

Les cantates de Debussy à l'heure des bouleversements esthétiques « fin de siècle »

Steven Huebner

Claude Debussy ne mâche pas ses mots, en 1903, lorsqu'il dénonce le prix de Rome comme étant un concours scolaire plutôt que la mesure d'un talent authentique. Il n'est pas seul à proclamer son mécontentement au commencement du siècle nouveau. Deux ans plus tard, en réponse à une enquête sur les arts en France, Camille Mauclair décrit le prix comme n'étant destiné qu'à des « diplômés obéissants ». L'écrivain naturaliste de gauche Maurice Le Blond vitupère le dogmatisme académique et la prétendue « formule officielle » dans la formation des jeunes compositeurs : « L'Académisme (puisqu'il faut l'appeler par son nom) est en quelque sorte devenu un catéchisme esthétique, le seul qui soit patronné par l'État. » Les goûts musicaux de Le Blond vont dans l'ensemble vers le populisme urbain de Gustave Charpentier, et, dans son essai, il se livre à une espèce de critique nationaliste du prix de Rome (« la tyrannie séculaire de Rome », ainsi qu'il l'appelle), assortie de proclamations flamboyantes contre les valeurs cosmopolites violant les traditions populaires françaises – et ce, bien que Charpentier lui-même ait été un lauréat particulièrement fameux de ce même prix. Les attaques visant l'institution du prix de Rome, déployant une rhétorique nationaliste, viennent aussi de critiques et de compositeurs aux sympathies politiques de droite. Le compositeur Déodat

de Séverac, se situant évidemment dans la lignée intellectuelle de Maurice Barrès, rejette en 1907 le prix de Rome comme *déraciné* : trop sous la coupe administrative des élites et assujéti aux valeurs esthétiques bourgeoises médiocres qui paraissent régir le goût officiel. Pourquoi un jeune compositeur devrait-il adhérer aux idéaux du « jury de l'Institut » ? demande-t-il implicitement :

Il suffirait de nommer ce jury pour mesurer la valeur de ses arrêts ; il suffirait aussi de rappeler certaines histoires récentes : la charité nous défend de le faire.

Outre qu'elle s'en prend à la réputation de figures telles que Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois et Jules Massenet, l'allusion de Séverac renvoie de manière à peine voilée à la controverse qui a suivi l'élimination de Maurice Ravel au premier tour du concours de 1905. Celui-ci avait reçu un deuxième second grand prix en 1901 et avait été admis à l'échelon supérieur les deux années suivantes, mais sans remporter de prix. Tout en détestant l'esthétique de Ravel – qui est l'un de ses principaux exemples d'art déraciné au cours du même article –, Séverac fait écho à des textes précédemment publiés dans la presse pour condamner les résultats du concours de 1905. Il n'est pas le seul commentateur peu favorablement disposé à l'égard de Ravel à critiquer la décision de cette année-là. Pierre Lalo a rédigé un éditorial cinglant dans le quotidien *Le Temps*, tandis que Romain Rolland envoyait une furieuse lettre de protestation au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Paul Léon. Il y a plus d'une vingtaine d'années, Sophie Bres a sagement mis en garde contre la tendance à exagérer la portée de *l'affaire Ravel* – du point de vue de la place qu'elle a tenue dans la presse et du rôle qu'elle a joué dans les changements administratifs intervenus au Conservatoire. Il est manifeste, par exemple, que les résultats du concours n'avaient rien à voir avec la retraite de Théodore Dubois comme directeur de l'institution. L'article de Lalo se lit comme l'éditorial d'un homme déjà mécontent du prix de Rome

avant l'entrée en scène de Ravel, et on y trouve la litanie familière des grands noms de la culture musicale française n'ayant jamais remporté le prix (dont son père Édouard Lalo). On soupçonne que, pour sa part, Séverac a trouvé l'incident Ravel utile à sa défense du régionalisme, un point d'appui convaincant à des préoccupations qui ne datent pas d'hier.

Les doléances au sujet du prix de Rome n'étaient certes pas nouvelles et remontaient au moins aux diatribes lancées contre le concours par Berlioz dans ses mémoires. La teneur des attaques était telle qu'en 1882 Charles Gounod s'est senti contraint de faire entendre sa voix pour défendre la Villa Médicis avec un zèle antiwagnérien. En ce qui le concernait, l'institution et toutes ses pratiques culturelles, dont le concours du prix de Rome, se situaient aux antipodes de *l'école de l'avenir*. Henri Rabaud reprend l'argumentation à son compte en 1905 – cette fois en l'assortissant d'une série de propositions détaillées pour une réforme intelligente, que Gounod n'avait pas évoquée. (À l'instar de Debussy, le côté « bachotage » de la pédagogie préparatoire heurtait sa sensibilité.) Les témoignages de Gounod et de Rabaud constituent donc les limites chronologiques entre lesquelles se placent les concours qu'ont connus Debussy et Ravel. Debussy se fait éliminer au tour d'essai lors de sa première tentative de 1882 (il se classe second en 1883 et remportera le prix avec *L'Enfant prodigue* en 1884), tandis que l'âge de Ravel le disqualifiera pour une tentative supplémentaire après 1905. Pour dépasser la simple caricature critique, il faut étudier jusqu'à quel point les cantates écrites à la fin du siècle reflètent effectivement ces évaluations tranchées d'un genre écrit sur commande, c'est-à-dire comme un exercice académique stérile sans rapport avec l'environnement musical ambiant, pour ne rien dire de la personnalité artistique authentique, même à l'état embryonnaire, des jeunes compositeurs. Rabaud offre un début de réponse lorsqu'il avance que les juges – membres de l'Institut et membres supplémentaires du jury chaque année – faisaient indubitablement preuve de bonne foi en votant pour le morceau qu'ils estimaient le meilleur, ne se contentant pas de vérifier que les critères d'une formule étroitement prescrite avaient bien été respectés. En plus

de la culture de favoritisme, les relations de camaraderie parmi les membres du jury soutenant leurs étudiants, et l'influence éventuelle de prises de parti esthétiques de la part de fonctionnaires et d'hommes politiques, on doit admettre que les juges se comportaient souvent – et peut-être même la plupart du temps – en musiciens professionnels dont le sens de l'intégrité puisait ses racines dans des valeurs esthétiques personnelles. Le style de Jules Massenet différait grandement de celui de Camille Saint-Saëns, et tous deux n'avaient guère à voir avec Ernest Reyer – pour ne mentionner que trois juges longtemps en place. Ceci devait permettre une certaine latitude dans la définition d'une pratique compositionnelle acceptable. Debussy reconnaît, dans son essai de 1903, que la cantate était une « forme hybride qui participe maladroitement de l'Opéra, dans ce que celui-ci a de plus banal ; ou de la “symphonie avec personnages chantants”, trouvaille vraiment “institutive” ». Quoique très négatif, il admet implicitement qu'un éventail assez large de textures était devenu acceptable. Le facteur que pouvait représenter l'imagination créatrice des concurrents dans l'évaluation de leur travail ne saurait donc être entièrement éliminé.

D'un autre côté, Rabaud note aussi que l'élection de nouveaux membres par les académiciens eux-mêmes produisait une endogamie se traduisant par un échantillonnage plus restreint que celui de la culture française dans son ensemble. De surcroît, le côté utilitaire du concours détonnait de plus en plus par rapport aux préoccupations des compositeurs modernes. La musique des cantates était jugée pour ses qualités théâtrales, c'est-à-dire son impact potentiel devant le grand public, et de ce point de vue, on pouvait comprendre que le vote définitif tienne compte des membres d'autres sections de l'Académie des beaux-arts. Mais, alors que les occasions et les lieux favorables à la production et à l'exécution de la musique de chambre se multipliaient à la fin du siècle, l'échec complet du concours à ouvrir la voie du succès n'en était, ironiquement, que plus évident. À l'extrême fin du siècle (et par la suite), Vincent d'Indy et ses collègues de la Schola cantorum ont attiré l'attention sur l'étroitesse de perspective

du concours – point de vue partagé par Rabaud. Sans parler de la différence de génération évidente entre les membres du jury, qui avaient généralement plus de soixante ans, et les jeunes compositeurs, clivage qui limitait implicitement l'initiative créatrice de ces derniers alors même que les pressions montaient en faveur d'une syntaxe plus expérimentale. Par exemple, l'opinion hostile de Debussy à propos du caractère « institutaire » de la « symphonie avec personnages chantants » trahit à l'évidence une impatience postwagnérienne récente, dont la mauvaise humeur de moderniste n'est nullement apaisée par les résultats du concours.

Entre l'homogénéité académique, utilitaire et atavique d'un côté, et de l'autre, un éclectisme libéral effréné, le champ des pratiques dans la serre du concours à la fin du siècle, sans être aussi large que dans le monde réel au-dehors, prenait de multiples formes. Mais quelle multiplicité ? Le caractère particulièrement fascinant du concours de cantates durant cette période se révèle par l'encouragement accru des choix musicaux admis dans le monde culturel au sens large et dans les polémiques qui faisaient rage autour du concept problématique de « progrès » en musique. Certains résistaient à la syntaxe wagnérienne, d'autres l'acceptaient partiellement, et d'autres encore l'embrassaient avec enthousiasme, tandis qu'un Debussy, dans son zèle pour soutenir la cause de *Pelléas et Mélisande*, la repoussait comme conservatrice et académique. En d'autres termes, à peine les opéras de Wagner étaient-ils devenus monnaie courante sur les scènes françaises dans les années 1890 que certains compositeurs pensaient à se nourrir ailleurs, dans la musique des compositeurs russes par exemple. Il ne s'agissait pas simplement de syntaxe musicale. Certes, l'adoption de textes de cantates ancrés dans la vie contemporaine aurait en partie apaisé les griefs de commentateurs comme Maclair et Le Blond sur l'académisme moribond des sujets mythologiques ou tirés de l'histoire reculée. (Leurs préoccupations réalistes n'allaient manifestement pas dans le même sens que celles de Debussy, lequel a dit à une occasion que la *Louise* de Charpentier n'offrait que des « cantilènes chlorotiques » issues de la plume d'un « sale prix de Rome ».) Il importe davan-

tage que, dans une culture où les débats à propos de Wagner et du wagnérisme étaient devenus lourds de sens, non seulement en termes musicaux, mais aussi en termes idéologiques, voire politiques, le concours de cantate du prix de Rome représentât l'un des nombreux sites où s'affrontaient les influences wagnériennes et les valeurs françaises. Vu le caractère vénérable du concours du prix de Rome, les cantates pouvaient même paraître incarner des qualités de classicisme face au changement, mais sans nécessairement se conformer à un monolithe esthétique qu'on pourrait, de manière contestable, appeler « art officiel », ni faire disparaître toute prétention à l'exercice de l'imagination créatrice et d'une personnalité distincte. Même si les minutes des séances de l'Institut ne vantent ni le progrès, ni l'originalité, ni la modernité dans leur appréciation qualitative des cantates primées, elles se réfèrent souvent à l'habileté de la déclamation, de l'instrumentation et de l'impact théâtral – facteurs qui permettent un vaste champ de réalisations esthétiques.

Dans une analyse récente et persuasive des traits stylistiques des deux cantates officiellement présentées par Debussy, *Le Gladiateur* (1883) et *L'Enfant prodigue* (1884), John Clevenger (dans un article paru dans *Debussy and his world*, sous la direction de Jane Fulcher) insiste sur la continuité formelle ainsi que sur la présence de motifs conducteurs comme caractéristiques wagnériennes de ces deux œuvres. La cantate victorieuse de Debussy comporte moins de matériau de rappel – qui consiste souvent en rappels thématiques globaux de style traditionnel – que *Le Gladiateur*, et sa syntaxe harmonique est plus conservatrice. Comme Guiraud avait un jour déclaré que Debussy avait besoin d'être « tenu en bride », et qu'il avait probablement donné à son étudiant de judicieux conseils en ce sens lorsqu'il le préparait pour le prix, la version généralement présentée de l'expérience faite du concours par Debussy va de pair avec la perception de la nature essentiellement conservatrice de ce concours : héros du modernisme contre *establishment* moribond. Il est vrai que les minutes du concours font référence, concernant *Le Gladiateur*, à la « nature musicale généreuse mais ardente parfois jusqu'à l'intempé-

rance » de Debussy. Toutefois, conservateur ne signifie pas moins réussi, ni terne, et c'est un point qui vaut d'être rappelé dans la perspective des attaques contre « l'art officiel » : Clewenger estime que *L'Enfant prodigue* est bien la plus solide des deux œuvres, et l'on sait que Debussy l'a révisée plus tard dans sa carrière. La prudence de Debussy n'implique pas non plus moins de « personnalité ». Le critique Charles Réty (sous le pseudonyme de Charles Darcours), écrivant dans *Le Figaro* après l'exécution publique de la cantate de Debussy durant l'été 1884, en donne une recension mitigée, mais n'en considère pas moins que le prix se justifiait amplement parce que l'ouvrage révélait « la main d'un résolu et une nature personnelle » et ceci en dépit de réminiscences distinctes du style de Massenet qui, pour de nombreux critiques, représentait ce qu'il y avait de plus avancé dans la musique française au début des années 1880. L'air de Lia « *Azaël ! Azaël !* » rappelle la cavatine « *Vision fugitive* » au deuxième acte d'*Hérodiade*, et l'approche de Debussy évoque également la manière de Massenet dans l'air ultérieur d'Azaël « *Ô temps à jamais effacé* » (large mélodie syllabique calquée sur l'accentuation du texte) et le duo Lia-Azaël « *Heures fortunées* » (lequel débute sur une pédale de dominante avec une large mélodie superposée à un thème principal alangué à l'orchestre).

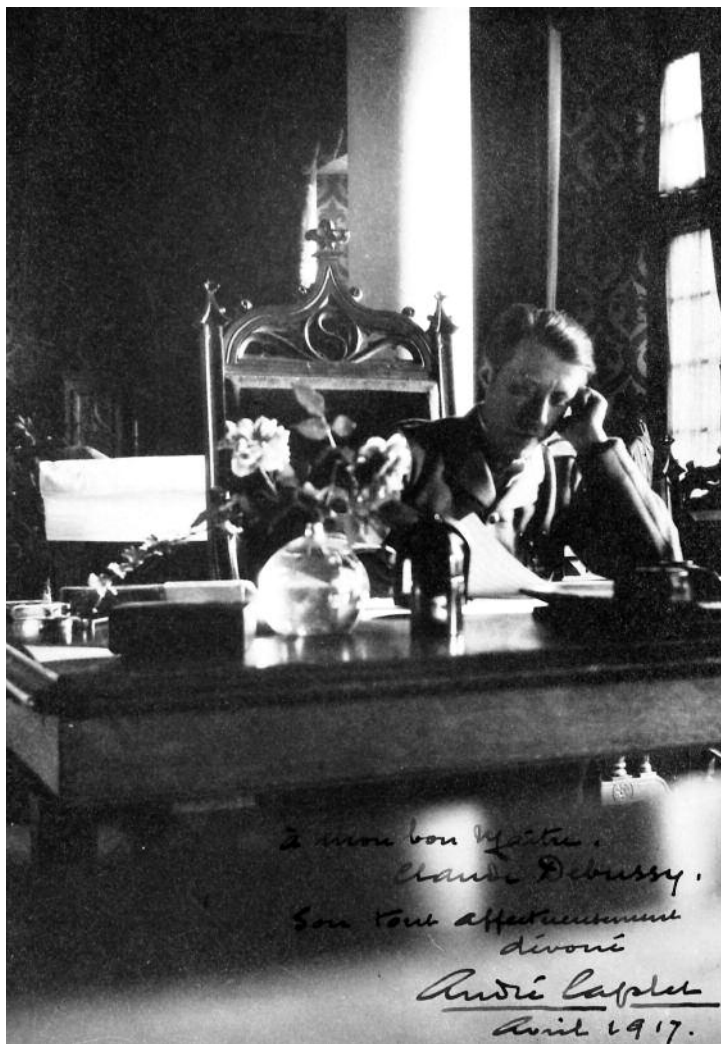
C'est dans le détail de l'harmonie qu'émerge le langage propre de Debussy : incertitude tonale au commencement du prélude tandis qu'un accord de *ré* dièse s'ouvre sur la tonique de *si* majeur, recours abondant à des accords de septième mineure et quinte diminuée et de sixte ajoutée (qui s'expliquent en partie du fait de la conduite des voix), et alternance entre des accords parfaits de *ré* majeur et d'*ut* majeur dans la section médiane de l'air de Lia. Pour citer un autre exemple, l'air « *Ô temps à jamais effacé* » d'Azaël, en dépit de son parfum mélodique massenétiste, commence par un accord de septième majeure qui se résout en une harmonie de sixte ajoutée, grammaire généralement étrangère au style de Massenet à cette période. Pourtant, en plus de ces allusions aux inclinations plus modernistes de Debussy s'ajoutant à la manière contemporaine de Massenet,

la cantate semble aussi revenir à la grandiloquence enthousiaste d'un Charles Gounod dans le trio final « *Gloire à toi Seigneur !* ».

La fluidité avec laquelle les signes stylistiques passés, présents et futurs sont énoncés dans *L'Enfant prodigue* semble digne d'admiration. Massenet et Gounod étaient parmi les juges, le soutien de ce dernier ayant été décisif dans la victoire de Debussy. On a du mal à déceler l'influence de Wagner dans *L'Enfant prodigue* et, selon Clewenger, le nombre réduit des wagnérismes dans cette cantate par rapport au *Gladiateur* de l'année précédente, en particulier la mise en jeu de matériau thématique de rappel (une moyenne de 10 motifs récurrents par centaine de mesures contre 4,3 dans la cantate primée, note-t-il), reflète un surcroît de prudence, gage de succès. Cet argument mérite qu'on s'y arrête. En effet, la cantate victorieuse soumise par Paul Vidal pour *Le Gladiateur* contient, elle aussi, des répétitions thématiques, même si c'est à un moindre degré que la cantate de Debussy. Et ce n'est sûrement pas par hasard qu'au moins trois juges du jury de 1884 (Saint-Saëns, Massenet et Reyer) avaient déjà écrit des opéras où abondent les motifs de rappel (*Henry VIII*, *Manon* et *Sigurd*). Même Gounod – le membre du jury le plus critique à l'égard de Wagner – avait publié une défense enthousiaste d'*Henry VIII* de Saint-Saëns. Il laissait entendre que cet opéra, leitmotifs compris, était un antidote au maître de Bayreuth. Comment donc la seule présence de motifs de rappel dans une cantate de prix de Rome a-t-elle pu être jugée provocante ? On ne peut répondre rapidement. Quelques jours avant le concours de 1884, Massenet disait à un journaliste qu'il considérait comme son devoir de professeur de protéger ses étudiants contre les mirages wagnériens (ce qui confirmerait la prudence supposée de Debussy)... et pourtant, il ajoutait que l'opéra français devait viser à une synthèse du *cantabile* italien et du raffinement orchestral allemand (voilà qui nous engagerait plutôt à y voir un encouragement à une écriture en leitmotifs – modérée toutefois). En tout cas, l'alternative devrait inciter à la prudence quiconque tiendrait à établir une équivalence entre motifs de rappel et Wagner dans le répertoire des années 1880 et 1890. Oui, bien sûr, la tech-

nique du leitmotif était wagnérienne du point de vue de ses origines immédiates, mais non pas dans la manière dont les compositeurs français entendaient désormais se l'approprier. Sans parler du fait que, stylistiquement parlant, il n'y a pas qu'un seul Wagner (de *Tannhäuser* à *Tristan* et de *Tristan* à *Parsifal*) et qu'il importe moins de compter les leitmotifs que d'observer la façon dont ils sont traités. De ce point de vue, même *Le Gladiateur* de Debussy, à en juger par l'excellente analyse de Clevenger, paraîtrait avoir peu en commun avec la texture orchestrale élargie, telle une vaste prose, qui caractérise le Wagner d'après *Tristan*.

ANDRÉ CAPLET, RÉORCHESTRATEUR DE
« L'ENFANT PRODIGE » EN 1908.
Centre de documentation Claude Debussy.



à mon bon Maître,
Claude Debussy,
Son tout affectueux
dévoté
André Caplet
Avril 1917.