

# Politique nationale et prix de Rome

*Jann Pasler*

En juillet 1871, après la désastreuse guerre franco-prussienne, le ministre Jules Simon implore la nation : « La France est à l'œuvre pour renaître ; elle marche à pas de géant vers la résurrection. » Auber, directeur du Conservatoire de Paris depuis 30 ans, vient de mourir, et dans son éloge funèbre, son successeur, Ambroise Thomas, s'exclame pareillement : « Que les arts renaissent ! » Durant les premières années de la Troisième République, la plupart des dirigeants français considèrent l'enseignement comme la clé de la régénération du pays. Les républicains, en particulier, espèrent que l'éducation sous tous ses aspects – à l'école, à la maison, par les arts – résoudra le problème de l'intégration culturelle. Dans la lignée de leurs prédécesseurs révolutionnaires et saint-simoniens, ils envisagent l'enseignement comme un puissant moyen de forger l'identité d'un peuple. Intelligemment conçu, cet enseignement pourra inspirer des notions communes de vérité, d'histoire et d'intérêt nationaux aussi bien que de devoir, de correction et de bon goût. Désireux de contrôler autant que possible toutes les formes d'éducation, le gouvernement français intègre les arts au Ministère de l'Instruction publique à partir de 1870. Dès lors, le ministre remplit également les fonctions de ministre des Beaux-Arts. Dans une culture ayant une haute idée de la science, il est significatif qu'en 1875 le ministre Henri Wallon proclame que, sous son administration, « les Beaux-Arts ont un rang égal aux Sciences et aux Lettres ». Dès 1889, les arts deviennent un « service public » fonctionnant comme l'école publique.

Le prix de Rome est une composante essentielle de ce système éducatif. Depuis des décennies, le concours sert de baromètre du niveau de compétence des jeunes apprentis compositeurs français, tout en récompensant leur talent et leur labeur acharné. Complément des institutions éducatives, le prix sert à promouvoir les valeurs enseignées et à consolider les doctrines de trois institutions majeures : le Conservatoire, l'Institut de France et le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Depuis l'origine de l'épreuve, en 1803, la plupart des concurrents et des membres du jury étaient élèves ou professeurs au Conservatoire. Cette appartenance commune est significative, car les valeurs que nourrit le Conservatoire transparaissent souvent dans le concours. En même temps, le Conservatoire joue un rôle bien précis dans le système éducatif dans un sens plus large. Non seulement il est responsable de la formation des meilleurs musiciens du pays, mais il avait été conçu, depuis la Révolution, pour promouvoir le « caractère national » en musique. Ses professeurs et ses élèves sont supposés donner des preuves de la force et de la pertinence des valeurs et de la culture françaises.

À l'Institut de France, où se déroulait le jugement du prix de Rome, on retrouve la même volonté d'expliquer publiquement les valeurs et les traditions françaises. Comme le déclare en 1875 Hector Lefuel, président de l'Académie des beaux-arts, les lauréats du prix de Rome sont supposés « devenir [...] les gardiens fidèles de ces préceptes que vous avez reçus de vos maîtres, de ces traditions que d'illustres devanciers leur avaient religieusement transmises. On dispute à la France sa suprématie artistique [...]. C'est à vous qu'il appartient de la défendre. » De même, en 1892, Paul Dubois déclare aux lauréats :

*Attachez-vous donc aux maîtres, jeunes gens, respectez-les, aimez-les, et prouvez-nous ensuite, dans les ouvrages que vous nous enverrez, que vous êtes de leur race.*

Au Conservatoire comme à l'Institut, élèves et professeurs entendent régulièrement ces messages soigneusement élaborés. En leur préconisant de se faire les gardiens de la culture française, les orateurs supposent qu'ils n'y parviendront qu'en adhérant aux conseils et aux leçons de leur prédécesseurs.

Comme le dira le ministre Jules Ferry, les concours jouent aussi un rôle important pour l'État. Ils indiquent « aux jeunes artistes et au public, par une sélection sévère, les tendances que l'État approuve et se propose d'encourager » et qui représenteront « un véritable enseignement supérieur de l'art ». En ce qui concerne la musique, entre 1870 et 1900, il y a peu de désaccord parmi les dirigeants quant à sa dimension politique. Elle est un emblème de la nation et de ses progrès, à l'intérieur du pays comme à l'étranger. Par le moyen des discours annuels au Conservatoire, les ministres présentaient les opinions esthétiques de l'État, y compris ce qui devait être enseigné, même s'ils étaient en désaccord avec les professeurs du Conservatoire ou les Académiciens. Pour de jeunes musiciens, ces discours définissent pragmatiquement les conditions dans lesquelles ils doivent aspirer au succès. Mais les ministres ne s'adressent pas seulement aux étudiants. Tous les professeurs du Conservatoire sont présents, ainsi que les directeurs des deux théâtres d'opéra de la capitale, employeurs éventuels des jeunes compositeurs. Publiés en brochure, reproduits dans des périodiques musicaux populaires ou sérieux, repris dans les recueils des écrits des ministres en question, les discours s'adressent au monde musical au sens large. Ils sont la manifestation publique des rapports entre le gouvernement et le Conservatoire, y compris des clivages découlant de divergences politiques.

Définir l'intérêt public d'année en année et de gouvernement en gouvernement n'est cependant pas aisé. Et, par les problématiques que soulèvent ces hommes politiques, le vocabulaire qu'ils utilisent et les qualités qu'ils prônent comme « nationales », ces discours sont révélateurs de différences subtiles – mais substantielles – concernant le genre de musique que l'État souhaite encourager entre les années 1870 et le tournant du

siècle. À certains moments, ces textes trahissent des hésitations par rapport à la tradition ou à l'innovation. Même si le directeur du Conservatoire fournissait probablement au ministre les principales données pour la préparation de ces discours (et recommandait les noms pouvant faire l'objet d'une mention spéciale), on ne saurait tenir pour acquis que les perspectives diverses qui s'y trouvent exprimées vissent de lui. Entre 1871 et 1896, Ambroise Thomas est directeur, et ses vues esthétiques demeurent relativement stables. Les éloges distribués durant cette période reflètent plus probablement les préoccupations des ministres eux-mêmes, étant souvent de nature politique. Il importait de prendre position sur l'éducation artistique.

On ne s'étonnera donc pas de trouver dans les livrets imposés au prix de Rome et dans les partitions récompensées un terrain où se rencontraient les intérêts du Conservatoire, de l'Institut et du gouvernement, les deux premiers se considérant comme les gardiens de la tradition française, le dernier étant plus assujéti aux fluctuations politiques. Toutefois, la question principale n'est pas tant de montrer *pourquoi* mais plutôt *comment* les idéologies politiques ont infiltré le concours. L'administration du prix de Rome, après tout, ne recevait pas d'ordres directs sur la façon de gérer le concours (sauf en ce qui concernait le budget), et encore moins sur les livrets à retenir d'une année sur l'autre. Pourtant, si l'on examine ces textes au cours des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, on constate des similitudes frappantes entre les valeurs défendues par les autorités et celles véhiculées par les livrets. En effet, au moyen du prix de Rome, les gouvernements successifs ont pu avoir une influence considérable, quoique subtile et indirecte, sur l'évolution de la musique française.

En pleine guerre franco-prussienne, conservateurs et républicains réussissent à s'entendre sur le choix de Jeanne d'Arc comme sujet du livret de la cantate de Rome de 1871. Il est certain que cette représentation d'une héroïne salvatrice de la France comptait beaucoup aux yeux des conservateurs, car elle signifiait que ce n'est qu'en écoutant autrui, en se soumettant à une volonté supérieure, qu'on obtient le salut personnel. Après

l'élection du maréchal Mac-Mahon en 1873 et son appel à un renouveau de l'« ordre moral », ses ministres de l'Instruction publique et des Beaux-Arts auront pour noms Barbie, monarchiste, Fourtou, bonapartiste (qui rétablit la censure), Cumont, bonapartiste catholique et Wallon, orléaniste devenu républicain. Dans leurs discours au Conservatoire, ces ministres envisagent la musique comme un moyen d'échapper aux dures réalités du moment, une source d'énergie et d'inspiration et, surtout, d'éducation morale. En minorité durant cette période, les républicains ne sont pas en désaccord avec ces valeurs, même s'ils ont en tête un objectif différent.

Les critères qui valent des éloges aux lauréats du début des années 1870 reflètent ce conservatisme, encore que, dans leur musique, certains embrassent une ouverture républicaine à l'innovation. Le climat politique changeait déjà toutefois. En janvier 1875, les conservateurs commencent à perdre le contrôle du gouvernement lorsque les républicains réussissent à faire voter une nouvelle constitution. En mars 1876, ces derniers remportent la plupart des sièges de la Chambre des députés – 340 contre 55. Jules Simon devient alors président du Conseil et nomme Waddington – protestant de centre-gauche – ministre de l'Instruction publique. En 1879, Mac-Mahon démissionne, Jules Grévy le remplace à la présidence et Waddington accède à la tête du Conseil. Cette prise de pouvoir des républicains se traduit par des changements importants dans le type d'œuvres exécutées dans les cadres officiels. Le livret choisi pour le prix de Rome de 1876, *Judith*, traite du patriotisme et du devoir civique, mais en un sens tout différent de celui qu'incarne Jeanne d'Arc. Judith, comme le décrit la Bible, est connue pour son extraordinaire force de caractère. Dans le livret de Paul Delair, l'héroïne – comme Jeanne – fait appel à l'inspiration divine pour surmonter sa faiblesse naturelle. Contrairement à Jeanne d'Arc, Judith cherche dans le charme féminin le moyen de conquérir ses ennemis. D'autres livrets de cantates des années 1870 mettent en scène des femmes énergiques et puissantes dont les élans destructeurs inspirent moins la sympathie que la terreur. *Clytemnestre* (1875) présente la meurtrière du roi Agamemnon, elle-même bientôt assassinée par son fils Oreste.

*Médée* (1879) égorge ses propres enfants pour se venger du dédain de son époux. De tels sujets augmentaient les possibilités expressives offertes aux compositeurs et permettaient d'intéresser l'auditeur par des émotions fortes. Du point de vue des monarchistes, peut-être ces femmes incarnaient-elles leurs craintes devant le pouvoir grandissant des républicains ? Pour ces derniers, elles devaient inspirer courage et servir de modèle pour la revanche éventuelle contre l'Allemagne, la haine étant un moyen puissant d'unifier les peuples. Les républicains ayant affermi leur pouvoir à la fin des années 1870 et au début des années 1880, il s'ensuit des débats nationaux sur la façon et les finalités de mobiliser les Français sous les drapeaux. Jules Ferry, président du Conseil et ministre de l'Instruction publique, a alors besoin de soldats pour soutenir ses campagnes impérialistes dans les colonies, tandis que d'autres défendent l'idée d'une reprise des hostilités avec l'Allemagne. Durant cette période, les sujets, le vocabulaire et la musique des cantates illustrent le champ lexical de la guerre. Tout au long de *La Fille de Jephthé* (1878), les personnages entendent au loin des chants guerriers (certains bien connus) qui expriment la crainte autant que l'espoir d'une « délivrance » prochaine. Deux ans plus tard, en 1881, *Geneviève* revient au thème du conflit national, cette fois dans la Lutèce de l'an 451 après Jésus-Christ. Le personnage principal, simple bergère, rappelle Jeanne d'Arc par bien des aspects.

Les cantates de la décennie suivante mettent également l'accent sur le thème de la guerre. *Édith* (1882) s'ouvre sur un champ de bataille ; David, dans *La Vision de Saül* (1886), entend la voix de Dieu et sauve son roi ; Énée, dans *Didon* (1887), doit partir combattre pour venger son pays ; *Velléda* (1888), dont l'héroïne est une prêtresse guerrière (« l'âme du pays, la voix de notre armée »), se tue après avoir été accusée d'aimer l'un des envahisseurs. Quelques partitions de cette période reflètent également d'autres changements du climat politique. Jules Ferry se montre ainsi fermement opposé à l'ordre moral. C'est également le cas de ses successeurs au ministère des Beaux-Arts – le franc-maçon radical Goblet en 1885 (lequel devient président du Conseil en 1886) et Spuller en 1887, ami de Gambetta

se situant à l'extrême-gauche. Pour faire contrepoids à l'autorité des traditions académiques défendues par les conservateurs, ces ministres sont déterminés à ne promouvoir aucune doctrine ni esthétique « officielle ». La diversité et l'individualisme vont alors prévaloir. Par ailleurs, le succès de l'art français (et notamment des arts décoratifs) sur le marché international des produits de luxe focalise une attention accrue sur le rôle qu'il peut jouer dans l'économie internationale. En troisième lieu, la récession sévère qui débute en 1884 encourage les dirigeants à considérer l'art comme susceptible de rééquilibrer l'économie de marché. Dans ce contexte, et malgré des positions politiques parfois divergentes, les ministres des Beaux-Arts s'entendent sur un point essentiel : au lieu de chercher dans la musique la promesse de messages éducatifs et moraux, ils s'attachent plutôt à mettre l'accent sur sa capacité à plaire en elle-même et pour elle-même. En 1880, le jury qui choisit le livret de la cantate *Fingal* ajoute une épigraphe : « Tout pour le musicien. » Ce souci constitue une évolution majeure dans les discours des ministres au Conservatoire. Si, en 1878, le républicain Agénour Bardoux reprend des thèmes prônés par Jules Simon quelques années plus tôt, ses successeurs préfèrent s'attacher à la capacité de la musique à captiver immédiatement son auditoire. De telles déclarations laissent entendre que les valeurs défendues par Gounod comme fondamentalement françaises en 1876 – c'est-à-dire la « force et la grâce » – sont en passe d'être remises en question. Comme Kaempfen, au lieu de voir dans la musique le moyen d'imposer un principe esthétique, moral ou politique à l'auditoire, Gustave Larroumet encourage, en 1888, les étudiants à rechercher le « charme » et l'« élégance », emblèmes de l'« esprit français ». Certes, ce sont là des qualités défendues depuis l'époque d'Auber, mais, dans les années 1880, la notion de « charme » devient plus significative. La musique était considérée comme un moyen d'apprendre son pouvoir, de le mettre en application, et de le promouvoir comme une valeur culturelle positive.

Les cantates de cette période sont un excellent terrain pour étudier la mise en pratique par les étudiants de leur connaissance de ces concepts

de « charme », d'« élégance » et de « grâce » en musique, tels que les incarne à l'époque l'art de Massenet. Le « langage du charme », en particulier celui découlant de la ligne vocale, abonde dans ces scènes lyriques. Dans *Endymion* (1885), le beau berger avoue à Diane : « Ta voix enchanteresse / M'enivre et me caresse. » Dans *Didon* (1887), l'héroïne s'exclame amoureusement : « Toi seul es la gloire où j'aspire / Ce n'est qu'en toi que je respire. » Même si tout sépare les amants de *Velléda* (1888) – leur religion autant que leur pays d'origine – la « beauté » et la « voix » de la vierge « enchantent » le chef romain « comme un clair rayon de l'azur ». Et, réciproquement, la « voix » de ce dernier la charme tout autant.

Les livrets des années 1880 abondent en séductrices ou – inversement – en femmes vulnérables à la séduction : leur point commun réside toujours dans leur charme féminin. Et même si les personnages véritablement « exotiques » n'apparaissent dans les cantates de Rome que bien plus tard (avec *Maïa*, en 1905, qui situe l'action en Afrique, et *Ismail*, en 1906, mettant en scène un chef arabe), les femmes évoquées dans les cantates des années 1880 ressemblent à celles des opéras français exotiques alors en pleine faveur. Comme la Leïla des *Pêcheurs de perles* de Bizet, la fiancée d'Harold, roi d'Angleterre, apparaît voilée au début d'*Édith* (1882). Dans un cas comme dans l'autre, le charme de la voix est essentiel : il est la clé du désir inspiré par autrui. Édith, après avoir cherché son bien-aimé sur le champ de bataille, s'écrie dans un délire de joie à la vue du roi : « Parle-moi donc, que j'entende ta voix !... [...] Ton accent m'enchanté. » Ses « caresses » parviennent à ranimer son amant, à lui donner le désir et la force de revivre « pour l'adorer ». La vierge Fulvie, amoureuse de Narbal, guerrier ennemi qui s'est couvert de gloire à la guerre, sauve pareillement l'homme qu'elle aime dans *Le Gladiateur* (1883), bien qu'ils se suicident tous deux *in fine*. Certaines de ces femmes, à l'image de Velléda (1886), sont également caractérisées par leur esprit combatif, presque masculin. D'ailleurs, selon le ministre Spuller, la républicaine idéale possède un caractère viril en même temps qu'elle fait preuve de « grâce », de « charme » et de « délicatesse ».



*L'Enfant prodigue* de Debussy, primé en 1884 au premier tour par vingt-deux voix contre six reflète un autre changement important de cette période : l'idéal de progrès artistique tel que Jules Ferry l'appelle de ses vœux, matérialisé par une individualité esthétique aussi personnelle que possible. Dans ses discours au Conservatoire entre 1883 et 1886, Kaempfen – alors directeur des Beaux-Arts – exhorte les étudiants à s'efforcer d'atteindre l'idéal qu'ils recherchent. Il décrit ensuite les pratiques à suivre, et que Debussy cultive déjà toutes. Premièrement, il recommande aux élèves d'améliorer leur culture générale, d'étudier l'histoire et de lire beaucoup – théâtre, poésie ou prose. Il désigne l'intelligence comme leur pouvoir secret, en même temps que leur amour du beau. (Debussy aurait été du même avis : on sait qu'il fréquentait poètes et écrivains.) En second lieu, le ministre, faisant l'éloge d'*Henry VIII* de Saint-Saëns, souligne que les talents de symphoniste peuvent s'unir à ceux du compositeur dramatique. (Debussy s'efforce lui aussi d'intégrer l'orchestre plus efficacement dans sa cantate, où il densifie l'écriture instrumentale et compose un interlude orchestral très développé.) Pour conclure, Kaempfen félicite Massenet d'avoir en quelque sorte initié un nouveau genre d'art contemporain. Si, en 1884, des compositeurs comme Gounod restent fermement attachés aux traditions, d'autres membres de l'Académie témoignent d'une ouverture d'esprit en accord avec le désir d'innovation du gouvernement. Quelques instants avant l'exécution de la cantate de Debussy à la séance publique annuelle, Eugène Guillaume justifie les valeurs nouvelles qui règnent dans le corps académique :

Nous ne l'ignorons pas : les conditions de l'art sont changées. [...] Nous avons besoin de mouvement, de nouveauté, et même de qualités voyantes. Nous aimons à découvrir l'artiste dans son œuvre ; nous le préférons à son sujet ; et s'il relève véritablement de lui-même, s'il est original, nous lui pardonnons beaucoup. [...] Que le respect de notre personnalité et le respect des vérités acquises deviennent pour nous des obligations qui ne

se séparent point ; que, si le sentiment individuel acquiert maintenant plus d'autorité, la science, en même temps, nous demande davantage...

Dans son compte rendu du *Figaro*, Darcours souligne les mêmes valeurs que Guillaume. Après avoir blâmé un candidat pour n'avoir pas « de caractère personnel », il loue Debussy, un musicien « qui n'est pas "tout le monde" », pour sa « nature personnelle » et son « exubérante individualité », et ce, malgré sa musique à la « tonalité souvent indécise » et aux « défauts » caractéristiques des « rêveurs en musique ». De telles déclarations sont à méditer avant de clamer trop rapidement que l'importance croissante accordée à la subjectivité sera uniquement le fait des mouvements symbolistes et d'avant-garde.

Les innovations de la cantate de Debussy commencent par le livret (de la plume d'Édouard Guinand). Le titre ne désigne pas une femme, mais un homme, comme dans *Le Gladiateur* l'année précédente et dans *La Vision de Saül* en 1886. Ce détail pourrait refléter le désir des républicains de s'identifier à des figures mâles et une force virile depuis qu'ils ont conquis la majorité. Un autre élément inhabituel est l'accent mis sur la famille plutôt que sur l'amour conjugal. En l'absence de scène de séduction, le contraste doit provenir d'autres éléments. Dans son compte rendu du concours de livrets de cantate, paru dans le *Journal des débats*, Reyer désigne l'orientalisme comme la raison du choix de *L'Enfant prodigue* parmi trente-et-un autres textes soumis. L'exotisme biblique était une voie possible pour délivrer les compositeurs du formalisme gréco-romain qui sous-tendait la tradition académique, quoique déjà remis en question depuis les années 1830. Pour mettre ce texte en musique, Reyer conseille aux compositeurs de chercher leur inspiration dans la veine pittoresque et de « partir pour l'Orient ».

C'est exactement ce que va faire Debussy. Si ses duos et son trio se conforment aux modèles conventionnels du genre, et si l'ouvrage s'achève par un imposant choral à 4/4, le thème principal de la cantate, introduit dès le prélude, est un court motif exotique – mélisme évoquant

*Lakmé*, qui avait connu un immense succès à l'Opéra-Comique l'année précédente. Delibes et Massenet ont, l'un et l'autre, démontré combien l'exotisme pouvait avoir de succès auprès du public, considération importante en ce début de récession économique. Debussy incorpore ainsi plusieurs éléments musicaux traditionnels de l'exotisme, comme des appoggiatures ornant des quintes aux vents et aux cordes (n° 16 de la partition imprimée chez Durand) et des ostinatos rythmiques – notamment dans l'air de danse – renforcés par le tambourin et les cymbales. Le compositeur fait par ailleurs preuve d'innovation, notamment par la fluidité de ses rythmes et la fréquence de ses changements métriques. La même modernité caractérise ses accompagnements et son traitement de l'orchestre. Au lieu des trémolos habituels, le prélude commence par des accords parallèles en quintes et en octaves (que l'on retrouve ensuite sous différentes formes dans *Didon* de Charpentier en 1887, *L'Interdit* de Silver en 1891 et *Antigone* de Bloch en 1893), suivis de diverses figurations sinueuses confiées à une grande variété d'instruments, produisant des textures contrastées dans chaque registre sonore. Tout en doublant soigneusement la mélodie principale par des instruments apparentés, Debussy utilise différents moyens pour isoler des blocs sonores possédant chacun son timbre et ses figurations mélodico-rythmiques propres. Ce principe de morcellement innerve la cantate d'un bout à l'autre, particulièrement dans l'air de danse, où de subtils changements de timbres font insensiblement passer la ligne mélodique d'un groupe de bois ou de cordes à l'autre, ponctué d'ostinatos brefs créant des moments d'accalmie. Ces particularités stylistiques annoncent la future révolution artistique du compositeur.

Le succès de Debussy offre un exemple intéressant de la manière dont le gouvernement, de même que les membres non musiciens de l'Académie, pouvaient encourager une esthétique différente de celle des compositeurs siégeant à l'Institut. On retrouve le même clivage dans la façon dont l'Académie réagit aux envois de Rome de Debussy. Dans ses notes, que synthétisent les minutes des séances de l'Institut, Gounod demeure réticent à l'art du jeune lauréat, ne trouvant dans le premier

envoi – *Zuleima* – que « de l'étrange, du bizarre, de l'incompréhensible, de l'inexécutable » et espérant de « salutaires modifications ». Il trouve que le second envoi, la suite titrée *Printemps*, rappelle dangereusement l'impressionnisme pictural, « qui est un des plus grands ennemis de la vérité dans les œuvres d'art », décrivant le second mouvement comme « une transformation bizarre et incohérente du premier ». Il est intéressant de noter que les commentaires de Gounod évoquent la façon dont la musique exotique authentique était perçue à l'époque. L'académicien concède seulement que le dernier envoi de Debussy, *La Damoiselle élue*, est « non dénué de charme ». Il trouve que les tendances des œuvres antérieures du pensionnaire y sont « plus atténuées et justifiées en quelque sorte par la nature du sujet ».

Tous les compositeurs lauréats du prix dans les années 1880 n'ont pas été aussi audacieux. Il se peut que certaines œuvres aient dû leur succès au précédent debussyste – telle la cantate d'Auguste Savard distinguée en 1886 pour sa « couleur dans l'harmonie et dans l'instrumentation ». Mais, plus généralement, c'est l'ensemble de la palette esthétique que les lauréats vont illustrer pendant cette décennie qui est vraiment inhabituelle dans l'histoire du concours. Si tous ne sont pas encore complètement personnels, certains seront plus tard les défenseurs du symbolisme (Debussy), du wagnérisme (Paul Vidal) ou du naturalisme de Zola, devenu « réalisme populaire » en musique (Bruneau, Charpentier et Leroux).

---

PAGE DE TITRE DE « LA DAMOISELLE ÉLUE »  
PAR MAURICE DENIS.  
Centre de documentation Claude Debussy.

La damoiselle élue

