

Le Prix de Rome : Berlioz et ses rivaux

Julian Rushton

Berlioz a laissé des témoignages écrits fort plaisants à propos du Prix de Rome et des membres de la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France (particulièrement, si l'on en croit le compositeur, sur Boieldieu et Catel)¹. Berlioz avait peut-être raison de suggérer qu'un examen préliminaire constitué d'un contrepoint strict et d'une fugue n'était pas d'une utilité évidente en considération de la partie essentielle du concours qui exigeait la composition d'une cantate dramatique. Ce test avait d'ailleurs éliminé en 1826 le compositeur des *Francs-Juges*. Il faut rappeler que cette méthode d'enseigner la composition était habituelle aux XVIII^e et XIX^e siècles, et qu'elle perdura la plus grande partie du XX^e siècle, mais elle était surtout valable pour les compositeurs de musique religieuse. La cantate elle-même représentait pendant la décennie 1820-1830 un exercice de composition dans le genre dramatique avec des attentes stylistiques plus adaptées à l'ère post-gluckiste qu'à l'époque de Rossini et Weber. Comme telle, on peut la considérer comme limitée et à l'évidence académique. La cantate, imposant une discipline formelle, représentait une contrainte pour les candidats, mais elle leur permettait aussi de montrer leur maîtrise de la technique musicale, y compris de l'écriture pour voix et orchestre, ainsi que de la déclamation et de la rhétorique. Enfin, la forme traditionnelle et les images poétiques requises n'empêchaient pas une interprétation imaginative.

L'examen des cantates primées pendant les années où Berlioz participa au concours suggère que la section de musique de l'Institut appréciait la musique dramatique composée dans

1. Les commentaires de Berlioz sur le Prix de Rome se trouvent dans les *Mémoires*, chapitres XIV, XXII, XXIII et XXV; ils sont en partie fondés sur des articles de juin et juillet 1833. Les réactions immédiates de Berlioz apparaissent dans ses lettres. Une liste des membres de la section de musique de l'Institut se trouve dans le *Dictionnaire Berlioz*, p. 13.

l'acceptation de certaines conventions bien comprises — il faut souligner, bien comprises par les rivaux de Berlioz. Que Berlioz les ait pleinement comprises est moins certain, du moins pendant les années 1827-1829. Ses comptes rendus des réactions du jury à ses œuvres suggèrent qu'il apprit à modérer un certain idéalisme naïf afin de s'assurer du succès en 1830. Mais Berlioz n'était sûrement pas le seul exemple de cet ordre. Tous les concurrents ont dû penser que l'objet pédagogique du concours était moins important que le soutien financier offert au lauréat et le prestige dû à ceux qui obtenaient le Premier Second Prix (comme Berlioz en 1828), ou même un troisième prix, intitulé Deuxième Second Prix. La plupart des lauréats n'étaient pas destinés à devenir des compositeurs professionnels, mais leur carrière serait favorisée par un succès au concours. Les lauréats du Premier Grand Prix, Étienne Rifaut (1821), et deux de ceux qui participèrent à la compétition les années où Berlioz fut candidat, Claude-Joseph Pâris (1826) et Jean-Baptiste Guiraud (1827) firent des carrières où la composition tint une part négligeable ; ils durent quitter la capitale à la recherche de meilleurs postes, Pâris pour Lyon et Guiraud pour La Nouvelle-Orléans (Guiraud demeure connu comme le père d'Ernest Guiraud, Premier Grand Prix de Rome en 1859). Quelques lauréats du Premier Grand Prix, comme Guillaume Ross-Despréaux (1828), Alexandre Montfort (co-lauréat avec Berlioz en 1830) et Eugène-Prosper Prévost (1831) devinrent surtout connus à Paris dans le domaine de l'opéra-comique, bien que Prévost ait aussi passé la plus grande partie de sa vie professionnelle à La Nouvelle-Orléans. D'un style néo-classique austère, la cantate du Prix de Rome ne les préparait pas directement à écrire pour l'opéra-comique, ni d'ailleurs les pièces de musique religieuse en « grand » style pour orchestre, qui devaient être composées à Rome et adressées à l'Institut à titre d'envoi.

Berlioz fut le seul candidat qui au cours de sa carrière semble avoir développé directement le style dramatique sérieux associé à Gluck et plus tard à Spontini, un style d'ailleurs passé de mode dans les années 1820 en dehors du concours du Prix de Rome. Et même chez Berlioz, ce souci de se référer à la tradition de la tragédie lyrique ne se manifesta pleinement que dans *Les Troyens*. Néanmoins, les cantates qui subsistent écrites par Berlioz pour la dernière épreuve des quatre concours auxquels il participa, montrent ses affinités avec cette tradition apparemment démodée, en dépit de l'impatience qu'il manifeste vis-à-vis des contraintes imposées par le style poétique et les formes musicales limitées (récitatif et air). Sa cantate de 1827, *Orphée*, est indiscutablement supérieure à celles de Guiraud qui obtint le Premier Grand Prix, de Ross-Despréaux, Premier Second Prix et Louis-Alphonse Gilbert, Deuxième Second Prix. Cependant, nous devons admettre que la partition qui subsiste d'*Orphée* de Berlioz n'est peut-être pas identique à l'œuvre qu'il soumit au concours en 1827. Dans la copie conservée, faite en 1828 et offerte à Humbert Ferrand, une grande partie du poème n'est pas mise en musique et de nouvelles paroles sont ajoutées à un chœur de Bacchantes. Aucun chœur n'étant indiqué

partition de « Psalmodie »⁹. On ne retrouve ensuite la trace de la « Méditation » précédée du titre *Tristia* qu'en 1849 grâce à l'édition réalisée par Richault, mais dans une réduction pour chœur à six voix, violon, violoncelle et piano réalisée par Louise Mattman et qui fait partie d'un recueil de deux numéros intitulé *Tristia*, le second numéro étant « La Mort d'Ophélie ». Le manuscrit que l'on possède de la version pour chœur et orchestre est celui qui donne lieu à l'édition de 1852. Parmi les exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale de France, il en existe un annoté de la main de Berlioz comportant une traduction anglaise¹⁰ associée à un projet de concert prévu pour le séjour du musicien à Londres de 1848.

La ballade « La Mort d'Ophélie » et la « Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet » qui s'inspirent de la tragédie de Shakespeare et associent dans une vision poétique l'amour de Berlioz pour Harriet Smithson ainsi que l'identification du compositeur au prince d'Elseleur, connurent donc tout d'abord des existences autonomes. Lorsque Berlioz songea à des rapprochements, la ballade, en dépit de son affinité avec la « Marche funèbre », fut en effet associée à la « Méditation ». C'est alors qu'apparut le titre de *Tristia* et qu'une vignette représentant Ophélie figura en frontispice de cette édition.

Mais, avant 1849, la ballade avait tout d'abord été pensée pour une voix — soprano ou ténor — et accompagnement de piano. Dédiée à la comtesse Marie d'Agoult¹¹, elle porte la date du 7 mai 1842¹². Cette mélodie, toujours dans une version pour chant et piano, figure ensuite dans *l'Album de chant* offert en étrennes par la *Gazette musicale* à ses abonnés en janvier 1848.

9. D. Kern Holoman précise en « note » dans le *Catalogue* qu'aucune preuve ne permet d'assurer que la version de 1831 soit l'origine de la version ultérieure. *NBE* 25, p. 118.

10. Rés. Vm⁷. 529.

11. Sur cette dédicace consulter la lettre de Berlioz à Liszt du 8 février 1838 : « J'ai essayé d'écrire un morceau de chant sur des paroles que m'a faites Brizeux, je comptais prier madame d'A... d'en accepter la dédicace mais je n'ai rien pu trouver encore qui me parût digne de lui être offert; mon Pégase est rétif pour ces petites compositions; il y a longtemps d'ailleurs que je cherche à écrire quelque chose sur l'*Erigone* de Ballanche (admirable poète!). C'est là ce que je voudrais présenter à madame d'A...; si j'en viens à bout, ou si je trouve le temps d'y travailler tu auras de mes nouvelles ». *CG* II, 538, p. 412-413. En réalité la dédicace est datée d'un temps où Marie d'Agoult connaît sa rupture avec Liszt et sous couvert de ce déchirement on doit remarquer que Berlioz lui-même se sépare alors de fait d'Harriet. D. Kern Holoman fait par ailleurs remarquer que le tableau de Delacroix date de 1843. D. Kern Holoman, *Berlioz, a musical biography of the creative genius of the Romantic era*, Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 364.

12. Le manuscrit autographe ayant appartenu à Brahms est consultable aujourd'hui à la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne. On possède, à ce sujet, une lettre explicite de Berlioz à Ernest Legouvé dont la date proposée est celle du 8 mai 1842 : « Mon cher Legouvé, Quand vous viendrez à Paris avertissez-moi, je vous prie. J'ai à vous faire entendre ce que j'ai écrit la semaine dernière sur vos vers charmants de *la Mort d'Ophélie* (que j'avais perdus et que j'ai retrouvés). Si cette musique vous plaît, j'instrumenterai l'accompagnement de piano pour un joli petit orchestre et je pourrai faire exécuter le tout à un de mes concerts ». *CG* VIII, 769bis, p. 197-198.

Cet album comporte déjà la vignette représentant Harriet Smithson dans le rôle d'Ophélie, comme nous l'apprend un article d'annonce de la *Gazette musicale*, vignette qui réapparaît dans la première édition déjà citée de 1849 :

L'album de chant publié par la *Gazette musicale*, et composé par MM. Berlioz, Maurice Bourges, Eckert, David, Gouin, Halévy, Kastner, Meyerbeer, Panofska et Vivier, fait contraste avec ces petites mélodies dont l'haleine est courte et l'harmonie restreinte, sous ce prétexte que la petite propriété n'aime que les accompagnements faciles, monotones ou plats.

La *Mort d'Ophélie*, ballade imitée de Shakespeare, par MM. Legouvé et Berlioz, nous peint au mieux la mélancolique amante d'Hamlet, que madame Berlioz elle-même, il y a près de vingt ans de cela, et qui était miss Smithson alors, nous représenta admirablement dans la troupe des acteurs anglais qui vinrent donner des représentations dans Paris. La lithographie qui accompagne cette mélodie vaporeuse est une délicieuse vignette anglaise qui nous représente au mieux la belle Ophélie¹³.

On sait grâce à deux lettres qu'au moment où se formait le projet de rejouer Shakespeare à l'Odéon en 1844¹⁴, Berlioz travaillait à des morceaux de musique parmi lesquels figurait cette ballade. L'œuvre dans sa forme pour chœur et orchestre n'est mentionnée que dans les lettres adressées par Berlioz depuis Londres en février 1848 à Gemmy Brandus puis à Joseph d'Ortigue¹⁵.

La « Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet » a été vraisemblablement composée par Berlioz en 1844 lors du projet déjà évoqué, des représentations d'*Hamlet* à l'Odéon. Le concert Shakespeare annoncé à Londres en 1848 dans la presse parisienne, est ensuite une autre occasion de regroupement des deux œuvres inspirées par Shakespeare et de leur révision. Or même si la correspondance ne mentionne pas cette marche, la *Gazette musicale* l'annonce¹⁶. L'autographe pour chœur et orchestre de la « Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet » propose la date du 22 septembre 1848.

13. « Albums de 1848 » signé HB, *Revue et gazette musicale de Paris*, 26 décembre 1847, p. 424.

14. Lettre du [5 novembre 1844] à Nanci : « J'écris la musique indiquée par Shakespeare pour *Hamlet* dont on monte à l'Odéon une traduction en vers de Léon de Wailly. » *CG III*, 924, p. 203-204.

15. Lettre de Berlioz à Gemmy Brandus du [24 février 1848] : « On s'occupe à Covent-Garden de préparer la *Musical Shakespeare's Night* dont vous avez parlé dans la *Gazette Musicale*. J'y donnerai en effet *Roméo* (en anglais) *Le roi Lear*, *La Tempête* (en italien) et *La Ballade sur la Mort d'Ophélie* (en chœur de femmes avec orchestre) ». *CG III*, 1179, p. 522. Voir également la lettre du 15 mars à Joseph d'Ortigue dans laquelle Berlioz énumère de nouveau les pièces du concert Shakespeare, *CG III*, 1185, p. 527-529.

16. « Il est probable qu'ensuite Berlioz réunira, comme dans une seule galerie, tous les morceaux qu'il a tirés de Shakespeare, la symphonie de *Roméo et Juliette*, l'ouverture du *Roi Lear*, la fantaisie sur *la Tempête*, une ballade en chœur sur la mort d'Ophélie, suivie du *Coronach* pour la translation du corps d'Hamlet. Déjà on le sollicite de donner cette curieuse exhibition, qui sera un hommage éclatant rendu par la musique au grand poète dont s'honorent les Anglais. Encore un triomphe certain pour Berlioz, triomphe qu'il ne devra qu'à son amour pour tout ce qu'il y a de plus élevé dans les arts, et qui peut-être effacera ses plus glorieuses victoires d'Allemagne et de Russie. » *Revue et gazette musicale de Paris*, 20 février 1848, p. 58.

En 1852, les trois pièces sont enfin rassemblées pour l'édition : elles conservent le titre maintenant étendu à trois numéros de *Tristia*.

Les catalogues ou listes d'œuvres que Berlioz a proposés à l'occasion de ses différentes candidatures à l'Institut ou en vue de faire éditer sa musique, offrent un autre moyen de comprendre la construction de ce triptyque. On possède six sources, quatre concernant les candidatures de 1842, 1851, 1854, 1856 auxquelles il convient d'ajouter la liste de 1845 et celle de 1855.

Tableau de l'élaboration de *Tristia* et des diverses désignations qui apparaissent dans les catalogues imprimés ou dans les listes dressées par Berlioz lors de ses candidatures à l'Institut

Sources	Intitulés
Candidature du 29 octobre 1842	N° 19 Poésies diverses, mises en musique pour chœur, voix seule, piano et orchestre [Méditation religieuse ? Ballade La Mort d'Ophélie ?]
Liste de 1846. Catalogue Labitte*	Ouvrages inédits : N° 26 Psalmodie à cinq voix avec un petit orchestre d'instruments à vent. Paroles de Thomas Moore. [Méditation religieuse ?] N° 31 Morceaux pour l'<i>Hamlet</i> de Shakespeare — Ballade sur la mort d'Ophélie (avec piano) — Coranach à grand orchestre pour la translation des corps, au dénouement [Marche funèbre pour la dernière scène d' <i>Hamlet</i> ?]
Candidature 6 mars 1851	N° 13 [<i>Tristia</i> ,] chœurs avec orchestre
Candidature 10 août 1854	N° 13 <i>Tristia</i>, trois chœurs avec orchestre, publiés à Paris
Liste manuscrite de 1855	N° 18 <i>Tristia</i>, trois chœurs sur des sujets de Moore et de Shakespeare
Candidature 3 juin 1856	N° 18 <i>Tristia</i>, chœurs et marche pour l'<i>Hamlet</i> de Shakespeare

* assez proche de la liste manuscrite de 1845 qui ne figure pas ici

En consultant ce tableau, on comprend que le recueil ne s'est établi que par étapes successives. Elles sont comme autant d'éléments permettant de mieux faire entrer dans une cohérence de propos et de ton des œuvres tout d'abord imaginées isolément. À partir d'une pièce isolée — maintenant disparue — marquée par la première sensibilité romantique du compositeur¹⁷,

17. La « Méditation » en raison de Thomas Moore appartient à l'orbite des *Neuf Mélodies* composées en 1829. Cependant le texte de Moore hante Berlioz qui le cite de nouveau en 1834 [date proposée :

Berlioz vu par Debussy

Denis Herlin

Lors d'une enquête pour la *Revue Bleue* d'avril 1904 sur « L'État actuel de la musique française », Debussy fut interrogé par le compositeur et musicologue Paul Landormy (1869-1943) et répondit aux questions posées d'une manière ironique et provocatrice, comme à son habitude. Ainsi lorsque Landormy lui demanda, « Après Couperin et Rameau, quels sont selon vous, les grands musiciens français ? Que pensez-vous, par exemple, de Berlioz ? », l'auteur de *Pelléas* lui rétorqua :

Berlioz est une exception, un monstre. Il n'est pas du tout musicien ; il donne l'illusion de la musique avec des procédés empruntés à la littérature et à la peinture. D'ailleurs je ne vois pas grand-chose de particulièrement français en lui. Le génie musical de la France, c'est quelque chose comme la fantaisie dans la sensibilité¹.

Peut-être convient-il de nuancer ces propos ? En effet, dans une lettre à Louis Laloy du 3 avril 1904, le compositeur questionne son ami au sujet de cet article : « Avez-vous lu un article de Landormy dans la *Revue Bleue* où il rapporte une conversation avec C. Debussy ? C'est extraordinaire comme ce soi-disant musicien entend mal...² » On ignore malheureusement à quel propos Debussy fait référence lorsqu'il s'accuse ici de surdité. S'agit-il des commentaires de Debussy sur Berlioz ou de cette assertion où il affirmait que « Massenet a compris le vrai

1. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure, Paris : Gallimard, 1987, collection « L'Imaginaire », p. 278. Lors de cette enquête effectuée à l'occasion du centenaire de Berlioz, Landormy interrogea Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, Henry Duparc, Paul Dukas, Claude Debussy et Romain Rolland et publia ces interviews dans la *Revue Bleue* en deux livraisons (26 mars et 2 avril 1904).

2. Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin, Paris : Gallimard, p. 834.

rôle de l'art musical³ » ? Notons que le même Laloy écrira quelques années plus tard à propos de Debussy que « les plus profitables leçons ne lui sont pas venues de musiciens, mais de poètes et de peintres⁴ », commentaire qui rappelle les reproches que Debussy adressait à Berlioz. Dans son regard critique sur Berlioz, Debussy rejoignait, comme l'a démontré Jean-Michel Nectoux dans son article « Berlioz in 1900: Between Fervor and Fear », l'opinion de plusieurs de ses contemporains, par exemple, Gabriel Fauré ou Maurice Ravel⁵. Pourtant, en rassemblant les quelques commentaires sur Berlioz qui émaillent la correspondance ou les critiques de Debussy, on s'aperçoit que, malgré un certain nombre de remarques constantes, que ce soit dans sa jeunesse ou dans l'âge de maturité, il convient de ne pas s'en tenir aux seules déclarations abruptes. Avant d'examiner plus attentivement ces remarques et d'esquisser aussi les résonances que purent avoir le *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz sur l'art d'orchestrer de Debussy, quelques réflexions sur ces deux grandes figures de la musique française s'imposent.

Ces deux compositeurs non seulement ont marqué durablement la musique de leur temps et celle de leurs successeurs, mais encore ont exercé une influence non négligeable par leurs écrits volontiers polémiques. Le contenu, mais également la qualité stylistique de leurs proses, les font côtoyer les grands noms de la littérature : par exemple l'édition des *Mémoires* de Berlioz par Pierre Citron figurait d'abord dans la collection des classiques Garnier-Flammarion ou encore le *Monsieur Croche* de Claude Debussy, édité par François Lesure avait été publié en premier dans la prestigieuse « Collection blanche » de Gallimard, puis plus récemment dans la collection « L'Imaginaire » du même éditeur où il côtoie *Monsieur Teste* de Paul Valéry⁶. De même l'édition de la correspondance de Berlioz ou celle de Debussy démontrent que leurs écrits intimes ou professionnels valent également par la qualité littéraire qui s'en dégage. Au-delà de ces parallèles, leur quête artistique offre quelques similitudes intéressantes. Ainsi, en ce qui concerne l'opéra, ces deux artistes ont été leur propre librettiste, Berlioz en écrivant, entre autres, le poème des *Troyens* ou celui de *Béatrice et Bénédicte*, Debussy en essayant d'adapter les deux contes de Poe, *Le Diable dans le beffroi* et *La Chute de la maison Usher*, livret dont on connaît trois versions de sa main⁷. Debussy, comme Berlioz ou Wagner, ne veut plus subir les contraintes ou le style que pourrait lui imposer un librettiste.

3. Claude Debussy, *Monsieur Croche*, *op. cit.*, p. 279.

4. Louis Laloy, *Claude Debussy*, Paris : Dorbon aîné, 1909, collection « Les Bibliophiles fantaisistes », p. 52.

5. Jean-Michel Nectoux, « Berlioz in 1900: Between Fervor and Fear », *Berlioz: Past, Present, Future*, dir. Peter Bloom, Rochester : University of Rochester Press, p. 137-144.

6. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris : Gallimard, 1971 ; Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Paris : Gallimard, 1978, collection « L'Imaginaire ».

7. Les trois versions du livret de *La Chute de la maison Usher* sont reproduites dans l'édition critique de cette œuvre : Claude Debussy, *Le Roi Lear, Le Diable dans le beffroi, La Chute de la maison Usher*, éd. Robert Orledge, *Œuvres complètes de Claude Debussy*, série VI/3, Paris : Éditions Durand, 2006, p. 110-133.