

## De la mythologie à la fiction : l'évolution des livrets du prix de Rome

*Julia Lu*

Dès l'établissement du prix de Rome en 1803, les candidats furent tenus de mettre en musique un texte poétique conçu pour exprimer leur talent en matière de composition dramatique. Le prestige attaché à l'opéra dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle était tel que le genre fut longtemps considéré comme le pinacle des études de l'apprenti compositeur. Les concurrents n'ayant que 25 jours pour composer leur « scène dramatique » (souvent appelée « cantate »), le livret prescrit était naturellement de dimensions limitées et ne comportait que les ingrédients de base de l'opéra. Le règlement fondateur du prix stipule que l'œuvre devait être constituée « d'un récitatif obligé, d'un cantabile suivi d'un récitatif simple et terminé par un air de mouvement d'un caractère prononcé ». En outre, jusque dans les années 1830, le livret met en scène un personnage unique (exception faite pour les textes de 1809, 1816 et 1822), ce qui imposait certaines restrictions aux possibilités dramatiques de l'ouvrage. Toutefois, à partir de 1831, les librettistes expérimentent de plus en plus des arguments à deux personnages, jusqu'à ce qu'il soit officiellement stipulé, en 1839, qu'à l'avenir toutes les cantates devraient comporter trois protagonistes. Selon le nouveau règlement :

La scène lyrique devra être à trois voix, une de soprano, une de ténor et l'autre de basse. Elle comprendra un ou deux airs, un duo et un trio, dont une partie devra, autant que le sujet le comportera, être sans accompagnement, sans compter les récitatifs qui serviront à lier entre elles ces diverses parties.

La responsabilité de trouver un livret convenable pour le concours était confiée aux membres musiciens de l'Académie des beaux-arts, qui sollicitaient souvent leurs collègues et amis écrivains. Il arrivait que des individus soumettent des textes de leur propre chef, peut-être dans l'espoir de se concilier les bonnes grâces de l'Institut et d'être un jour élus académiciens. Durant le Premier Empire, les trois principaux rédacteurs de livrets furent Arnault, Bins de Saint-Victor et De Jouy, aujourd'hui surtout connus pour leur collaboration avec des compositeurs comme Méhul, Cherubini, Spontini et Rossini. Deux autres écrivains – Vieillard et Vinaty – se répartirent la charge de la plupart des textes du prix de Rome sous la Restauration. Entre 1831 et 1845, le marquis de Pastoret (1791-1857), membre libre de l'Académie des beaux-arts, fournit à lui seul pas moins de neuf textes. Comme ce système d'obtention des livrets dépendait de la bonne volonté de quelques individus, les académiciens éprouvèrent certaines difficultés à trouver chaque année un texte approprié. Henri-Montan Berton, académicien de la section de musique, n'a probablement écrit *Orphée* pour le concours de 1827 qu'en raison du manque de texte convenable cette année-là. De même, l'année suivante, le fait que l'Académie des beaux-arts ait dû ressusciter un ouvrage vieux de plus de dix ans (*l'Hermine* de Vieillard, de 1813) est une autre indication de la probable pénurie de livrets durant cette période.

Une solution fut finalement proposée en 1845, lorsqu'un legs financier de feu M. Deschaumes permit la création d'un concours de poésie pour le prix de Rome. Ouvert à tous – la récompense consistant en une médaille d'une valeur de 500 francs –, ce prix avait non seulement résolu un problème récurrent, mais il accrut aussi considérablement les types

de livrets proposés à la sélection. En 1864, par exemple, le texte d'*Ivanhoé* sur lequel œuvra Saint-Saëns fut choisi parmi un éventail de près de 130 propositions, celles-ci démontrant l'intérêt suscité par le concours.



On a généralement prétendu que les livrets du prix de Rome étaient pour l'essentiel tirés de sujets antiques, puisque les cantates les plus connues, comme celles de Berlioz (*Orphée*, *Cléopâtre*, *Sardanapale*), de Debussy (*Le Gladiateur*) et de Ravel (*Myrrha*, *Alcyone*) laissent supposer cette tendance. Or, à un moment donné de l'histoire du concours, les sujets antiques disparurent quasiment. En fait, la cantate victorieuse de Berlioz – *Sardanapale* (1830) – peut être envisagée comme marquant le terme de la phase « antiquisante » du prix de Rome, tandis que la décennie suivante correspond au début d'une période qu'on peut raisonnablement qualifier de « romantique ». Entre 1803 et 1830 compris, on dénombre 24 livrets originaux, dont 13 tirés de la mythologie antique, 5 de l'histoire moderne, 4 de la fiction, 1 de la Bible et 1 de la légende ou du folklore non antique. Au cours des 24 années qui ont suivi, le nombre de cantates inspirées par l'Antiquité chute brutalement à 2, tandis que celles dont le sujet est emprunté à la fiction passent à 13. Les ouvrages tirés de l'histoire moderne, en légère diminution, passent de 5 à 4, et ceux à sujets légendaires ou folkloriques augmentent de 1 à 4.

Ces changements remarquables sont évidemment causés par le mouvement romantique, lequel transforme le paysage lyrique à partir des années 1820. La littérature devait désormais refléter la réalité contemporaine, et les sujets tirés de la mythologie antique perdent progressivement toute résonance auprès des lecteurs et des spectateurs modernes. Dans leur quête de remplacement du répertoire gréco-romain, si longtemps promu par les classiques comme modèle d'admiration et d'émulation, les romantiques proposent plusieurs options. L'une est l'histoire d'un passé plus récent. Le Moyen Âge, en particulier, offre une source d'inspiration au fur et à

mesure qu'il perd l'image entretenue naguère d'une époque de sauvagerie et de vulgarité. Les romantiques reconnaissent des qualités d'héroïsme, de vaillance, de loyauté et d'honneur à la culture médiévale, grâce à l'influence de deux ouvrages fondamentaux parus au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le premier, *Le Génie du christianisme* (1802), Chateaubriand magnifie le Moyen Âge en tant qu'« âge de foi », insistant sur les valeurs morales de la chevalerie, dans lesquelles il perçoit une incarnation idéale du christianisme. Dans le second, *De l'Allemagne* (1810), M<sup>me</sup> de Staël examine l'impact de l'influence germanique sur la culture médiévale et moderne, insistant sur l'importance du christianisme et de la chevalerie comme sources d'une nouvelle littérature romantique. Dans l'un et l'autre ouvrage, le thème du christianisme est indissolublement lié à la nature de la société moderne – idée développée plus avant dans la préface de *Cromwell* d'Hugo. Selon le modèle hugolien des trois âges de l'histoire mondiale (à savoir les temps primitifs, l'Antiquité et l'ère moderne), l'âge moderne est justement lié à l'apparition du christianisme. Avec l'avènement d'une « nouvelle religion » et d'une « société nouvelle » – affirme Hugo – « il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie ».



La variété de thèmes offerte par le Moyen Âge séduit bon nombre d'écrivains, de dramaturges et de librettistes du XIX<sup>e</sup> siècle, qui explorèrent aussi d'autres périodes de l'histoire. Parmi les livrets du prix de Rome imposés entre 1831 et 1864, on trouve des titres comme *Bianca Capello* (1831), *Marie Stuart et Rizzio* (1837), *Lionel Foscari* (1841), *Francesca de Rimini* (1854), *Clovis et Clotilde* (1857) ou *David Rizzio* (1863). Si l'intrigue de ces ouvrages demeure relativement fidèle aux événements historiques, il en est d'autres dans lesquels l'histoire ne sert que d'arrière-plan à des constructions plus fantaisistes. Comme maint grand opéra de l'époque, plusieurs livrets du prix de Rome font allusion à des personnages ou à des événements réels, mais les enveloppent d'une intrigue tissée de toutes pièces et largement

enjolivée. En 1840, par exemple, *Loÿse de Montfort* d'Émile Deschamps et Émilien Pacini s'inspire de l'histoire de M<sup>me</sup> de Lavalette (qui avait aidé son mari à s'échapper de la Conciergerie en 1815), mais transpose l'action au temps d'Henri IV. De même, en 1851, *Le Prisonnier* d'Édouard Monnais rappelle l'expérience carcérale de l'écrivain italien Silvio Pellico (1789-1854), mais recentre l'intrigue sur les amours inventées entre Pellico et une prisonnière.

Ce type de mélange entre fiction et histoire était fréquent au théâtre, mais sa popularité doit alors beaucoup au succès du roman en tant que genre. À la recherche d'une littérature à l'écoute de la société de leur temps, les romantiques insistent sur l'importance du « réalisme » dans la représentation des personnages, des lieux et des événements. À cette fin, le potentiel réaliste de la fiction se révèle séduisant. La fiction en prose bénéficie des progrès techniques de l'industrie de l'impression et de la nouvelle économie bourgeoise, alors que la production littéraire de masse à coût réduit, venant s'ajouter à l'accroissement d'environ 30% de la population française entre 1800 et 1850, se traduit par un public singulièrement élargi. Traditionnellement tenu pour léger et frivole, le roman se hausse au rang de la poésie et du théâtre alors même que les lecteurs commencent à apprécier ses capacités multiples à aborder un vaste répertoire de sujets. Les statistiques montrent qu'à la fin de la Restauration, la proportion des recueils de vers publiés est à peu près de deux pour un par rapport au roman (463 contre 237). En 1850, en revanche, le nombre de romans publiés en France dépasse le millier, comparé à deux ou trois cents ouvrages de poésie.



L'augmentation spectaculaire du nombre de sujets fictifs dans les livrets du prix de Rome après 1830 peut s'interpréter comme s'inscrivant dans cette plus large appréciation de la fiction. Les librettistes écrivent de plus en plus des histoires originales plutôt que de puiser dans le réservoir de la mythologie antique. Un individu en particulier a œuvré pour mettre

les livrets du concours au diapason des derniers développements de la littérature romantique. Comme déjà dit, le comte (plus tard marquis) Amédée-David de Pastoret a fourni neuf textes durant la période précédant immédiatement la création du concours de poésie du prix de Rome. Parmi ces ouvrages, deux appartiennent à la catégorie de l'histoire récente, trois à celle du folklore et de la légende, et quatre adoptent la forme d'une fiction originale. Les livrets appartenant à cette dernière catégorie montrent que Pastoret connaissait parfaitement les thèmes et les types de personnages prisés à l'époque : ils traitent en effet des tensions raciales et religieuses (*Fernand*, 1839 ; *Le Renégat de Fez*, 1844) ou mettent en scène des rebelles de basse extraction (*Le Contrebandier espagnol*, 1833). Le recours au genre de la fiction accorde aux librettistes une liberté absolue pour traiter de questions et de thèmes qui, non seulement concernent la société contemporaine, mais qui peuvent aussi être intéressants et distrayants. En fait, si l'on compare les sujets prescrits aux concurrents du prix de Rome en musique, en peinture et en sculpture, on s'aperçoit que la musique est de loin la discipline la plus progressiste durant cette période. Tandis qu'on continue d'exiger des candidats en peinture et en sculpture qu'ils produisent des œuvres tirées de sujets antiques ou bibliques, les étudiants en musique traitent de personnages aussi divers que des gens ordinaires (*Hermann et Ketty*, 1832 ; *Le Rocher d'Appenzell*, 1853), des fées et des sorciers (*La Reine Flore*, 1842 ; *Le Chevalier enchanté*, 1843), des artistes et écrivains (*Vélasquez*, 1846 ; *Le Prisonnier*, 1851), des rois, des reines, des princesses, des sultans et des tsars (*Emma et Eginhard*, 1850 ; *Clovis et Clotilde*, 1857 ; *Bajazet et le joueur de flûte*, 1859 ; *Le Czar Ivan IV*, 1860), etc. Si l'Antiquité et les temps bibliques n'ont pas totalement disparu du répertoire, ils ne constituent néanmoins qu'une portion réduite d'un vaste éventail de sujets proposés aux candidats.



De nombreux librettistes du prix de Rome s'inspirent aussi de romans populaires à l'époque, comme le montrent les cas de *Velléda* (1836, tiré des *Martyrs* de Chateaubriand), d'*Imogine* (1845, tiré du *Moine* de Lewis), du *Retour de Virginie* (1852, tiré de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre), d'*Atala* (1861, tiré de l'*Atala* de Chateaubriand) et d'*Ivanhoé* (1864, tiré de l'*Ivanhoe* de Walter Scott), etc. Le choix de ce dernier n'est nullement indifférent, car il découle de l'importante transformation qu'a connue le prix de composition au cours des années 1830. À vrai dire, les romans de Walter Scott ont joué un rôle clef dans le succès extraordinaire du roman historique qui est devenu un genre romantique par excellence. Introduits en France à partir de 1816, les romans de Scott s'étaient rapidement emparés de l'imagination des lecteurs. En 1824, le nombre des éditions françaises de l'écrivain s'élève à 200 000 volumes, tandis qu'en 1840 il atteint deux millions. La sensation produite par ces romans a été relevée par George Saintsbury, lequel remarque qu'« en l'espace de quelques années toute l'Europe lisait avec passion des romans historiques et une proportion extrêmement élevée de la population littéraire de l'Europe s'affairait à en écrire ». Combinant l'histoire et la fiction, le genre du roman historique offre aux lecteurs ce que Sarah Mombert décrit comme un « attrait double », comportant des éléments de « reconnaissance » (c'est-à-dire historiques) et de « surprise » (c'est-à-dire de fiction originale). La période médiévale (caractérisée par des rivalités de factions entre systèmes féodaux, les aventures du chevalier errant, les douleurs de la crise morale et l'esprit chevaleresque et galant) confère au genre un arrière-plan idéal. La popularité de Scott fut telle que l'historien Jerome Mitchell a identifié quelque cinquante opéras du XIX<sup>e</sup> siècle tirés de ses romans, parmi lesquels *La Donna del lago* (1819), *Ivanhoé* (1826) et *Robert Bruce* (1846) de Rossini ; *Marie Stuart en Écosse* (1823) de Fétis ; *Leicester ou Le Château de Kenilworth* (1823) et *La Muette de Portici* (1828) d'Auber ; *La Dame Blanche* (1825) de Boieldieu ; *Le Caleb de Walter Scott* (1827) et *Richard en Palestine* (1844) d'Adam ; *I Puritani* (1835) de Bellini ; *Le Nozze di Lammermoor* (1829) et *La Prison d'Édim-*

*bourg* (1833) de Carafa ; *Elisabetta al Castello di Kenilworth* (1829) et *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti ; *La Jolie Fille de Perth* (1867) de Bizet – pour n'en citer que quelques-uns.



L'adaptation d'*Ivanhoe* de Scott par Victor Roussy pour le concours du prix de Rome en 1864 reflète l'influence persistante des romans de l'écrivain anglais. Le livret présente l'instant où le destin de Rebecca va être scellé par le combat entre Ivanhoé et Bois-Guilbert, et l'intrigue commence au moment où Rebecca, seule dans la cellule de sa prison, est tourmentée à l'idée de l'épreuve qu'elle va subir. Sur ces entrefaites, Bois-Guilbert survient et lui promet de l'arracher à la mort si elle accepte son amour. Mais Rebecca refuse. Alors même que l'espoir s'amenuise pour elle, Ivanhoé apparaît et provoque Bois-Guilbert en duel pour la sauver. Par la fenêtre de son cachot, Rebecca observe anxieusement le combat. Finalement, Bois-Guilbert succombe ; Ivanhoé et Rebecca unissent leurs voix pour exalter Dieu dans la prière.

Si le livret de Roussy est le premier texte pour le prix de Rome entièrement tiré du roman de Scott, ce n'est pas la première fois qu'il était fait allusion à *Ivanhoe* dans le cadre du concours. En 1834, le livret (un des plus originaux) de Jean-François Gail, *L'Entrée en loge*, n'avait d'autre thème que l'histoire d'un candidat imaginaire au prix de Rome, enfermé sous clé dans sa loge et passant alternativement de l'espoir au désespoir à l'idée de remporter ou non le concours. Or, le texte que le candidat fictif doit mettre en musique est – bien que cela ne soit pas explicite – *Ivanhoe* de Scott. Les références à Rebecca et à Front-de-Bœuf laissent entendre que ces personnages étaient suffisamment familiers à l'époque pour qu'il ne fût pas nécessaire de mentionner l'œuvre dont il était question. En même temps, l'adoption du roman de Scott comme sujet de livret imaginaire montre que le concours était parfaitement en phase avec les tendances et les préférences du public en général. Compris dans le contexte de l'évo-



lution de la littérature romantique et de celle des livrets du prix de Rome, le choix de l'*Ivanhoé* de Roussy comme sujet du concours de 1864 n'est guère surprenant. Qu'il ait reçu l'accord des membres musiciens de l'Académie des beaux-arts montre que le prix de composition était moins rigide et tourné vers le passé qu'on le croit généralement, et que l'esthétique véhiculée par le concours était finalement ouverte au changement et aux influences contemporaines.

---



*SAINTE-SAËNS REÇU À COMPIÈGNE LORS DE LA MISE EN LOGE  
DES CANDIDATS AU PRIX DE ROME DE 1910.  
Musica, juillet 1910, p. 108.*