

Paul Dukas inconnu

Alexandre Dratwicki

L'HOMME EN QUELQUES MOTS

Pianiste de formation, Paul Dukas (1865-1935) s'intéresse à la composition dès 1879 et intègre, deux ans plus tard, la classe d'harmonie de Dubois au Conservatoire de Paris. Il devient également élève de Mathias (piano) et de Guiraud (contrepoint et fugue). Dès les années 1880, le jeune homme a l'occasion d'entendre l'une de ses œuvres symphoniques jouée à Genève et se prépare à mener une vie d'artiste indépendant, entre critique musicale et composition. Il écrit diverses pièces – notamment des chœurs et cantates dans le cadre du concours de l'Institut – dont une mélodie à l'orchestration déjà annonciatrice de son style de maturité : *L'Ondine et le Pêcheur*, sur un texte de Théophile Gautier. Après son service militaire (1891), il présente aux concerts Lamoureux l'ouverture *Polyeucte* (janvier 1892) et fait paraître un compte rendu du *Ring* de Wagner, donné à Londres. La *Symphonie en ut majeur* (1896) et surtout *L'Apprenti sorcier* (1897) lui permettent, à la fin des années 1890, d'asseoir une notoriété bientôt internationale. Son style, qui trahit l'influence du romantisme allemand, se construit également autour d'une technique de variation empruntée aux compositeurs baroques français. Dukas collabore d'ailleurs à l'édition de l'œuvre de Rameau dirigée par Saint-Saëns à la fin du XIX^e siècle. Ses dernières pièces majeures sont écrites pour la scène : l'opéra *Ariane et Barbe-Bleue*, débuté en 1889, est présenté à l'Opéra-Comique en 1907 et le poème dansé *La Péri* est créé

au Châtelet en 1912. Il se consacre enfin à l'enseignement au Conservatoire de Paris : dans la classe d'orchestration d'abord (1910), puis dans celle de composition (1928).



PREMIERS ESPOIRS ROMAINS...

Lorsque Dukas se présente au concours du prix de Rome pour la première fois, en 1886, il doit d'abord se mesurer au tour initial de l'épreuve – le chœur avec orchestre – sur un texte plutôt inspirant de Lamartine : *Pensée des morts*. Des quatre chœurs que composera Dukas entre 1886 et 1889, celui-ci est assurément le plus classique de facture comme de sonorités. Mais des touches de sensibilité propres au Dukas de la maturité sont déjà perceptibles à travers la présence d'un violon solo et l'utilisation du chœur a capella, dans la dernière section. De forme ternaire, la pièce confie au ténor solo une partie centrale plus exaltée, tandis que le chœur clôt la partition par l'imperturbable et mélancolique reprise de ses premiers vers : « Voilà les feuilles sans sève ... Ainsi finissent nos jours ». À noter l'interlude orchestral précédant la phrase de ténor, qui module dans une lumineuse tonalité majeure et prépare de manière assez développée (à l'échelle d'un aussi petit chœur) l'entrée du soliste. Le contrepoint de hautbois rappelle avec discrétion la nostalgie des premiers moments. Malgré la qualité de l'ensemble, Dukas n'ira pas plus avant dans le concours de 1886 et ne pourra prétendre mettre en musique *La Vision de Saül*, cantate sur un texte d'Eugène Adenis qui verra ses collègues Savard, Kaiser et Gedalge récompensés respectivement d'un premier prix, d'un premier second prix et d'un deuxième second prix. C'est en cette même année 1886 que Dukas fera son premier voyage à Bayreuth, dont il reviendra enchanté et naturellement porteur du virus wagnérien dont l'Institut se méfait alors comme de la peste. Selon le compositeur, c'est à cause de propos trop enthousiastes au sujet de Wagner qu'il connaîtra un second échec au concours d'essai de 1887.

Un an après *Pensée des morts*, l'Académie des beaux-arts impose aux candidats pour le prix de Rome un texte moins mélancolique que l'année précédente intitulé *La Fête des myrtes*, poésie de Charles Toubin. On connaît depuis peu le chœur que Gustave Charpentier – premier prix de Rome cette année-là – composa sur le même sujet. De durée très proche à celle de la partition de Dukas, elle n'utilise pas les ressources d'interventions de solistes, pourtant fréquentes dans cette épreuve car permettant de varier les couleurs vocales et de montrer au jury du concours sa capacité à traiter individuellement les voix, avant le grand exercice de la cantate. À l'inverse de Charpentier, Dukas extrait du chœur un ténor puis une mezzo-soprano solistes. L'effet est aussi justifié littérairement que pertinent musicalement, et autorise – voire oblige – à un apaisement orchestral qui repose l'auditeur de l'agitation et des fanfares initiales. Pour l'oreille d'aujourd'hui, la comparaison entre la proposition musicale de Charpentier et celle de Dukas laisse songeur quant à l'objectivité du jugement de l'Académie. Le chœur de Dukas est indubitablement mieux senti et plus varié. Ce qui accrédite l'idée que son éviction tint plus de la menace wagnérienne qu'il fallait éradiquer que de prétendues maladresses compositionnelles.



1888

Qu'à cela ne tienne, le jeune compositeur retente sa chance en 1888. À nouveau, le concours d'essai propose l'inévitable exercice choral. Le texte est cette fois tiré d'une tragédie avec chœur de Casimir Delavigne, intitulée *Le Paria* et qui avait été représentée en 1821 à Paris. Delavigne passait pour être l'un des premiers imitateurs de Byron, précisément à l'époque où Berlioz se régala lui aussi de cette littérature aux accents romantiques nouveaux. Mais les quelques vers choisis par l'Académie pour l'épreuve de 1888 sont peu de choses en matière de poésie. Très proche, dans sa facture, du chœur de 1887, *l'Hymne au soleil* que Dukas compose alors propose de beaux tuttis orchestraux et quelques séductions vocales

(grands intervalles legato, soli de pupitres au complet). Les tuilages de phrases mélodiques, s'élançant alors que la ligne vocale précédente n'est pas achevée, offrent une dynamique intéressante et un souffle musical continu (sans qu'il faille y voir la moindre trace de wagnérisme). La courte incise de ténor solo – qui tient à nouveau lieu de partie centrale, comme dans *Pensée des morts* de 1886 – est délicatement accompagnée de la harpe et des vents. Un crescendo progressif ramène ensuite le plenum vocal et, avec lui, la « renaissance » du soleil qui paraît à son zénith tandis que s'achève la partition. Celle-ci méritait absolument d'ouvrir à Dukas les portes du second tour (et il fut effectivement admis, classé en troisième position), mais ne dépassait pas en qualité *La Fête des myrtes* de 1887, assurément le rendez-vous manqué entre Dukas et l'Institut. Peut-être les Académiciens furent-ils rassuré de voir, en 1888, que Dukas n'avait pas cédé – en apparence du moins – aux sirènes wagnériennes.

En ce mois de juin 1888, c'est sur un texte de cantate intitulé *Velléda* que Dukas va travailler pendant une trentaine de jours (du 19 mai au 13 juin) dans les loges exigües de l'Institut. Il a pour concurrent Erlanger, Carraud et Bachelet (qui tous, s'obstinant, finiront par obtenir un premier prix au concours, contrairement à Dukas). Le sujet imposé cette année-là, de la plume de Fernand Beissier, raconte les amours impossibles entre le romain Eudore et la druidesse gauloise Velléda, poussée au suicide par Ségenax, son propre père. Faisant déjà montre d'un traitement de l'orchestration et d'une l'harmonie très modernes, Dukas ne fut pas retenu pour un premier prix par l'Académie des beaux-arts. Cette décennie 1880-1890 récompense pourtant, dans le cadre du concours, les jeunes compositeurs les plus innovants de leur génération : Bruneau, Pierné, Debussy, Leroux, Charpentier... Ce sera curieusement Camille Erlanger, second deuxième prix de 1887, qui sera le héros de 1888. Et qui laissera ensuite fort peu de traces dans l'histoire de la musique française.

L'introduction de la cantate de Dukas témoigne tout à la fois d'une recherche orchestrale fouillée (disposition des accords de vents, lignes mélodique de flûte et de violon solo, nuage chromatique des violons et altos) mais aussi, d'une certaine manière, de quelques maladresses d'écriture

qu'un chef habile peut cependant masquer. Le trait de violons 2 et d'altos, notamment, est quasiment impossible à jouer précisément au tempo requis par le compositeur. On sent les limites d'un jeune auteur qui ne s'est pas encore souvent entendu à l'orchestre. L'entrée du ténor et son premier air (« C'est ta beauté fière et touchante ») se fondent sur des mélodies aux courbes disjointes et volontiers chromatiques. Wagner – cette fois – est là, acclimaté de la meilleure façon. Les recherches d'orchestration sont partout évidentes, même dans l'explosion quelque peu tonitruante qui métaphorise en tempête l'apparition de la femme tant attendue (« Mais qu'entends-je ? La foudre gronde, l'éclair brille ! »). La page la plus développée est, comme il se doit, le duo d'amour entre les deux protagonistes. Moment-clef de la cantate du prix de Rome, le texte de cette séquence suppose les contrastes les plus variés, oscillant entre tentation, devoir, sensualité et compromission... la musique doit s'y parer des atours les plus séduisants comme les plus violents. À ce titre, l'*allegro* « Ah ! Prends pitié, je t'en conjure » est d'une inspiration particulièrement heureuse, et d'un bel élan dramatique. Un moment ralenti par la vision prémonitrice de Velléda (« Du haut de ces rochers sauvages »), la scène se poursuit par l'aveu passionné d'Eudore (« Je t'aime, je t'adore »), lequel plonge la druidesse dans l'extase la plus langoureuse. Le cantabile « À l'appel bien-aimé de la voix qui m'est chère » multiplie les textures vaporeuses de cordes et les dissonances délicates d'instruments à vent. La harpe colore la suspension « Douce extase, Ô félicité », tandis que violons puis cor solo redissent comme un souvenir délicieux le motif précédent. L'entrée de Ségenax n'évite pas certaines conventions du grand opéra d'alors. Mais très vite d'éclatants accords de cuivres, précédant la malédiction (« Anathème sur toi ! »), relancent de manière grandiose la tension dramatique. Le trio se poursuit par la présentation d'un motif principal aux trois voix, chanté d'abord séparément (et coloré avec beaucoup d'ingéniosité par des scansions de vents lorsqu'Eudore reprend « Ô dieu qui voit mon âme »). La reprise en tutti de ce motif marque l'apothéose sonore de toute l'œuvre. Avec une férocité barbare Ségenax clame alors sa volonté d'infanticide : « À moi ! la victime est prête et courbe la tête ». Eudore s'interpose, l'or-

chestre accumule les reprises thématiques, devenant personnage à part entière d'un discours de plus en plus haletant. D'heureuses harmonies ponctuent la supplique d'Eudore « Velléda, sois chrétienne ! », mais le thème barbare de Ségenax s'impose de plus belle. C'est pourtant le délicat motif d'entrée de Velléda qui réapparaît subitement, souvenir diffus d'un temps révolu. Le cor anglais orne de ses volutes nostalgiques les derniers mots que la druidesse fait entendre, *mezza voce*, avant de se trancher la gorge avec sa serpe d'or.

Le journaliste Eler, dans *L'Art musical* du 30 juin 1888, s'enthousiasme pour l'ouvrage de Dukas :

Depuis les concours de M. Debussy nous n'avions rien entendu d'aussi frais, d'aussi jeune que la cantate de M. Dukas. Les phrases de charme délicatement traitées sont un aveu de la sensibilité intense du jeune musicien qui nous semble également doué d'un sentiment dramatique très juste. Peut-être espérait-il le premier prix ? Bien peu de chose l'en a séparé : ses 22 ans et l'habit militaire de M. Erlanger ! L'enseignement de M. Guiraud peut lui être encore utile, et nous ne regrettons pas de le voir passer une année de plus dans la classe de cet excellent professeur qui possède entre autres qualités celle de ne point modifier les tendances personnelles de ses élèves.



LE RENONCEMENT (1889)

Si proche du but, Dukas – comme Berlioz en 1829 – se représente avec l'assurance (ou presque) d'un succès facile. La tradition voulait que les candidats les plus insistants finissent par être récompensés de leur acharnement, d'autant plus lorsqu'ils avaient obtenu un second prix dans un concours précédant. Le tour d'essai propose, en 1889 – avec la fugue préliminaire –, un texte choral intitulé *Les Sirènes*, de la plume de Charles-Jean Grandmougin. Est-ce un clin d'œil effronté adressé à l'Institut ? Est-ce la naturelle pro-

gression de ses moyens artistiques ? Toujours est-il que Dukas verse ici dans un chromatisme mélodique et des textures qui ne cachent pas des penchants ouvertement modernes. Un groupe de femmes divisé en trois parties séduit par ses lignes caressantes et ses exclamations sur « Ah ! » tandis qu'une sirène soliste – voix capiteuse de mezzo-soprano – attire à elle le marin (ou l'auditeur) égaré. On croit voir le jeu des nageoires scintillantes au soleil et les enchevêtrements sensuels du groupe de femmes-poissons chantant « Nous voltigeons sans avoir d'ailes / Nous sommes les sœurs immortelles ». Nettement plus avancé par son orchestre et ses harmonies que les trois chœurs précédents, celui-ci voit Dukas placé en tête du concours à la fin de l'épreuve éliminatoire. Il pouvait s'attaquer avec confiance au livret de la cantate qui s'annonçait aussi stimulant que la *Cléopâtre* de 1829 pour Berlioz, texte qui causa tant de plaisir littéraire sur l'instant de la composition à Berlioz que de déception lors du jugement ultérieur. Dukas allait prouver que l'histoire se répète...

Eugène et Édouard Adenis s'étaient fait une spécialité – seul ou à quatre mains – des textes de cantates pour l'Institut. Ils furent particulièrement inspirés en s'attaquant au sujet de Sémélé, dont l'opéra baroque autant que les arts visuels romantiques avaient déjà pressenti la valeur dramatique. Pour l'occasion, l'habituel trio de chanteurs soprano / ténor / baryton était modifié en soprano / mezzo-soprano / baryton, la première incarnant la naïve Sémélé, la seconde représentant Junon – épouse trahie – sous les traits déguisés de la nourrice de Sémélé, le dernier magnifiant par sa tessiture aiguë le dieu Jupiter dont Sémélé est follement éprise. Par désir de vengeance, Junon suggère à Sémélé de vérifier si Jupiter est bien celui qu'il prétend être : qu'il se révèle dans sa flamboyante splendeur et la preuve en sera faite. Mais Sémélé ne sait pas qu'un tel prodige l'embrassera mortellement, et elle en fait l'expérience en expirant dans les bras de son amant.

Dukas livre sur ce sujet une cantate absolument éblouissante de drame et de musique. Poésie intimiste (l'entrée de Sémélé et les retrouvailles des amants) et férocité théâtrale (prélude, premier air de Junon et tempête finale) alternent avec un parfait équilibre. Plus encore, les tran-

sitions suggérées par le livret prennent tout leur sens sous la plume de Dukas et confèrent à l'ensemble cette articulation naturelle et cette fluidité qui sont la marque des œuvres abouties. Plusieurs motifs récurrents (colère de Junon, amour de Sémélé, fanfares de la « révélation », etc.) servent à coudre entre elles les étapes narratives de l'action qui, contrairement à *Velléda* l'année précédente, évolue selon une progression très efficace. Comment expliquer, alors, l'absence de récompense, puisque cette *Sémélé* fut disgraciée par l'Académie, et dormit dans un carton du Conservatoire de Paris pendant près de 130 années sans avoir jamais été jouée à l'orchestre ? La question d'un wagnérisme trop présent doit être ici évacuée : non seulement Dukas respecte à la lettre les dogmes français (à cette époque le style de Massenet, en particulier), mais la cantate de Charpentier récompensée en 1887 (*Didon*) allait bien au-delà en terme de leitmotiv et de texture germanique moderne. Dukas n'a pas non plus modifié le texte imposé (ce qui, d'après le règlement, pouvait donner lieu à disqualification). Reste comme seule hypothèse une écriture vocale trop exigeante et qui, dans le cas de Junon, confine presque à un fantasme lyrique irréalisable. En effet – et l'enregistrement du présent disque l'a prouvé en studio – les tessitures des chanteurs sont d'une longueur très rare à l'époque et sont malmenées par une texture orchestrale très dense. Junon est ainsi sollicitée dans l'extrême grave de son ambitus et dans la zone toujours sourde ou faible du bas-médium, tandis que Jupiter doit affronter crânement plusieurs *sol* aigus tenus. C'est curieusement le rôle central de Sémélé – soprano lyrique – qui se voit doté de plusieurs options et aménagements pour en faciliter l'exécution. Peut-être était-ce une adaptation forcée à la chanteuse chargée de créer le personnage avec piano ?

Dukas évincé, on ne lit qu'avec d'autant plus de surprise le compte rendu de *L'Art musical* du 31 octobre 1889, au sujet de la cantate de Fournier, récompensée seulement d'un second prix, mais néanmoins jouée avec orchestre à l'Institut en l'absence de premier prix :

L'œuvre de M. Fournier a retenti sous la voûte inclément de la coupole.
Était-elle bien indiquée, cette œuvre, pour une exécution si solennelle ?

En la récompensant d'un deuxième second grand prix seulement, le jury avait suffisamment désigné son espèce de devoir convenable. Il n'y a là, en effet, qu'une œuvre d'écolier indécis, inquiet, souvent prétentieux. *Sémélé*, dit le programme, c'est très mêlé même, tellement qu'une idée perce à peine à travers cet amas de notes et d'intentions. Le compositeur en a entassé devant nous pendant quarante minutes ; pas un parfum de mélodie naïve, pas une pensée fraîche de tendresse dans cette agglomération, où les chiffres tiennent plus de place que les notes. « Je sais », a voulu crier fort M. Fournier. « Je sens », voilà ce qu'il devait nous dire. Il faut beaucoup de science pour remplacer, en le simulant, un peu de cœur. Beaucoup, entendez bien, jeune homme. La récolte de la musique se fait difficilement dans les champs d'algèbre et vous n'avez pas encore pour la cultiver en cette terre ingrate l'habileté nécessaire. Cueillez-la donc où elle pousse naturellement, parmi les rêves de vos nuits troublées, à travers vos gaietés et jusqu'en vos ivresses. Demandez-la à vos amitiés, à vos amours, à la femme près de qui vous tremblez, au serrement de main dont la loyauté vous touche. Elle fleurit sur la vague furieuse et dans les cieus sereins, sous l'ensoleillement des coteaux, à l'ombre paisible des vallons, émanation instantanée et fugitive d'un sentiment ou d'une sensation qu'un reflet de Dieu a touchés. Elle fleurit enfin, partout où vous ne la cherchez pas, car elle est *art* surtout et vous la voulez *science* seulement.



POST-SCRIPTUM ROMAIN

Refusé à la Villa Médicis, Dukas restera longtemps amer de cet échec. L'ouverture *Polyeucte* (inspirée de la tragédie de Pierre Corneille) est la première grande œuvre qu'il compose après l'épisode malheureux du prix de Rome. Elle sera créée le 23 janvier 1892 aux Concerts Lamoureux. Est-ce volontaire ou pas, il s'illustre alors dans le genre symphonique auquel les musiciens de la Villa étaient contraints de travailler en troisième année de pension. En effet, chaque automne, la remise des diplômes aux nou-

veaux prix de Rome avait lieu en grande pompe sous les ors du dôme de l'Institut, le premier samedi du mois de novembre. La séance commençait toujours par une ouverture symphonique envoyée par le pensionnaire de troisième année de la Villa. Le règlement l'imposait précisément :

Dans la troisième année [le pensionnaire devra] composer le morceau symphonique destiné à être exécuté au commencement de la séance publique annuelle de l'Académie, après avoir été préalablement soumise au jugement de la section de musique.

(Règlement de la Villa Médicis de 1883)

Or Dukas, en 1891, aurait été précisément en troisième année de pension s'il avait reçu un premier prix pour sa *Velléda* de 1888... Plus étrange encore, le sujet même de cette ouverture *Polyeucte* se calque sur l'habitude « académique » qu'avait encouragée l'Institut : privilégier les thèmes classiques comme support littéraire de l'inspiration. On citera comme exemples *Minerve* de Busser, *Persée et Andromède* de Mouquet, *Balthazar* de Marty, *Françoise de Rimini* de Carraud, etc.

La partition de Dukas dépasse considérablement les bornes de l'ouverture traditionnelle. Par sa durée de quinze minutes notamment. Est-ce la noblesse et la gravité du sujet ? Est-ce pour s'émanciper des coloris français que prônait l'Académie des beaux-arts ? Toujours est-il que l'orchestre s'y fait particulièrement dense (dès les mesures initiales), clairement calqué sur le modèle allemand, et à nouveau d'un wagnérisme parfaitement acclimaté. Les sinuosités de cordes, les extensions d'intervalles expressifs de l'introduction lente, les accords de cuivres, tout concourt à tourmenter le discours. Amour déçu, rêve de gloire, lutte du devoir et de la passion s'imbriquent musicalement, en jouant à la fois des ressorts dramatiques (changement de tempo, silence et ruptures brutales), des textures signifiantes (cor anglais, clarinette basse, cordes à l'unisson) et des oppositions de motifs caractérisés.

The image shows the opening page of a handwritten musical score for the chorus 'La Fête des Myrtes' by Paul Dukas. The score is written in ink on aged paper and is divided into two systems. The first system includes staves for Flute, Clarinet (Bb), Bassoon, Horns (F and C), Trumpets (F and C), Trombones (F and C), and Harp. The second system includes staves for Violins (I and II), Viola, Cello, Double Bass, and Contrabass. The title 'La Fête des Myrtes' is written in a cursive hand at the top right, with 'Marsch.' written below it. The score features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as 'p' and 'f'. The notation is dense and characteristic of early 20th-century French musical manuscripts.

Première page de la partition autographe du chœur *La Fête des myrtes* de Dukas.

Opening page of the autograph score of Dukas' chorus *La Fête des myrtes*.