Le Concours du prix de Rome de musique
(1803-1968)

Ouvrage coordonné par
Julia Lu et Alexandre Dratwicki

Préface de
Éric de Chassey

Carole Bertho-Woolliams – Cyril Bongers – Jean-Christophe Branger
Matthias Brzoska – Rémy Campos – David Charlton
Malika Combes – Gérard Condé – Christophe Corbier
Sylvie Douche – Michel Duchesneau – Alexandre Dratwicki
Benoît Dratwicki – Diana R. Hallman – Denis Herlin – Steven Huebner
Denis Huneau – Pierre Lalo – Bernadette Lespinard – Julia Lu
Marie-Pauline Martin – Jann Pasler – Aurélien Poidevin
Caroline Potter – Henri Rabaud – Alban Ramaut
Emmanuel Reibel – Julian Rushton – Corinne Schneider – Pierre Sérié
Patrick Taïeb – Jean-Claire Vançon – Oliver Vogel – Lesley Wright

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre
et de la Fondation Francis et Mica Salabert

collection Perpetuum mobile, 2011

SYMÉTRIE ISBN 978-2-914373-51-7

Publié en collaboration avec

PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

collection
PERPETUUM MOBILE
dirigée par Malou Haine
ISSN 1965-0299

Symétrie
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-51-7
dépôt légal : août 2011
© Symétrie, 2011

Crédits
conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 081139034

Le scandale de 1863

Par décret du 13 novembre 1863, l'Académie des beaux-arts a été dépossédée des jugements des concours de Rome[58].

Suite aux différentes critiques formulées à l'encontre du jugement du prix, l'administration des Beaux-Arts décide, en 1863, une réforme brutale de l'attribution des compétences : on retire à l'Académie l'organisation du concours, que l'on confie conjointement à l'École des beaux-arts et au Conservatoire (ce dernier pour la musique). Cette décision est le fruit de plusieurs années de réflexion ayant pour but de poser l'originalité comme pierre angulaire d'une politique artistique d'État. Il s'agit de rendre l'académisme plus proche du goût contemporain, en évitant – notamment en peinture – le clivage entre idéalisme et réalisme. La vogue de Courbet et Millet, en particulier, devait absolument s'intégrer dans une conception nouvelle de l'art « national ». En musique, c'est la double question de l'émergence – ou plus exactement la revalorisation – du répertoire instrumental et de la transformation de l'opéra-comique qui aurait pu être à l'ordre du jour. Mais il n'en fut rien et il semble que le concours de musique ne fit que suivre le mouvement initié en peinture : pour preuve, la décision de maintenir la cantate comme épreuve finale. Dépossédée du concours, l'Académie des beaux-arts n'est pas avare de protestations. En lui retirant le jugement du prix de Rome, on la prive de plus de la moitié de ses activités. Le Conseil d'État eut à trancher dans cette épineuse histoire, et ce fut en faveur du ministère et du Conservatoire : « Sur le rapport de la section du contentieux, la requête de l'Académie a été rejetée[59]. » Un nouveau règlement est donc adopté :

> Art. 1er Les concours annuels aux grands prix de Rome, pour la musique, se font au Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Tous les artistes musiciens âgés de quinze à vingt-cinq ans, qu'ils soient ou non élèves du Conservatoire, peuvent concourir aux grands prix de Rome, après avoir réussi dans deux épreuves préalables, pourvu qu'ils soient Français. Toutefois, la condition d'âge prescrite par le paragraphe qui précède ne sera obligatoire qu'à partir du concours de 1867.
>
> Art. 2 Les résultats des épreuves préparatoires et du concours définitif sont jugés par un jury composé de neuf membres. Ce jury sera tiré au sort sur une liste qui sera présentée par le surintendant général des théâtres. Cette liste, après avoir été arrêtée par le ministre, sera insérée au *Moniteur*.
>
> Art. 3 Il ne sera décerné qu'un premier grand prix ; mais pour les concours des années 1864, 1865, 1866, il pourra être accordé deux premiers grands prix, dans le cas où l'élève qui obtiendrait le premier numéro du classement dans l'épreuve définitive aurait dépassé l'âge réglementaire.
>
> Art. 4 Sont et demeurent applicables aux jeunes gens qui auront remporté les grands prix de musique les dispositions du paragraphe 6 de l'article 14 de la loi sur le recrutement de l'armée.
>
> Art. 5 À l'avenir, les jeunes gens qui auront obtenu les grands prix de musique et qui seront envoyés à Rome ne seront pensionnés que pendant quatre années. Ils resteront à Rome obligatoirement deux années au moins. Pour les deux autres années, ils pourront, selon leur goût et leurs convenances, les consacrer à des voyages instructifs, en prévenant à l'avance l'administration supérieure de leurs intentions.
>
> Art. 6 Le directeur de l'Académie impériale de France à Rome adresse, tous les six mois, un rapport au ministre sur les travaux et sur le degré d'instruction des lauréats.

58. Paris, Institut de France, archives de l'Académie des beaux-arts, registre 1H12, p. 96.
59. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 31 juillet 1864, p. 247.

Les origines du prix de Rome de musique : genèse et fonctionnement sous l'Empire

Julia Lu

Bien que le concours de Rome soit une chose familière aux historiens de la musique française, ses origines et ses premières années d'existence ne sont généralement pas très bien connues[1]. Vu la célébrité et le prestige associés à l'image du prix, d'aucuns imagineraient bien volontiers des débuts éclatants. Après tout, à l'époque de la création du prix de composition musicale, il existait déjà une longue tradition similaire dans les autres domaines artistiques (peinture, sculpture, architecture). Pourtant, à bien y regarder, les premières heures du prix de musique ne témoignent pas immédiatement du succès escompté. Non seulement sa naissance n'eut pas lieu sans difficulté, mais il fallut encore plusieurs décennies pour que s'impose un modèle stable et véritablement fonctionnel. En fait, les premières années de la compétition doivent plutôt être regardées comme une période d'expérimentation et de consolidation.

Comparée au rituel dont se prévaudra le concours quelques années plus tard, cette époque du prix de Rome pourrait paraître d'un intérêt moindre. Pourtant, comme cet article voudra le montrer, la création du prix de Rome et son évolution sous l'Empire ne sont pas seulement l'histoire d'une naissance institutionnelle et de son développement. Elles sont le miroir des affaires politiques et culturelles qui occupèrent la nation française au tournant du XIXe siècle. L'étude du fonctionnement de ce concours permet de comprendre pourquoi il se développa ainsi qu'il le fit par la suite. Puisque le prix de Rome devint une véritable tradition pour les jeunes compositeurs français, l'analyse de la *raison d'être* de l'épreuve et de son fonctionnement offre une clef pour la compréhension d'une étape importante dans la formation d'un artiste.

Des débuts difficiles

Depuis l'Ancien Régime, le prix de Rome était décerné en peinture, sculpture et architecture[2]. C'est en 1803 seulement que la composition musicale s'ajouta au panel des arts représentés dans

1. Une grande partie de cet article a déjà été publiée. Voir Julia Lu, « Le prix de Rome à l'époque d'Hérold : genèse et fonctionnement », Alexandre Dratwicki (dir.), *Hérold en Italie*, Lyon : Symétrie, 2009, p. 13-28.
2. Pour une histoire synthétique de l'évolution du prix de Rome et de l'Académie de France à Rome, voir Jules Guiffrey, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, donnant les noms de tous les artistes récompensés dans les concours du prix de Rome de 1663 à 1907*, avec la collaboration de J. Barthélemy, Paris : Firmin-Didot, 1908.

critiques de l'Académie des beaux-arts (cantates et envois de Rome)	savoir-faire du compositeur
« on désirerait seulement plus d'originalité dans les motifs » (30 août 1821, cantate de Rifaut), « idées neuves » (Blondeau, *Offertoires*, 1811), « originalité » (Daussoigne, *Quatuors à cordes*, 1811), « imagination riche » (Daussoigne, divers morceaux, 1812), « manque d'originalité » (Beaulieu, *Sapho*, 1813), « Le savoir seul ne suffit pas, il faut de la chaleur et de l'inspiration pour être véritablement artiste. » (Chelard, 1813), « originalité piquante » (Hérold, *Symphonie*, 1813), « idées piquantes et neuves » (Hérold, *Quatuors*, 1814)	imagination et inspiration
« mélodie naturelle et simple » (14 septembre 1818, cantate de Leborne), « la mélodie est d'une expression vraie. Elle a de la grâce sans [afféterie] et de l'énergie sans rudesse » (30 août 1821, cantate de Rifaut), « partie vocale expressive et chantante » (15 septembre 1822, cantate de Le Bourgeois), « chant naturel » (31 août 1828, cantate de Nargeot) « remplies de mélodies » (Gasse, scènes italiennes, 1811), « mélodie [...] élégante et gracieuse » (Daussoigne, deux scènes italiennes, 1811), « mélodie expressive », mais qui manque de « grâce » (Beaulieu, *Sapho*, 1813)	noblesse, élégance, naturel et expressivité de la mélodie
« accompagnements péniblement travaillés » (23 septembre 1807, cantates de Roll et Panseron), « des accompagnements bien faits, sans trop de recherches [...] inutiles » (14 septembre 1818, cantate de Leborne), « [les] accompagnements aident le chant et le marquent » (30 août 1821, cantate de Rifaut), « l'orchestre est un peu trop travaillé » (15 septembre 1822, cantate de Barbereau), « un orchestre écrit assez purement et sans trop de prétention » (31 août 1828, cantate de Nargeot) « pureté et belle ordonnance des parties » (Daussoigne, *Offertoire*, 1811)	équilibre des parties, rapport voix – orchestre, économie de l'accompagnement
« récitatifs bien accentués », « système de déclamation exagérée » (Beaulieu, *Sapho*, 1813)	prosodie
« un style pur et toujours convenable aux différents sujets qu'il a traités » (Daussoigne, divers morceaux, 1812), « effets imitatifs d'orchestre heureusement conçus » (Beaulieu, *Sapho*, 1813), « intentions dramatiques bien senties » (Panseron, 1815), « a bien saisi le style qui convient à la musique d'église » (Beaulieu, *Miserere*, 1812), « style convenable au genre » (Hérold, *Symphonie*, 1813), « le style de la messe n'est point à la hauteur du sujet » (Panseron, *Messe*, 1815)	sens dramatique, convenance du style en regard du projet (genre, situation)
« sans trop de [...] modulations inutiles » (14 septembre 1818, cantate de Leborne), « écrite avec clarté » (15 septembre 1822, cantate de Le Bourgeois) « progrès vers la simplicité » (Blondeau, deux *Te Deum*, 1811), « plus [...] de simplicité » (Blondeau, 1812), « clair » (Chelard, 1813)	équilibre et clarté de la forme
« les motifs [...] manquent de liaison entre eux » (15 septembre 1822, cantate de Barbereau) « avant d'adopter un motif, il faut non seulement qu'il soit irréprochable dans son invention et dans sa contexture, mais encore qu'il fasse pressentir les développements dont il peut être susceptible » (Hérold, *Symphonie*, 1813)	cohérence du matériau
« quelques taches d'harmonie, quelques modulations un peu contournés [sic] dans le cours de la scène » (15 septembre 1822, cantate de Barbereau) « correction [...] de son style » (Gasse, *Miserere*, 1812), « du savoir et une grande habitude d'écrire » (Beaulieu, *Laudate*, 1813), « pureté » (Beaulieu, *Sapho*, 1813), « correct » (Chelard, 1813) *Cas des passages fugués* : « la fugue qui termine le motet est bien faite » (Hérold, *Motet*, 1813), « les fugues en sont bien traitées » (Panseron, *Messe*, 1814), « quatre fugues [...] dont le travail et la conduite sont assez bien combinés » (Panseron, *Messe*, 1815), « fugue [...] assez bien conduite » (Roll, *Messe*, 1815)	simplicité du langage et conformité aux règles (correction et pureté de l'écriture)

Berlioz et l'ouverture

Dans les comptes rendus de presse s'exprime çà et là le conflit croissant entre le génie indépendant revendiqué par les romantiques puis par le discours moderniste et l'aura persistante d'une reconnaissance académique dont peu d'artistes du XIXe siècle, peu de musiciens en tout cas, ont véritablement tenté de s'affranchir. Berlioz, dont on connaît la conduite impétueuse au sein des institutions musicales de son siècle – le Conservatoire comme l'Académie des beaux-arts ou l'Opéra –, n'a pas manqué de ridiculiser ce rendez-vous annuel en insistant sur son cérémonial répétitif.

> Tous les ans la même cérémonie a lieu de la même manière. Le même chanteur, le même pianiste, exécutent des partitions (qui sont à peu près aussi toujours les mêmes) ; les prix donnés avec le même discernement sont distribués chaque année avec la même solennité. Tous les ans, le même jour, à la même heure, après la distribution des prix, debout sur la même marche du même escalier de l'Institut, le même académicien répète la même phrase au lauréat qui vient d'être couronné. Le jour est le premier samedi d'octobre ; l'heure, la quatrième de l'après-midi ; la marche d'escalier, la troisième ; l'académicien, tout le monde s'en doute ; la phrase, la voici : « Allons, jeune homme, *macte animo* ; vous allez faire un beau voyage… la terre classique des beaux-arts… la patrie des Pergolèse, des Piccinni… un ciel inspirateur… Vous nous reviendrez avec quelque magnifique partition. Vous êtes en beau chemin[33]. »

Cependant, le secrétaire perpétuel lisant son rapport et décernant les récompenses désigne à l'attention du public les talents reconnus par l'institution et qu'elle destine à une carrière distinguée. Dans son compte rendu de 1836 (voir ci-dessous), le lapsus volontaire de Berlioz à propos de Victor Hugo – qui sera admis à l'Académie française cinq ans plus tard – résume les ambitions de plusieurs générations d'artistes et trahit l'attitude paradoxale de la génération romantique. Tout en raillant les académiciens en « habit brodé de vert » et le cérémonial imposant déployé sous la coupole de l'Institut, Berlioz paraît relativiser les jugements de l'institution en soulignant l'absence d'un auteur reconnu par le public – « reconnu » au point qu'on le croit couvert des lauriers académiques. Écrire en 1836 que l'absence de Victor Hugo parmi les immortels a de quoi surprendre un auditoire attiré par le spectacle d'un aréopage d'auteurs consacrés, c'est admettre que la reconnaissance par l'Institut a conquis une place considérable dans le parcours social des artistes, y compris et peut-être plus encore auprès de ceux qui ne l'ont pas encore obtenue :

> Malgré la boue, le vent et la pluie, les admirateurs n'ont pas manqué aux lauréats. Il en est constamment ainsi tous les ans, et les jeunes artistes qui viennent recevoir la couronne sont sûrs d'un public… au moins pour ce jour-là. Les spectacles gratis ont un charme irrésistible ; et d'ailleurs, un intérêt de curiosité se joint encore, pour une bonne partie de la population parisienne, à l'attrait des séances académiques. Beaucoup de gens y vont, moins pour applaudir les élèves et entendre la musique, que pour voir les illustrations artistiques et littéraires dont la renommée a fait autant d'êtres fantastiques, idéals [sic] et presque surhumains. On veut pouvoir dire : « J'ai vu Chateaubriand, Lamartine, Hugo » (j'oubliais que ce dernier n'est pas de l'Académie), on est enchanté de pouvoir comparer l'original avec le portrait, souvent bien loin de toute ressemblance, qu'on s'était plu à composer d'imagination[34].

La part de snobisme prêté aux spectateurs dit avec quelle force la remise des prix s'est imposée comme le lieu où s'échafaudent les réputations et se dessinent les carrières des artistes en quête

33. Hector Berlioz, *Gazette musicale de Paris*, 2 février 1834. Cité dans Berlioz, *Critique musicale 1823-1863*, vol. I, p. 153.
34. Hector Berlioz, *Gazette musicale de Paris*, 16 octobre 1836. Cité dans Hector Berlioz, *Critique musicale 1823-1863*, vol. II : *1835-1836*, sous la direction d'Yves Gérard, texte établi et annoté par Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris : Buchet-Chastel, 1998, p. 287.

Jules Massenet et le prix de Rome : « Commencer par prendre le chemin que les autres ont tracé »

Jean-Christophe Branger

Dans sa classe de composition du Conservatoire, qu'il tint entre 1878 et 1896, Massenet dispensa un enseignement d'une tenue exemplaire et d'une exigence stimulante dont témoignent grand nombre de ses élèves. Attentif avant tout à la qualité de la facture des travaux proposés, il veillait à développer leur personnalité, prenant garde – parfois vainement – à ne pas les influencer. Mais, tout en les dotant d'une formation de haut niveau et d'un bagage culturel solide, son objectif principal était de les mener à la consécration suprême : le prix de Rome. La réalisation d'une cantate constituait par conséquent un exercice important du cours où l'apprenti compositeur devait montrer ses compétences, mais aussi apprendre à tempérer ses audaces afin de ne pas effaroucher le jury. Selon Charles Kœchlin, Massenet aurait avoué à « Florent Schmitt à propos de sa cantate *La Vision de Saül* : "Très intéressant ! Je ne vous dis pas qu'on vous comprendrait au concours, et *que ces messieurs ne vous trouveraient pas un peu fou*. Mais ça vous est égal ! et *à moi aussi*… Cependant moi-même au concours, je serais embarrassé de vous juger à cause de l'entourage. Le milieu dans lequel on se trouve influe beaucoup sur l'impression qu'on reçoit d'un morceau[1]." » Si Kœchlin a réfuté l'idée selon laquelle Massenet aurait organisé son enseignement en fonction du prix de Rome[2], Alfred Bruneau[3] ou Max d'Ollone ont regretté une orientation excessive : « Il est exact de dire que Massenet ne poussait pas beaucoup ses élèves à écrire de la musique pure, et que la plupart d'entre eux, se préparant au concours de Rome, lui apportaient tout naturellement des scènes de cantate[4]. » Les appréciations notées par Massenet dans les registres des examens semestriels du Conservatoire attestent également de la place considérable accordée au concours de l'Institut.

1. Charles Kœchlin, « Souvenirs de la classe Massenet (1894-1895) », *Le Ménestrel*, 97e année, 10 (8 mars 1935).
2. « Massenet se consacrait à tout autre chose qu'à donner à ses élèves des *formules de cantate*. » (Charles Kœchlin, « Souvenirs de la classe Massenet (1894-1895) », *Le Ménestrel*, 97e année, 12, 22 mars 1935). « Massenet, qu'on disait ne s'intéresser qu'à la cantate du prix de Rome, nous parlait souvent de bien autre chose : il nous expliquait le plan des *Allegros* classiques, ou des *Scherzos* – il nous donnait mille renseignements précieux sur le caractère et l'emploi des divers instruments… » (Charles Kœchlin, *Quelques Souvenirs sur ma situation et mes activités dans le monde musical*. Cité dans Aude Caillet, *Charles Kœchlin, 1867-1950, l'art de la liberté*, collection Carré musique, Anglet – Paris : Atlantica – Séguier, 2001, p. 25).
3. Voir Alfred Bruneau, *Massenet*, collection Les grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui, Paris : Delagrave, 1935, p. 12.
4. Max d'Ollone, « L'Enseignement de Massenet », *Le Ménestrel*, 82e année, 10 (5 mars 1920).

De l'union des contraires à l'opposition des semblables : les Édith *de Georges Marty et Gabriel Pierné*

Cyril Bongers

À l'issue des épreuves du concours de Rome, alors que commençaient dans le secret du palais Mazarin les délibérations qui, chaque année, devaient marquer la reconnaissance officielle d'un nouveau compositeur, nul ne pouvait garantir la qualité des ouvrages soumis par les candidats. C'est pourquoi une clause particulière du règlement élaboré par l'Institut laissait prudemment la possibilité de ne pas décerner, si besoin était, de premier grand prix[1]. Imputable à la faiblesse des travaux rendus après la mise en loge ou plus indirectement à la médiocrité des livrets retenus, ce cas de figure fut néanmoins relativement exceptionnel dans l'histoire du concours, il ne se produisit que dix-huit fois entre 1803 et 1968[2]. Mais la conséquence la plus marquante de cette sentence collective, bien plus que l'absence ponctuelle de lauréat, tenait en la non-attribution de la très convoitée pension d'État à la villa Médicis. Soucieuse de tempérer les effets de cette regrettable vacance, l'Académie se réserva parallèlement le droit de distribuer, les années suivantes et à l'instar des autres disciplines (peinture, architecture, gravure et sculpture), deux récompenses donnant accès au prestigieux séjour. C'est ainsi que Victor Dourlen et Ferdinand Gasse inaugurèrent en 1805, trois ans seulement après l'ouverture du concours aux musiciens, les titres de « premier grand prix » et de « deuxième premier grand prix » de Rome. Au travers de cette dissociation très nette des positions des deux lauréats apparaissait une évidente volonté de hiérarchisation ; volonté dont témoignait également le déroulement du vote, organisé en plusieurs scrutins consacrés à l'attribution séparée de chaque récompense[3]. Sans doute est-ce l'inégalité des avantages auxquels pouvaient prétendre les futurs pensionnaires qui rendait nécessaire cet aménagement : bénéficiant d'un titre

1. « Dans le cas où l'Académie n'aurait pas accordé le premier grand prix, ce premier grand prix restera en réserve pour le concours suivant, s'il y a lieu. » (*Règlement pour le concours aux grands prix de Rome*, chapitre III, partie VII, article 40. Cité dans Paul Landormy & Joseph Loisel, « L'Institut de France et le prix de Rome », *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, sous la direction d'Albert Lavignac & Lionel de La Laurencie, deuxième partie : *Techniques, esthétique, pédagogie*, vol. VI : *Pédagogie, écoles, concerts, théâtres*, Paris : Ch. Delagrave, 1931, p. 3492).
2. À savoir ceux de 1804, 1807, 1816, 1818, 1829, 1843, 1845, 1849, 1856, 1867, 1877, 1881, 1889, 1892, 1898, 1912, 1922 et 1964.
3. Voir *Règlement pour le concours aux grands prix de Rome*, chapitre III, partie VII, articles 34 à 42.

Henri Dutilleux et le prix de Rome

Caroline Potter[1]

Né à Angers en 1916, Henri Dutilleux grandit dans le Nord de la France, à Douai, et reçoit une éducation musicale traditionnelle, d'abord comme élève au conservatoire local, où il étudie l'harmonie et la fugue avec Victor Gallois, lauréat du prix de Rome en 1905 (année où Ravel, par une décision controversée, est exclu du concours définitif). Pour citer les souvenirs de Dutilleux, « grâce à des études de contrepoint déjà très poussées – ce qui est très rare dans une ville de province –, études que j'avais faites avec Victor Gallois, j'ai pu entrer au Conservatoire de Paris[2] ». En 1933, il intègre en effet le Conservatoire où, grâce à l'enseignement dont Gallois l'a fait bénéficier, il est admis en même temps au cours d'harmonie et de contrepoint. Dans les années 1930, il est clair que certains professeurs sont particulièrement recherchés au Conservatoire parce qu'ils connaissent les stratégies que leurs élèves doivent suivre pour réussir au concours de Rome. Le professeur de composition de Dutilleux, Henri Busser (1872-1973), a eu parmi ses élèves, à la fin des années trente, bien plus de candidats au prix de Rome que ses collègues Roger-Ducasse et Dupré, et le bilan de ses succès au concours est impressionnant. Dutilleux dira à son sujet : « Je pense souvent à lui avec affection… Lui qui avait fait une carrière très officielle, je pense qu'il ne se prenait pas trop au sérieux, et finalement ce sens de l'humour tenait lieu d'enseignement[3]. »

L'opinion de Dutilleux sur la formation qu'il a reçue est, bien entendu, exprimée du point de vue privilégié d'un compositeur parvenu à la notoriété internationale sans avoir suivi l'itinéraire traditionnel d'un lauréat du prix de Rome. L'ayant interviewé plusieurs fois, j'ai souvent été frappée par l'intérêt qu'il témoigne pour la comparaison entre sa propre éducation musicale et celle des étudiants actuels. Dutilleux regrette notamment que les programmes du Conservatoire se soient concentrés si étroitement sur le succès au prix de Rome ; il aurait préféré être exposé à un plus large éventail de musique contemporaine quand il était étudiant et estime que l'absence de cours d'analyse au Conservatoire était une grave lacune. En effet, la découverte des chefs-d'œuvre de compositeurs comme Bartók et des membres de la seconde école de Vienne, après que Dutilleux eut quitté le Conservatoire, a joué un rôle clé dans le développement de son langage musical. Des années qu'il a passées au Conservatoire, Dutilleux dira *a posteriori* : « Il y avait sûrement un décalage entre ce milieu-là [l'enseignement officiel] et la vie musicale active[4]. »

---

1. L'auteur souhaite remercier Gilles Christoph et Sabine Remanofsky pour leur lecture attentive de la traduction française de ce texte.

2. Henri Dutilleux, *Mystère et Mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman*, collection Entretiens, Paris : Belfond, 1993 ; nouvelle édition revue et augmentée, Arles : Actes sud, 1997, p. 32-33.

3. Même référence, p. 34.

4. Même référence, p. 38.

Cependant, Berton comme Cherubini durent en 1830 se ranger à l'avis des autres membres de l'Institut. Car même s'ils votèrent encore contre celui qu'ils considéraient comme « un fou[28] », la majorité avait cette fois changé de camp. On doit revenir sur l'importance de ce moment précis : il fait, à sa mesure, partie de l'Histoire des mentalités. Celle par laquelle dans l'exaltation et l'enthousiasme d'un avènement attendu, Berlioz put se fourvoyer, comme on l'a dit, sur les retombées réelles qu'occasionneraient d'une part les journées de la révolution vis-à-vis des institutions et que lui vaudrait, d'autre part, le symbole de l'obtention du prix. Peut-être put-il croire que Rome allait de nouveau être dans Rome et surtout que l'opéra lui était désormais acquis, que la scène lyrique accédait à sa complète émancipation. N'écrit-il pas alors à sa sœur Nanci : « Heureusement, nous touchons à l'émancipation théâtrale ; cette révolution est faite exprès pour la liberté des arts ; je parviendrai dix fois plus tôt que je ne l'eusse fait sans elle[29]. » Cela montre assez que Berlioz croyait en Rome, en son apothéose, c'est-à-dire en sa réhabilitation. On sait qu'il y croyait toujours lorsque Napoléon III accéda au pouvoir, mais on sait aussi que s'il fut relativement long à comprendre le tour industriel et bourgeois que prenait le XIXe siècle, il sut toujours éviter les compromissions esthétiques. Cela le conduisit progressivement à se retirer dans le sur-monde du grand art et peut-être enfin à composer la cantate digne de ce nom. L'évolution, de plus en plus sensible, de Berlioz vers une esthétique de l'art pour l'art procède tout à la fois en effet de son refus du prototype du prix de Rome et de sa fascination pour le monde des dieux et des demi-dieux de la mythologie que les cantates cherchaient d'une certaine manière à mettre en œuvre.

On peut prétendre dès lors que l'histoire du prix de Rome de Berlioz trace en cinq scènes un « épisode de la vie d'un artiste » ; quelque chose comme le portrait en négatif de ce que le romantisme se défendait d'être, mais par quoi il parvint à se faire une place en remportant dans le camp adverse la victoire, celle – fantastique –, d'une symphonie en cinq mouvements.

La complexité de cette longue marche tient aussi à ce que Berlioz pouvait passer pour un dissident suffisamment doué pour que l'on attendît de lui les progrès qui le feraient rentrer dans l'ordre académique. Il est vraisemblable que l'Institut espéra, en accordant le prix, une conversion de Berlioz. Tel était tout au moins à cette époque le souhait exprimé par Fétis dans ses relevés de concert[30], par lesquels il ne se prive ni d'évoquer les dons du musicien ni de souligner son

28. « Il y avait un musicien, de mon côté, qui parlait bas à un architecte, et qui lui disait : — Voyez-vous, celui-là ne fera jamais rien ; ne lui donnez pas votre voix ; c'est un jeune homme perdu. Il n'admire que le dévergondage de Beethoven, on ne le fera jamais rentrer dans la bonne route. — Vous croyez ? dit l'architecte, cependant… — Oh ! c'est très sûr ; d'ailleurs demandez à notre *illustre collègue*. Vous ne doutez pas de son expérience, j'espère ; il vous dira, comme moi, que ce jeune homme est fou. Beethoven lui a tourné la cervelle. » (Hector Berlioz, « Concours annuel de composition musicale », *L'Europe littéraire*, 19 juillet 1833. Cité dans Hector Berlioz, *Critique musicale 1823-1863*, vol. I : *1823-1834*, sous la direction de H. Robert Cohen & Yves Gérard, Paris : Buchet-Chastel, 1997, p. 110). On notera que Berlioz, dans l'édition de son *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, reprenant cet extrait, transforme la formule « notre illustre collègue », qu'il avait soulignée, en « notre illustre Cherubini » (Hector Berlioz, *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, Paris : Labitte, 1844, vol. II, p. 25).

29. Hector Berlioz, lettre à sa sœur Nanci, 5 septembre 1830. Berlioz, *Correspondance générale*, vol. I, p. 357-359 (p. 358).

30. Sur ce sujet, voir Alban Ramaut, « Berlioz et ses livrets, ou Berlioz et l'intention dramatique : de l'invention du programme », *Hector Berlioz, regards sur un dauphinois fantastique*, sous la direction d'Alban Ramaut, actes du colloque tenu du 16 au 18 octobre 2003 à Grenoble, collection Musicologie, Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, 2005, p. 108-133.

Annexe

Lettre de Bizet au *Figaro* le 12 juillet 1870

Barbizon, le 8 juillet 1870

Monsieur,

Je viens réclamer de votre loyauté l'insertion de ces quelques lignes au *Figaro*.

Peu de jours après avoir eu l'honneur d'être désigné pour le jury du prix de Rome, honneur que je n'avais sollicité en aucune façon, ni *directement* ni *indirectement*, j'eus l'occasion de rencontrer monsieur le ministre des Beaux-Arts et de lui adresser de vive voix une demande tendant à obtenir de lui la réintégration complète de l'Institut dans ses anciens droits. – J'appuyai ma requête par les motifs suivants :

1°. Autrefois, le jugement de l'Institut était complexe : le premier vendredi de juillet, la section de musique, composée de six membres, se réunissait à l'effet de lire et d'entendre les cantates et, après délibération, décernait *provisoirement* le prix de Rome. Cette délibération devait être et était généralement tenue secrète. Le lendemain, l'Académie des beaux-arts s'assemblait au grand complet (41 membres) et, après avoir pris connaissance du verdict de la section de musique, après une solennelle exécution des œuvres des concurrents, portait un jugement définitif qui, quelquefois, annulait et transformait celui de la veille. Ce procédé avait le double et précieux avantage de permettre aux jurés musiciens de fortifier ou de modifier leur opinion par une seconde audition, et d'introduire dans le vote irrévocable l'élément *public*, l'élément désintéressé de toute question technique, représenté par des hommes dont le goût artistique ne pouvait être suspecté.

2°. Le procédé nouveau a ce double inconvénient d'appeler au sein du jury des hommes jeunes, compétents à mon sens, *je n'ai jamais dit le contraire*, mais dépourvus, aux yeux du public, de l'autorité nécessaire pour juger un concours aussi capital, et de priver les concurrents de la sécurité que leur assurait la double épreuve imposée par les règlements de l'Institut.

Ma situation, à cet égard, est nettement établie[106].

Vous me reprochez, Monsieur, d'avoir accepté les fonctions de juré, et vous fondez ce reproche :

1°. Sur l'amitié qui m'unit à M. Lefebvre ; à cela je n'ai qu'une réponse à faire : j'ai voté contre mon ami.

2°. Sur les leçons que j'aurais données à M. Maréchal. Ici, Monsieur, votre erreur est complète et le fait que vous annoncez complètement inexact. Avant le concours de cette année, je n'avais jamais entendu ni lu une note de M. Maréchal[107].

106. Voir Émile Blavet, « Le prix de Rome », *Le Figaro*, 12 juillet 1870, p. 3. Commentaire de Blavet : « Et la mienne aussi, cher monsieur. Ces conclusions, si j'ai bonne mémoire, je les ai posées moi-même il y a quelques jours. Quant à votre déclaration d'*incompétence*, que vous niez aujourd'hui, permettez-moi de la maintenir. Dix personnes l'ont entendue, qui me prêteront, au besoin, l'autorité de leur parole. Je conçois que vous la regrettiez aujourd'hui, car c'est là le point de départ de cet orageux débat. Mais, si j'ai rendu spontanément justice à votre bonne foi, j'ai droit, ce me semble, à la réciprocité. Je poursuis. »

107. Voir même référence. Commentaire de Blavet : « La question n'est pas de savoir si vous avez, *après le concours*, voté contre M. Lefebvre, mais si votre qualité d'*ami* d'un des candidats ne vous faisait pas, *avant le concours*, un devoir de vous récuser. Quant à ce qui concerne M. Maréchal, il est heureux pour votre gloire que vous ne soyez pour rien dans son éducation musicale. »

En effet, Debussy, qui n'avait pratiquement aucune expérience de la direction d'orchestre, avait accepté de conduire ses œuvres pour la première fois. D'ailleurs en prévision de cet événement londonien, il allait monter au pupitre des concerts Colonne début janvier 1908, afin de donner au public parisien une deuxième audition de *La Mer*, laquelle avait été fort mal créée trois ans auparavant par Camille Chevillard, le chef d'orchestre des concerts Lamoureux. Au cours de cette conversation mouvementée dont Wood fit le récit[42], il fut question de *L'Enfant prodigue*. Wood avait vraisemblablement eu connaissance des récits et airs de Lia et d'Azaël dont il existait, depuis avril 1906, une version avec une traduction anglaise. Quoi qu'il en soit, Debussy lui joua l'œuvre au piano en chantant tour à tour les rôles, comme il l'avait fait naguère pour *Pelléas*. Voici le récit qu'en fit Wood :

> *L'Enfant prodigue* avait été réorchestré par Debussy à sa propre initiative. Il me le joua en entier lors de cette visite inoubliable que j'effectuai à Paris pour le convaincre de venir en Angleterre. Je lui avais dit alors ma pensée, à savoir que ce serait une œuvre splendide pour le festival de Sheffield, notamment parce que le chœur était surchargé. Et comme celle-ci n'en nécessite pas, j'avais trouvé que cela offrirait une occasion parfaite pour que le chœur se repose ; de plus, ce serait en Angleterre la première de cette œuvre, avec laquelle Debussy avait remporté le grand prix de Rome en 1884. Les solistes de cette création furent Agnes Nicholls, Felix Senius et Frederic Austin. Senius possédait une très belle voix de ténor et un grand sens artistique. Il avait auparavant interprété sous ma direction le rôle de Geronte d'Elgar. Malheureusement, il est mort plutôt jeune[43].

Il est fort probable que Debussy, devant l'insistance de Wood, se soit résolu, cette fois-ci, à revoir entièrement la partition. C'est tout du moins ce qu'il laisse entendre dans la lettre du 17 juillet qu'il adresse à son éditeur, peu après la visite du chef d'orchestre :

> Cher ami,
>
> Je voulais tenter de vous voir aujourd'hui, mais je crains qu'il ne soit trop tard… et aime mieux vous écrire : voici d'abord les « Faits-Divers ».
>
> M. H. J. Wood veut décidément jouer *L'Enfant prodigue* et à ce propos il me semble qu'il faudrait mieux que, tout de suite, je le réorchestre… car s'il vous faut faire copier la partition au Conservatoire, il faudra néanmoins qu'elle soit corrigée – étant à peu près sûr que l'orchestre « original » sent ! « la loge », « le Conservatoire » et l'ennui… qu'en dites-vous[44] ?

Quelques jours plus tard, Debussy passa prendre le manuscrit d'orchestre de la partition de 1884[45] dont Durand avait obtenu le prêt, probablement grâce aux bonnes relations qu'il entretenait avec Gabriel Fauré, nommé depuis deux ans à la tête du Conservatoire. Debussy, ayant emporté le manuscrit à Pourville afin de réviser l'œuvre, constata avec étonnement quelques bizarreries dans les premières mesures de la scène lyrique, ainsi qu'il en fit part à Jacques Durand, le 6 août 1907 :

> Vous saurez qu'il y a des choses très inattendues dans l'orchestration primitive de *L'Enfant prodigue*… j'y remarque un cor anglais qui froidement fait des *quintes*… et même des tierces… – Mes souvenirs de l'exécution qui en fut donnée à l'Institut sont un peu brumeux, mais cela ne devait pas manquer d'agrément[46].

---

42. Voir Henry J. Wood, *My Life of Music*, London : Victor Gollancz, 1938, p. 157-158.
43. Wood, *My Life of Music*, p. 213. Traduction de l'auteur de cet article.
44. Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 1014-1015.
45. « Je pense qu'il n'y aura pas d'inconvénients à ce que je passe aujourd'hui même prendre la partition. » (Claude Debussy, lettre à Jacques Durand, 20 juillet 1907. Cité dans Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 1016).
46. Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 1024. Cette remarque prouve qu'il ne pouvait avoir devant les yeux que le manuscrit de la partition d'orchestre qui appartenait à la bibliothèque du Conservatoire : les quatre

Annexe

Liste comparative des sujets mis au concours pour le prix de Rome en peinture et en musique entre 1803 et 1900

année	musique	peinture
1803	*Alcyone*	*Énée portant son père Anchise*
1804	*Alcyone*	*La Mort de Phocion*
1805	*Cupidon pleurant Psyché*	*La Mort de Démosthène*
1806	*Héro et Léandre*	*Le Retour de l'enfant prodigue*
1807	*Ariane*	*Thésée vainqueur du Minotaure*
1808	*Marie Stuart*	*Érasistrate découvre la cause de la maladie d'Antiochus*
1809	*Agar dans le désert*	*Priam aux pieds d'Achille*
1810	*Héro et Léandre*	*La Colère d'Achille*
1811	*Ariane*	*Lycurgue présente aux Lacédémoniens l'héritier du trône*
1812	*La Duchesse de La Vallière*	*Ulysse et Télémaque massacrant les prétendants de Pénélope*
1813	*Herminie*	*La Mort de Jacob*
1814	*Atala*	*Diagoras porté en triomphe par ses fils*
1815	*Œnone*	*Briséis pleurant Patrocle*
1816	*Les Derniers Moments du Tasse*	*Œnone refusant de secourir Pâris blessé au siège de Troie*
1817	*La Mort d'Adonis*	*Castor et Pollux délivrant Hélène*
1818	*Jeanne d'Arc*	*Philémon et Baucis*
1819	*Herminie*	*Thémistocle se réfugie chez Admète, roi des Molosses*
1820	*Sophonisbe*	*Achille donnant à Nestor le prix de la sagesse*
1821	*Diane*	*Samson et Dalila*
1822	*Geneviève de Brabant*	*Oreste et Pylade investis par les bergers*
1823	*Thisbé*	*Égisthe croyant découvrir le corps d'Oreste mort, reconnaît celui de Clytemnestre*
1824	*Agnès Sorel*	*La Mort d'Alcibiade*
1825	*Ariane à Naxos*	*Antigone donnant la sépulture à Polynice*
1826	*Herminie*	*Pythias et Damon chez Denys le Tyran*
1827	*Orphée*	*Coriolan chez Tullus, roi des Volsques*
1828	*Herminie*	*Ulysse et Néoptolème venant chercher Philoctète dans l'île de Lemnos*
1829	*Cléopâtre*	*Jacob refusant de livrer Benjamin*
1830	*Sardanapale*	*Méléagre reprenant les armes à la sollicitation de son épouse*
1831	*Bianca Capello*	*Achille poursuivi par le Xanthe*