

Les cantates pour le prix de Rome : un académisme débridé ?

Alexandre DRATWICKI

Plus que n'importe quelle autre institution, le prix de Rome de composition musicale (1803-1968) a été – et demeure pour nombre d'historiens – le parangon de l'académisme, au sens le plus dépréciatif qui soit. Art *officiel* – soutenu par les ministères – et art *académique* – par nature, puisque jugé par l'Académie des beaux-arts – ne font alors qu'un : dans ce cadre, indiscutablement, nommer le premier c'est désigner le second, et *vice versa*. Selon les idées reçues, le concours rassemblerait l'arsenal des concepts pouvant faire frémir les tenants d'une modernité échevelée : ses institutions (Conservatoire, Institut, villa Médicis), ses juges (des compositeurs réactionnaires octogénaires), ses objets (fugue, chœur avec orchestre et cantate aux sujets passésistes) et jusqu'à ses lauréats (de jeunes ambitieux trop tôt lancés dans la carrière) semblent les caricatures d'eux-mêmes. Fétis de conclure : « Hors le classique point de salut¹. »

Les reproches formulés à l'encontre des principes d'organisation du prix de Rome sont doublés d'une critique bien plus grave : le refus de faire évoluer les règles du Beau défendues par l'Académie, et l'enracinement dans des préceptes esthétiques que l'aréopage de l'Institut prétend universels, mais qui, selon d'aucun, semblent vite d'arrière-garde. Exemple en 1835 :

L'inévitable discours académique a poursuivi les spectateurs de violentes diatribes dirigées contre toute tentative d'innovation. Quiconque veut faire

¹ *Revue musicale de Fétis*, IV (octobre 1828), p. 249-251.

autre chose et autrement que ce qui est fait est réputé fou, malade, enragé, par MM. de l'Académie. Honneur, au contraire, au jeune homme probe, délicat, qui, plein de respect pour les traditions de ses ancêtres et pour leurs profondes lumières, frémit à la seule pensée de s'écarter le moins du monde des voies par eux tracées. Celui-ci est certain de réussir, à l'Académie au moins. Pour l'autre, on lui ferme rudement les portes de la docte assemblée dans laquelle il n'est pas *dignus intrare*².

Des recherches récentes, menées par des musicologues spécialistes de la question comme Cécile Reynaud, Julia Lu et Malika Combes, ont permis de mettre à mal quantité d'idées reçues sur le prix de Rome. À ce travail scientifique s'est ajoutée la redécouverte au concert de plusieurs cantates « romaines » (notamment de Pierné, Debussy, Saint-Saëns, Bizet, Halévy...), cantates qui, loin de paraître froides et anecdotiques, ont suscité l'enthousiasme du public et l'intérêt des programmeurs. Le présent article entend, à sa manière, poursuivre cette réhabilitation en tempérant considérablement l'acte d'accusation qui avait banni le prix de Rome et ses « objets » musicaux de la postérité. Pour ce faire, nous nous concentrerons plus spécifiquement sur le corpus très particulier que forment les cantates du concours, et ce, sur une période allant des origines du prix de Rome de musique (1803) jusqu'à la Première Guerre mondiale (1914).

Pour mieux cerner les différents aspects qui méritent discussion, récapitulons d'abord caricaturalement (à la manière d'un Berlioz ou d'un Debussy) les diverses étapes du processus : âgé de vingt ans tout au plus, le jeune candidat au prix passe plusieurs années à s'exercer à l'épreuve de la cantate – et ce, à l'exception de toute autre forme musicale – sous la houlette d'un vieux professeur qui, à défaut d'avoir connu l'époque de Marie-Antoinette, lui voue un culte sans faille. Gluck est dans le cœur de tous ces gens-là. Le jour du concours, le jeune musicien se retrouve enfermé pour un mois complet avec l'obligation de mettre en musique un poème dont le sujet – forcément antique – n'est pas même rattrapé par une versification heureuse. Au contraire, la qualité du livret est à la hauteur de ce qu'il a coûté à l'Académie : fruit d'un néant dans lequel il est destiné à retourner. La cantate récompensée est, par principe, conformiste à souhait (Berlioz ne manque pas de souligner l'inévitable lever de soleil qui la commence), et pour mieux s'en rendre compte, elle est exécutée (au sens plein) sous la coupole de l'Institut par un orchestre minimaliste duquel émergent les voix chevrotantes, qui d'une élève du Conservatoire sans talent, qui d'un soliste de l'Opéra au talent toujours en devenir. Plus jamais, sans

² *Revue musicale de Fétis*, XV (18 octobre 1835), p. 335.

doute, on ne réentendra cet ouvrage, et la voûte réverbérante de l'Institut n'aura pas été pour rien dans les critiques négatives presque systématiquement formulées à l'encontre de la cantate victorieuse. Quelques mois plus tard, le jeune Prix de Rome quitte Paris pour l'Italie, d'où il se verra contraint d'envoyer chaque année, et selon un règlement immuable, des ouvrages qu'il ne doit pas considérer autrement que comme des exercices, lesquels seront jugés sévèrement par l'Académie et ne connaîtront jamais les honneurs de l'édition.

Oui, mais...

La cantate romaine : une « conception périmée de la musique dramatique³ » ?

Depuis Berlioz jusqu'à Debussy (et même Dutilleux), la critique a posé comme principe que la cantate servant à évaluer les compétences des candidats était un genre obsolète. Elle est pourtant le meilleur moyen d'approcher l'opéra – auquel elle prépare – et de montrer son talent à écrire pour la voix tout en manipulant un orchestre étoffé. Le seul aspect du domaine lyrique qu'elle ne permet pas de développer est l'écriture chorale, et c'est sans doute pour cette raison que le concours préliminaire (dit « concours d'essai ») prévoit judicieusement la réalisation d'un chœur avec orchestre. Par ailleurs, considérer la cantate comme un genre décalé des réalités du monde musical du XIX^e siècle, c'est oublier qu'elle demeure au centre de nombreuses manifestations artistiques d'alors : elle fait l'objet de concours importants (notamment pour les expositions universelles), aussi bien dans le domaine profane (concours Meyerbeer, concours Rossini) que dans le domaine sacré (concours de nombreuses sociétés chorales en province, par exemple à Bordeaux). Elle est à ce point appréciée qu'elle concurrence même l'oratorio dans le cadre des grands concerts symphoniques européens, et il n'est qu'à citer *Iphigénie en Tauride*, *Polyxène*, *Électre* et *Cédipe à Colone* de Théodore Gouvy (dans les années 1870) pour mesurer l'ampleur que peuvent ambitionner certaines cantates dramatiques.

Indiscutablement issue de la cantate baroque (et reprenant d'ailleurs son alternance « récits / airs » et sa construction rhétorique « exposition / catastrophe / maxime »), la cantate du prix de Rome « première manière »

³ Paul-Marie MASSON, « Les "Prix de Rome" de musique depuis l'armistice », *Revue des Beaux-Arts*, décembre 1943, p. 91.

(jusqu'en 1830) ne prévoit qu'un seul personnage⁴. Berlioz a ironisé sur l'impossibilité de faire dialoguer le protagoniste ainsi isolé, alors même que les sujets imposés convoquent parfois deux personnages, comme *Héro et Léandre* en 1806. Or, l'Académie ne fut pas sourde à la critique et une modification officielle fut apportée en 1839, fruit de près de dix ans de tâtonnements. En effet, entre 1831 et 1839, la nomenclature vocale des cantates ne cessa d'évoluer : écrites à deux voix (soprano et ténor) en 1831, 1832, 1833, 1837 et 1838, elle reviennent 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 baryton). Cette nomenclature est alors stabilisée pour plus d'un siècle, sans s'interdire des mélanges de tessitures variés : mezzo-soprano, baryton et basse dans *Dalila* de Pessard (1866), soprano, mezzo-soprano et baryton dans *Judith* de Hillemecher (1875) et *Médée* de Hüe (1879), deux sopranos et ténor dans *Frédégonde* de Max d'Ollone (1897), etc.

Une autre critique fondamentale porte sur le concept « cantate » en lui-même (« genre faux⁵ » selon Florent Schmitt) dont les commentateurs peinent à savoir s'il n'est qu'un moyen d'évaluation ou véritablement un objet artistique en soi. On pourra répondre partiellement à cette interrogation en faisant remarquer les nombreuses tentatives d'exécutions scéniques de cantates, et ce tout au long du XIX^e siècle. Rien qu'à l'Opéra, la liste d'œuvres jouées n'est pas anecdotique, montées tantôt avec costumes et décors, tantôt exécutées en lever de rideau, la partition à la main :

1840 (7 octobre) : Bazin, *Loÿse de Montfort* (3 représentations⁶)

1841 (13 octobre) : Maillard, *Lionel Foscari* (1 représentation)

1845 (21 février) : Massé, *Le Renégat de Fez* (3 représentations)

1860 (7 décembre) : Paladilhe, *Ivan IV* (1 représentation)

1864 (18 novembre) : Sieg, *Ivanhoé* (1 représentation)

1871 (24 novembre) : Serpette, *Jeanne d'Arc* (1 représentation)

⁴ Exception faite des cantates de 1809 et 1822, à trois voix, et celle de 1816 qui prévoit un chœur final.

⁵ Yves HUCHER, *Florent Schmitt*, Paris : Le Bon Plaisir, 1953, p. 106.

⁶ Voir Alexandre Dratwicky, « La cantate : prétexte au concours ou objet artistique ? Loÿse de Montfort de Bazin sur la scène de l'Opéra (1840) », *Le Concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, dirigé par Julia LU et Alexandre DRATWICKI, Lyon : Symétrie, 2010.

Des exécutions similaires eurent lieu à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Lyrique et dans la salle de concert du Conservatoire. La cantate peut donc se mesurer au public dans une version artistiquement satisfaisante, et n'a pas forcément besoin d'être écoutée et jugée à l'aune de critères d'évaluation techniques réservés à quelques initiés. Le succès n'est pas forcément au rendez-vous, il est vrai⁷. Mais, dans notre problématique, la démarche compte davantage que ses résultats. Pour beaucoup, 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, du moins selon les progressions habituelles de l'opéra. Il n'empêche que la solution de présenter ces cantates dans le cadre de concerts symphoniques (comme le fera par exemple Édouard Colonne avec la cantate *Faust et Hélène* de Lili Boulanger en 1913) fonctionnera parfaitement, et jusqu'à nos jours, où les cantates de Berlioz sont régulièrement données dans ce cadre.

Si les exécutions au concert sont envisagées très tôt (1840), c'est aussi parce que la place laissée à la partie instrumentale n'est pas négligeable. Autre critique récurrente : le concours de Rome ne s'intéresserait qu'au théâtre lyrique, et ne ferait aucun cas des compétences de symphoniste des candidats. Erreur à nouveau, car le concours s'avère, de ce point de vue également, à l'« écoute du siècle ». C'est à nouveau le règlement de 1839 qui fournira une justification officielle de cette assertion : la « scène lyrique » requiert en effet 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 scènes⁸ », 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 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*⁹ », ajoutant que « les concurrents [le] disposeront suivant les convenances du sujet¹⁰ ». 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

⁷ Voir Emmanuel REIBEL, « La cantate : un genre apatride ? La critique musicale française face au prix de Rome autour de 1864 », *Le Concours du prix de Rome*, p. 737-748.

⁸ Jean-Michel LENIAUD (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris : École des Chartes, 2003, VI (1835-1839), p. 375 (PV 28 décembre 1839).

⁹ Même référence.

¹⁰ Même référence.

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'instrumentation¹¹ ». Cette valorisation des compétences de symphoniste du candidat est encore accentuée à partir des années 1870, époque où nombre de livrets introduiront de manière explicite des intermèdes symphoniques ou des airs de danses, l'exemple le plus connu étant le *Cortège et Air de danse* que Debussy compose en 1884 pour son *Enfant prodigue*.

À lire et relire la critique, on comprend que l'argument principal de la dénégation du concours se focalise en fait sur « l'immobilisme esthétique » dont semblent faire preuve les membres du jury : le conservatisme du prix de Rome serait lié à la linéarité du processus de jugement et à sa répétition annuelle. On a pourtant déjà vu que la réforme officielle de 1839 avait brisé le moule de la cantate moins de trente ans après sa conception. Plus importantes peut-être que ces reformulations « règlementaires », les réformes officieuses du concours démentent catégoriquement les accusations d'immobilisme esthétique.

Une mutation essentielle est à signaler entre 1830 et 1850, mutation qui touche les sujets littéraires des livrets imposés aux candidats. Faut-il préciser que le texte conditionne à la fois l'inspiration musicale des candidats mais apparaît également comme une sorte de baromètre de la modernité ambiante : imposer aux candidats de mettre en musique le mythe de Didon n'est pas du même ressort que s'intéresser au roman anglais contemporain. À ce titre, il n'est pas innocent de remarquer que l'effectif « moderne » des cantates à deux voix (et bientôt trois) est justement choisi la même année qu'un sujet moins passéiste qu'Herminie ou Alcyone : *Bianca Capello*. Les années suivantes, *Hermann et Ketty* (1832), *Le Contrebandier espagnol* (1833) et *La Vendetta* (1838) se tournent volontiers vers la fiction romanesque et légendaire, à une époque où le mélodrame connaît ses heures de gloire sur les scènes des théâtres secondaires¹². Pour la seule année 1839, les textes proposés au concours de l'Institut ont pour titre *Armide*, *Mozart*, *Médée*, *Judith*, *Les Abencérages* et *Fernand*¹³. On y trouve donc la liste exhaustive des différentes inspirations désormais possibles : légende, fiction romanesque, sujets antiquisant, historisant, orientalisant,

¹¹ Même référence.

¹² Voir Julia LU, « Les livrets de cantate à l'époque romantique (1831-1854) », *Le Concours du prix de Rome*, p. 189-212.

¹³ LENIAUD (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, p. 285 (PV de la séance du 9 mars 1839).

inspiration biblique. Cette variété possible des sujets de cantates invite à réaliser quelques statistiques à grande échelle. Entre 1803 et 1914, trois « blocs » chronologiques se détachent au premier regard, dont les bornes sont particulièrement signifiantes historiquement. De 1803 à 1830, époque du « néoclassicisme » et – politiquement – période marquée par la restauration des valeurs de l'Ancien Régime, vingt livrets sur vingt-huit optent pour un sujet antique, soit 72 % du total. Mais, à peine la monarchie de Juillet est-elle installée, qu'un revirement complet a lieu : entre 1831 et 1871, seuls trois livrets sur quarante-et-un regardent vers l'Antiquité, soit moins de 8 % de l'ensemble. Aucun sujet de ce type n'est à relever, par exemple, entre 1836 et 1847, aucun non plus entre 1856 et 1871. Encore faut-il préciser que le texte d'*Achille*, en 1835, est retenu sans doute à regret par l'Académie pour contrebalancer l'hostilité des candidats et de la presse face au livret de l'année précédente (*L'Entrée en loge* de Gail en 1834) dont les allures d'opéra-comique avaient désarmé autant les étudiants du Conservatoire que leurs professeurs¹⁴. Enfin, troisième moment fort, la période allant de 1872 – juste après-guerre – à 1914 retient tout de même seize sujets antiques sur quarante-trois, soit 38 % du total. Sorte de « juste milieu » entre la première et la seconde période, ces années « fin de siècle » semblent admettre les capacités de l'Antiquité à (re)devenir un vecteur, parmi d'autres, de l'expression artistique, sans en faire ni le *nec plus ultra* de l'art, ni sa matérialisation la plus désuète¹⁵. Nouveau constat donc : le prix de Rome de musique ne fut pas uniquement tourné vers l'inspiration antique et néo-classique, alors que dans le domaine de la peinture et de la sculpture un conservatisme beaucoup plus fort régna jusqu'au début du XX^e siècle¹⁶.

La cantate de Rome, un genre austère... S'il fallait ne donner qu'un seul exemple des libertés étonnantes prises par rapport aux sujets sérieux (qui semblent aller de mise dans le contexte du concours), il faudrait détailler en quelques lignes le livret de la cantate de 1834 intitulé *L'Entrée en loge*. Le texte se découpe en six sections appariées : trois airs qu'amorcent trois récitatifs, plus ou moins

¹⁴ Voir à ce sujet : Alexandre DRATWICKI, « *L'Entrée en loge* d'Antoine Elwart (1834), ou quand l'artiste est sa muse... », *L'Artiste et sa muse*, dirigé par Christiane DOTAL et Alexandre DRATWICKI, Paris : Somogy, 2006, p. 247-263.

¹⁵ Voir Alexandre DRATWICKI, « Visages de l'Antiquité dans les cantates du prix de Rome au temps de Massenet », *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, dirigé par Jean-Christophe BRANGER et Alban RAMAUT, Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 37-65.

¹⁶ Voir Pierre SÉRIÉ, « Désunion entre les arts ? Le grand prix de Rome en peinture et en musique (1803-1900) », *Le Concours du prix de Rome*, p. 719-736.

mesurés. Le livret est ici conçu selon un principe efficace de mise en abyme : le héros de la cantate – qu'on appellera « le concurrent » – n'est autre qu'un candidat au prix de Rome enfermé depuis peu dans la loge qui lui servira de cellule pendant vingt-cinq jours. Le premier récitatif et le premier air posent ce décor, rappelant les enjeux du concours : « gloire », « richesse », « immortalité ». L'amour n'est pas non plus exempt des rêves du concurrent, celui-ci avouant dans le *cantabile* initial que sa « divine Amélie » ne lui sera donnée en mariage qu'à la condition d'une superbe victoire. On croit relire la terrible – mais véridique – aventure de Berlioz, à qui Camille Moke fut enlevée bien que le mariage eût été promis en cas de succès au prix de Rome. Le deuxième récitatif ramène le candidat à ses urgentes préoccupations : il parcourt hâtivement le sujet imposé. Gail multiplie ici les excès traditionnellement moqués dans ces textes de cantates : historicité douteuse et volontiers anecdotique, émotions trop brutalement contrastées, cataclysmes naturels dévastateurs... et quelques incongruités acoustiques, qui permettent notamment de discerner les gémissements d'une pauvre victime au beau milieu d'un incendie apocalyptique et de la scansion menaçante d'un beffroi voisin... Le concurrent n'est pas dupe : « Bravo ! voici du neuf », s'exclame-t-il ironiquement. Tout à son inspiration, il ébauche un air « guerrier » tenant probablement lieu de séquence finale dans la cantate mise en scène. Il fait office de second air dans le livret de Gail et encourage les candidats à rechercher une coloration archaïsante bienvenue : « Vive, vive le temps des preux... ». Le dernier récitatif dénoue la péripétie : le jury s'assemble pour écouter l'œuvre des concurrents. La proclamation du succès est prétexte au dernier air (« Enfin je m'élanche vers toi, ciel fortuné de l'Ausonie... ») qui laisse libre cours à la joie du lauréat.

À cette modernité de certains livrets s'ajoute une réactualisation constante du style musical récompensé : il est faux de croire qu'en 1810, 1840 ou 1880 on attendait d'un candidat la démonstration d'une technique qui n'évolua pas, ou peu. Sans doute, par moment, une stabilisation esthétique se fit sentir, mais c'est qu'elle était alors perceptible également dans le répertoire lyrique des théâtres parisiens. Avec un peu de recul, deux périodes importantes permettent d'écrire une histoire en creux et en vagues du concours, observé uniquement sous l'angle de la musique : 1830/1850 et 1880/1890.

1830/1860. Confrontée à la modernité du 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. Aussi précocement que 1840, soit cinq ans seulement après les créations des *Huguenots* de Meyerbeer et de *La Juive* de Halévy, Bazin compose pour l'Institut une cantate qui soutient sans peine la comparaison avec les opéras en question, cantate d'ailleurs chantée par Rosina Stolz, la vedette destinée à remplacer Cornélie Falcon et qui allait créer – en cette même année 1840 – *La Favorite* de Donizetti, rôle taillé à sa mesure. La réforme de 1839 n'a donc pas d'autre projet que d'offrir aux candidats les moyens de prouver leur maîtrise du grand opéra contemporain, et, tandis que le format changeait, on attendait également un contenu neuf.

1880/1890. À partir des années 1870, le ministère des Beaux-Arts multiplie les discours en faveur de l'art national, lequel ne saurait être mieux défendu qu'au sein des institutions étatiques comme le Conservatoire et l'Institut. À ces discours, l'Académie répond en prônant – à nouveau – l'originalité, et en récompensant des natures artistiques extrêmement variées. Il s'agit de se prémunir contre l'« ennemi germanique », lequel, non content d'imposer la défaite militaire, s'immisce dans l'esthétique musicale par le biais du wagnérisme. Entre 1880 et 1890, ce ne sont pas moins de cinq futurs grands noms de la musique française qui sont tour à tour lauréats : Bruneau, Pierné¹⁷, Debussy, Charpentier, Dukas. On peut leur ajouter des personnalités aujourd'hui oubliées, comme Xavier Leroux¹⁸, mais résolument modernes et prometteuses à cette époque¹⁹. La critique est alors encore plus enthousiaste que par le passé. La décennie s'ouvre ainsi avec le succès de Lucien Hillemaicher dont *Le Méneestrel* vante les qualités de la cantate *Fingal*, « qui ne semble point être l'œuvre d'un jeune homme de vingt ans, tant la main y est sûre, tant l'habileté s'y décèle à chaque page. [...] Les tendances du jeune musicien le classent évidemment dans la nouvelle école ; sa déclamation passionnée et ses aspirations vers le style large le placent dès à présent au rang de nos jeunes maîtres les mieux doués²⁰ ». Quelques années plus tard, après l'audition de *Didon* de Charpentier (1887), le même critique salue une œuvre « vigoureuse, colorée, à la fois poétique et dramatique, avec un sentiment de la scène qui n'est

¹⁷ Voir Cyril BONGERS, « De l'union des contraires à l'opposition des semblables : les *Édith* de Gabriel Pierné et Georges Marty (1882) », *Le Concours du prix de Rome*, p. 255-300.

¹⁸ Voir Sylvie DOUCHE, « Les cantates de Xavier Leroux aux prix de Rome de 1884 et 1885 », *Le Concours du prix de Rome*, p. 301-322.

¹⁹ Il faudrait aussi mentionner les conceptions plus radicales de jeunes artistes qui n'obtiendront jamais le prix mais s'y présenteront, notamment le très moderne Maurice Emmanuel.

²⁰ *Le Méneestrel*, 31 octobre 1880, p. 380-381.

pas absolument commun chez les débutants. [...] En un mot, c'est là une œuvre d'une portée que l'on n'a pas toujours coutume de trouver dans les cantates du concours de Rome »²¹. L'intérêt musical des ouvrages est alors indéniable. Et leur modernité tout autant.

Lorsqu'on aborde l'épineuse question de la qualité musicale de ces cantates, une fausse problématique se fait jour presque systématiquement. En effet, à la critique « l'art officiel rejette la modernité », il faudrait préférer cette vérité : « l'art officiel défend un style français ». Cela revient à analyser autrement les nombreux exemples d'insuccès qui émaillent l'histoire du prix de Rome et ses polémiques (il suffira de citer Berlioz et Ravel, mais pourquoi pas Saint-Saëns, Schmitt ou Emmanuel). Ce n'est jamais d'avoir été trop moderne qui fut reproché à ces jeunes gens, mais de n'avoir pas été suffisamment « français ». L'exemple d'*Ivanhoé* de Saint-Saëns, cantate non récompensée en 1864, est absolument probant de ce point de vue : c'est tout simplement un tribut trop évidemment payé à Verdi que soumet le jeune Saint-Saëns à l'Académie. Style irrecevable, quoique parfaitement réalisé, et pas si moderne, à dire vrai. Autre exemple avec *Le Gladiateur* de Debussy, cantate non victorieuse en 1883, qui regarde du côté de Wagner sans se soucier suffisamment du « style français ». Cette dernière notion mériterait qu'on lui consacre quelques milliers de pages – chose impossible dans le cadre de cet article. Mais sans doute le répertoire des cantates du prix de Rome pourrait offrir le meilleur terrain de réflexion pour qui se lancerait dans une telle analyse.

Au-delà du style français se dégage également la notion de « grand style », celui que l'Europe se plaît à admirer dans l'opéra romantique inventé par Auber et Meyerbeer, et dont le dernier fleuron sera *Henry VIII* de Saint-Saëns dans les années 1880. Le ton grave de ces ouvrages, qui aspire au sublime par la noblesse, est de mise dans presque toutes les cantates du prix de Rome. Il s'oppose en cela à l'écriture plus légère de l'opéra-comique, lequel – s'il n'est pas toujours joyeux – n'en appelle pas moins par convention à une écriture différente. Et c'est justement l'une des missions de l'Académie que de préserver et « canaliser » le « grand style » dans l'opéra à l'heure où l'opéra-comique flirte avec le pathétique... Nouvel exemple d'échec parlant, dans le cadre du concours de Rome : *Le Retour de Virginie* de Saint-Saëns (1852) confère au rôle vocalisant de la mère de Paul un caractère beaucoup trop décoratif, trop « opéra-comique » en fait... et peut-être même trop italien pour une cantate de Rome. Ne pas

²¹ *Le Ménestrel*, 6 novembre 1887, p. 358.

récompenser une telle œuvre ne consiste pas tant à rejeter une modernité qui n'existe pas dans cette partition, qu'à prôner un « grand style » – français qui plus est. De ce point de vue, l'opéra-comique n'est donc pas moins une menace pour l'Académie que ne le sont les influences étrangères. Et c'est justement l'époque où la frontière entre grand opéra et opéra-comique se délite. Qu'on pense à *Carmen*, *Lakmé* ou *Faust*.

*
* *

Ce parcours rapide de l'histoire de la « cantate du prix de Rome », abordée sous l'angle de ses expérimentations les plus saillantes, remet donc en cause l'équation simpliste « Académisme + Art officiel = Musique réactionnaire ». Bien au contraire, si la cantate prônait ses « interdits », ils avaient pour seul but de défendre et d'encourager un style « français », à une époque – le XIX^e siècle – qui vit partout l'éclosion des nationalismes. Thème d'actualité mis en œuvre de manière parfois expérimentale, et presque toujours en parfaite synchronie avec le théâtre lyrique contemporain. Reste que seule la redécouverte en concert de ce répertoire permettra de juger concrètement de la variété des moyens explorés par les jeunes compositeurs.

© Alexandre DRATWICKI