*, 1911), des fragments de cette cantate auraient été exécutés le 23 novembre 1837 pour la réouverture de

l'Athénée musical de la ville de Paris. Mais, dans *Le Ménestrel* du 3 décembre 1837, un compte rendu signale seulement que « M. Gounod, second lauréat pour le grand prix de l'Institut, a fait entendre un fragment de symphonie de sa composition et dont le *Scherzo* promet un véritable talent pour traiter ce genre élevé ». Il est donc fort probable que *Marie Stuart* soit en fait un inédit absolu dont Gounod n'entendit jamais une seule mesure de la version orchestrale.



1838 : LA VENDETTA

Lesueur étant mort, je devins élève de Paer, qui l'avait remplacé comme professeur de composition. Je concourus de nouveau l'année suivante ; ma mère était pleine de crainte et d'espoir à la fois : désormais, je ne pouvais plus avoir que le grand prix ou un échec.

(Gounod, *Mémoires d'un artiste*)

La Vendetta est d'une inspiration littéraire tout autre que la cantate de l'année précédente : cette petite scène lyrique est fondée sur la narration synthétique d'un meurtre dans une Corse populaire, et de la vengeance qui en découle. Marcella apprend à son fils (Lucien) que leur père et mari a été assassiné. Après avoir prié Dieu, Lucien jure de le venger. Comme nous l'a rappelé Gérard Condé, le sujet était dans l'air du temps puisque le 8 décembre 1837, *La Vendetta*, scène inédite d'Henri de Ruolz, paroles d'Émilien Pacini avait été créée lors d'un concert à l'Opéra. Un peu plus tard, en 1840, Mérimée fera paraître *Colomba*, et l'opéra de Giovanni Pacini, *La Fidanziata corsa*, sera créé en 1842. La presse salue ce choix d'un sujet moderne :

Le sujet de la cantate était *La Vendetta*, et ce titre indique suffisamment que la scène se passe en Corse, pays classique de la vengeance. [...] Cette situation est dramatique ; et à part quelques taches qu'il eût été facile de

faire disparaître, la scène est un des meilleurs programmes qu'on ait depuis longtemps présenté aux jeunes musiciens.

(*Revue et Gazette musicale*, 10 juin 1838)

C'est sur cette trame quasi naturaliste, et très proche des sujets de mélodrames de l'époque, que Gounod échauffe sa créativité. Et – il faut bien l'avouer – non sans un réel talent. Le prélude orchestral, avec son quatrième degré augmenté, hésite entre un ton pastoral et le présage de l'angoisse maternelle. La grande scène de Marcella, soprano lyrique très sollicitée dans l'aigu de sa tessiture, permet à l'interprète de faire valoir autant sa musicalité et son talent de chanteuse que ses capacités d'actrice. Comme le veut la tradition française, la déclamation y suit de près le mot, et le rythme musical ne s'interrompt pas pour cause de vaines répétitions du texte. L'entrée de Lucien se fait dans le lointain (ou plutôt l'idée du lointain, car la cantate n'est pas prévue pour être donnée sur scène et permettre cet effet de distance). Sa chanson populaire est commentée « à l'avant-scène » par sa mère qui l'entend approcher. La belle prière à deux voix chantée alors témoigne déjà de la ferveur de Gounod lorsqu'il s'agit d'entonner des louanges à Dieu. Effets de cuivres et nervosité de l'écriture des cordes, entre autres, montrent aussi de vrais progrès dans les talents d'orchestrateur du jeune compositeur. Le duo final correspond à l'esthétique la plus avancée de l'opéra romantique avec ses croisements de lignes vocales, son héroïsme superlatif et sa progression agogique qui mène à un presto conclusif d'un très bon effet. Tout semblait réuni pour un triomphe, mais...

Ce fut un échec ! J'avais vingt ans, l'âge de la conscription ! Mais mon second prix de l'année précédente me valait un sursis d'un an. Il me restait donc encore les chances d'un troisième et dernier concours.

(Gounod, *Mémoires d'un artiste*)



1839 : *FERNAND*

Pour me consoler de ma défaite, ma mère m'emmena faire un voyage d'un mois en Suisse. Elle avait alors, malgré ses cinquante-huit ans, toute la verdeur d'une femme de trente ans. Pour moi qui, en dehors de Paris, n'avais encore vu que Versailles, Rouen et Le Havre, ce voyage ne fut qu'une suite d'enchantements, depuis Genève, par Chamonix, l'Oberland, le Righi, les lacs, et le retour par Bâle. Je ne désadmirais pas. Nous parcourions la Suisse à dos de mulets, partant de grand matin, nous couchant tard, ma mère toujours levée la première et toute prête avant de me réveiller. Je rentraï à Paris plein d'une nouvelle ardeur pour le travail, et bien résolu à en finir, cette fois, avec le grand prix de Rome. L'époque de ce concours si impatientement attendu arriva enfin. J'entrai en loge, et je remportai le prix. Ma pauvre mère en pleura : de joie, d'abord, puis aussi de la pensée que ce triomphe, c'était la séparation prochaine, et une séparation de trois ans, dont deux passés à Rome et l'autre en Allemagne. Jamais nous ne nous étions quittés, et la fable des *Deux Pigeons* allait devenir sa pensée quotidienne.

(Gounod, *Mémoires d'un artiste*)

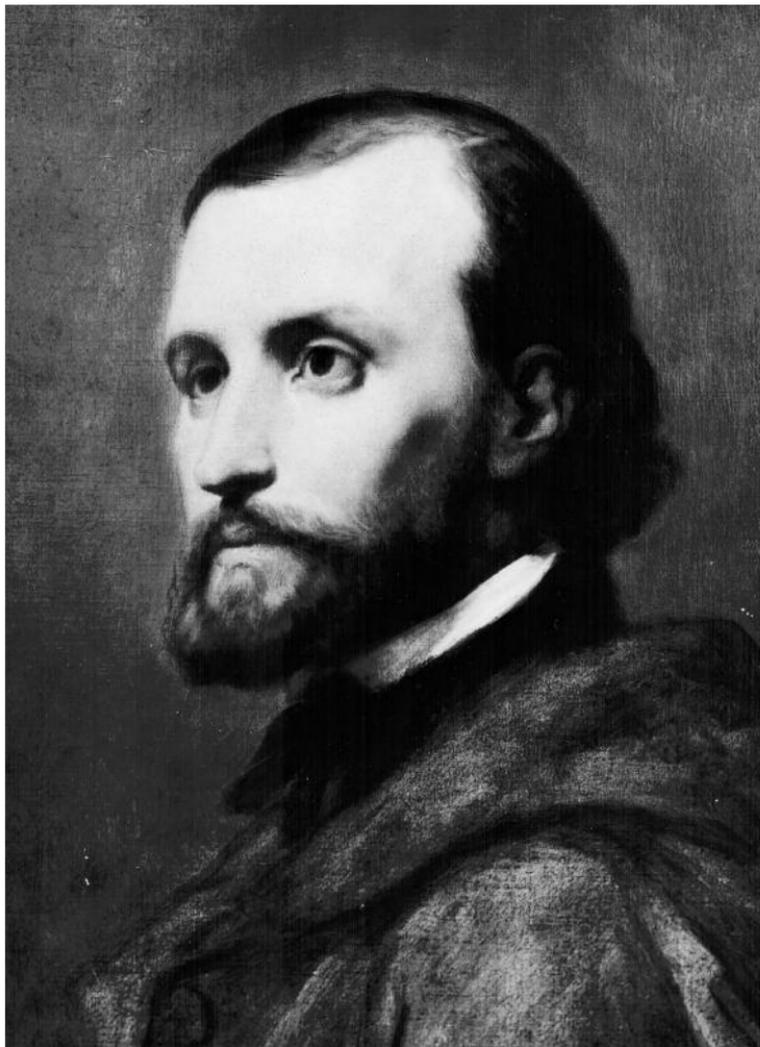
Comme signalé au début de cet article, *Fernand* est la première cantate du prix de Rome à appliquer les réformes du nouveau règlement modifié cette année-là. L'ouvrage adopte des proportions beaucoup plus importantes que par le passé, notamment à cause de l'introduction d'un troisième personnage (ici la basse Fernand). Les possibilités dramaturgiques s'en trouvant démultipliées, la longueur de la cantate augmente fortement, dépassant les vingt minutes quand certaines partitions des années 1830 n'atteignaient pas quinze minutes.

C'est à un autre exotisme que celui de *Marie Stuart et Rizzio* que fait appel le Comte de Pastoret, auteur du livret : portant ses regards non vers l'Écosse mais vers l'Espagne, il donne aux candidats l'occasion de colorer rythmiquement et orchestralement leur ouvrage. Gounod introduit ainsi des percussions inusitées jusqu'alors mais ne verse pas pour autant dans

un folklore facile. Seul le trio *agitato* « La route est ouverte » semble lui inspirer un certain exotisme, mais qui reste diffus et sans outrance.

Devenu élève de Paer, on sent que le jeune compositeur italianise plus que jamais son style musical, allongeant les lignes vocales, dépouillant l'orchestre de contrechants trop étouffants : il a tiré profit des dernières créations de Donizetti aux Italiens et a considérablement bridé sa créativité dramatique. Les récitatifs – comme les ensembles – ne bifurquent plus sans préparation vers des horizons inattendus, les transitions s'assagissent, les mélodies respectent des carrures rythmiques prévisibles. Comme Berlioz en 1830, déçu par trois échecs successifs au concours, Gounod livre aux académiciens une partition « régulière » et conforme à leurs attentes. Pour autant, elle n'est dénuée ni de charme ni de modernité. Le rôle de soprano (Zelmire), en particulier, est écrit de manière moins tendue que dans les deux cantates précédentes et se voit offrir plusieurs moments de douce et attachante sentimentalité.

Le samedi 5 octobre 1839, Gounod reçoit le premier grand prix de Rome dans le cadre de la séance solennelle qui voit l'exécution publique de *Fernand* avec rien moins que M^{me} Dorus-Gras et messieurs Alexis Dupont et Louis Alizard sous la direction d'Habeneck. Gounod est présenté comme élève de Lesueur, Reicha, Paer (et Halévy pour le contrepoint, seul survivant des quatre). Un nouveau chapitre de sa vie va s'écrire, Rome lui tend les bras car – comme il est dit dans sa cantate – « la route est ouverte »...



Charles Gounod par Ary Scheffer.
Archives Leduc.

Charles Gounod, portrait by Ary Scheffer.
Leduc Archives.