

Paul Dukas - Florent Schmitt : convergences et divergences

Catherine LORENT

« De la musique avant toute chose »... Alors, puisque nous sommes précisément dans un des temples de la musique, je vous propose de commencer cette communication en fanfare, plus précisément avec la lumineuse et étincelante fanfare inaugurale de *La Péri* de Paul Dukas, qui sonne comme un appel magique.

En moins de quinze ans, de 1862 à 1875, une pléiade de grands compositeurs français sont venus au monde : Claude Debussy (en 1862), Paul Dukas (en 1865), Charles Kœchlin (en 1867), Albert Roussel (en 1869), Florent Schmitt (en 1870), Déodat de Séverac (en 1872), Henri Rabaud (en 1873), Reynaldo Hahn (en 1874) et Maurice Ravel (en 1875) parmi d'autres. Cette jeune génération, dont plusieurs membres sont des novateurs, donne assurément à la musique française un sang neuf. J'ai choisi de comparer ici deux de ces contemporains d'Henri Rabaud, Paul Dukas et Florent Schmitt, en brossant leurs portraits parallèles puis en portant un regard croisé sur leur œuvre, non sans avoir en premier lieu mis en évidence un moment privilégié et circonstancié de leurs convergences.

Un moment privilégié de leurs convergences

Pour cela, nous allons remonter le temps un siècle en arrière, comme pour *Marôuf*, afin de nous rendre au théâtre du Châtelet, le 22 avril 1912.

CONCERTS DE DANSE
DONNES PAR M^{me}

N. TROUHANOWA

CHOREOGRAPHE REUNIE PAR LE MAITRE DE BALLET DE L'Opéra
M. IVAN CLUSTINE

SOUS LA DIRECTION DE MM.
Vincent d'INDY Florent SCHMITT
Maurice RAVEL — Paul DUKAS

AVEC LE CONCOURS DE L'ORCHESTRE DE L'ASSOCIATION DES
CONCERTS LAMOUREUX

ISTAR Vincent d'Indy

Sous la direction de l'AUTEUR

Istar M^{me} TROUHANOWA
Le fils de la vie M. de CARVA
Les sept gardiens: MM. VANDELEER, BERGER, FRAISSET, SCHWARTZ,
DESCLAUZAS, RECAT, PIERI.

Décor et Costumes de M. George Desvallières

LA PÉRI (première audition) Paul Dukas

Sous la direction de l'AUTEUR

La Péri M^{me} TROUHANOWA
Iskender M. BEKEFI
de l'Opéra Impérial de St-Petersbourg

Décor et Costumes de M. René Piot

LA TRAGÉDIE DE SALOMÉ Florent Schmitt

D'après M. ROBERT d'HUMBERES. — Sous la direction de l'AUTEUR.

Salomé M^{me} TROUHANOWA
Hérodiade M^{me} NEITH-BLANC
Hérode M. JACQUINET
Jean M. de CARVA

Gardiens: MM. BERGER, PIERI.
Les Fêtes: M^{me} VUILLEMIN, LABARTHE, CHADEIGNE.
Solvanges et Musiciennes: M^{me} RIDDE, TENSI, VIENNOIS, BORCKHEIM,
C. DEBLIKER, GUILLAUMIN, BALDY,
TOLIN, PONS, G. DEBLIKER, BEAUDRIER.

Décor et Costumes de M. Maxime Dethomas

ADÉLAÏDE ou le Langage des fleurs Maurice Ravel

d'après "les Valsea nobles et sentimentales",
(première audition) sous la direction de l'AUTEUR

Adélaïde M^{me} TROUHANOWA
Lorédan M. BEKEFI
de l'Opéra Impérial de St-Petersbourg

Le Duc M. VANDELEER
Les invités: M^{me} RIDDE, TENSI, VIENNOIS, BORCKHEIM,
C. DEBLIKER, GUILLAUMIN.
Les invités: MM. BERGER, FRAISSET, SCHWARTZ, DESCLAUZAS,
"RECAT, PIERI.
Le Jardinier: M. MICHELET.

Décor et Costumes de M. Dréza

Répétiteur M. MARRELLIAC

Ce jour-là, en effet, a lieu la première de quatre concerts de danses organisés et interprétés par une artiste russe Natacha Trouhanowa, amie intime de Paul Dukas, une danseuse fortunée qui organise ce spectacle pour son propre compte, avec le concours de quatre compositeurs français parmi les plus notoires du temps : d'une part Vincent d'Indy, président de la Société nationale de Musique, et Paul Dukas, depuis longtemps membre du comité de ladite société, d'autre part Florent Schmitt et Maurice Ravel, qui ont fait scission avec cette dernière trois ans auparavant en créant la Société musicale indépendante. Ces représentations chorégraphiques ont en outre une particularité intéressante : chacun des compositeurs est invité à diriger lui-même sa partition lors du concert. Nous avons donc à cette date du 22 avril 1912 (ainsi qu'à la soirée du lendemain) un intéressant point de rencontre entre Dukas et Schmitt. Quelles sont les relations entre ces deux compositeurs français ? Cordiales, sans plus. Ils se connaissent bien, s'apprécient mutuellement, correspondent ensemble, mais ne sont pas réellement amis. Pour preuve la lettre suivante que Dukas adresse le 22 novembre 1911 à Schmitt à propos de deux œuvres de ce dernier : son *Quintette pour piano et cordes* et *La Tragédie de Salomé*, justement.

Cher Monsieur¹,
Je ne voulais pas vous remercier de l'envoi que vous m'avez fait de votre quintette avant d'avoir trouvé le temps de le regarder d'un peu près ; une

¹ « Cher Monsieur » et non pas « cher ami », comme dans la grande majorité des lettres de ce compositeur. Cf. Paul DUKAS, *Correspondance de Paul Dukas*, choix de lettres établi par Georges FAVRE, Paris : Durand et Cie, 1971, p. 84-85. Seules cinq lettres autographes de Dukas à Schmitt sont conservées à la BnF.

œuvre de cette importance me semblait repousser tout accusé de réception banal. Vous excuserez donc mon retard en faveur de l'intérêt que j'ai pris à cette lecture. Je trouve là un lyrisme et une poussée de sève musicale très peu commune, et si la forme du premier morceau ne me semble pas encore très saisissable, celle du second fait ressortir très clairement la poésie de cette sorte de nocturne tragique. Le finale [...] me paraît la conception la plus significative de cette trilogie. C'est puissant, et très clair malgré la superposition des rythmes. J'aime beaucoup ce mélange de pathétique et d'ironie grandiose, et je vous félicite très sincèrement d'en avoir accompli avec tant d'aisance la difficile fusion. La seule critique un peu sérieuse que je me permettrais de faire de votre belle œuvre c'est qu'elle me semble plutôt du caractère de la symphonie que de la musique de chambre. Encore ai-je peut-être tort !

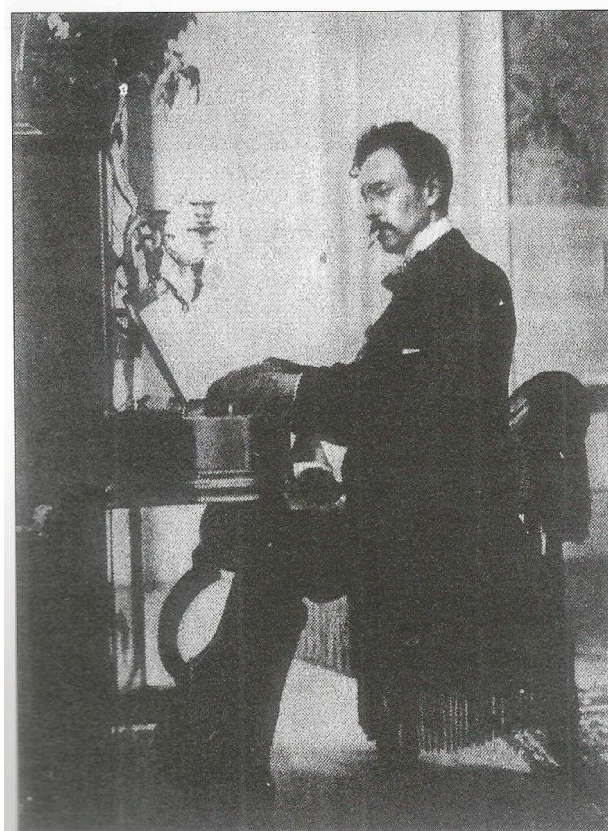
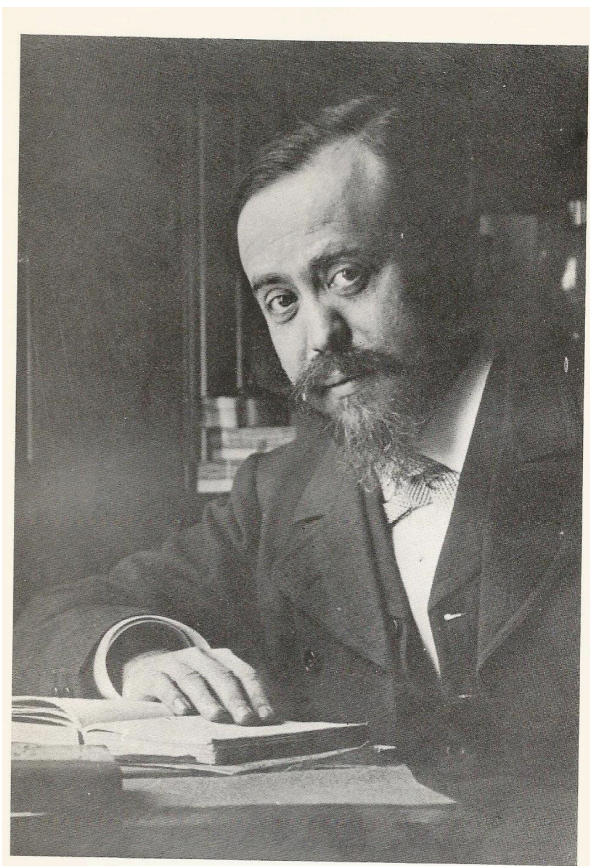
J'ai lu aussi chez Mlle Trouhanowa votre *Tragédie de Salomé*. Là aussi il y a des choses que j'aime infiniment. Je vous en reparlerai. Il serait bien intéressant qu'elle se décide à donner de cette pièce chorégraphique une exécution complète en de beaux décors : je l'y engage beaucoup.

Cordialement à vous. Paul Dukas

1912, c'est précisément l'année où Florent Schmitt vient de remanier sa *Tragédie de Salomé* dans une version à la fois réduite de moitié et ré-instrumentée pour grand orchestre. À l'origine, en novembre 1907, il s'agissait d'un mimodrame chorégraphique, conçu à l'intention de la danseuse Loïe Fuller. Le spectacle durait une heure et, faute de place dans la fosse du petit Théâtre des Arts, il avait été conçu pour un orchestre de seulement 20 instrumentistes. C'est ainsi la première fois que l'œuvre est remontée sur une scène, chorégraphiquement, depuis sa création en 1907 par Loïe Fuller.

1912, c'est aussi une année capitale pour Dukas qui compose alors *La Péri*, un poème dansé d'inspiration orientale qui se révélera être malheureusement sa dernière grande partition – nous verrons pourquoi. C'est en tout cas le seul morceau du programme qui a été écrit pour la circonstance. Après ce moment privilégié aux concerts Trouhanowa, mettons en parallèle ces deux contemporains d'Henri Rabaud, nés tous deux sous le signe de la balance, à cinq années d'écart seulement.

Portrait croisé



Quelle est leur personnalité ? Totalement différente. Dukas est discret, renfermé, très cultivé, sensible, il est doté d'un esprit cartésien. Il disait de lui-même : « Je suis un ours, mais pas méchant. » La personnalité de Schmitt est beaucoup plus complexe. Pour reprendre l'image précédente, il est en quelque sorte un « ours mal léché ». Sous un caractère difficile, et un esprit frondeur, ce fumeur impénitent cache une grande sensibilité. Facilement enclin au découragement, il est volontiers contestataire, sarcastique, ironique, et surtout provocateur. Spécialiste de la boutade, il prend un malin plaisir à surprendre ou à choquer les autres, ce qui lui causera d'ailleurs des ennuis à certains moments de sa vie, quelques-uns prenant ses réflexions pour argent comptant.

Si l'on s'intéresse maintenant à leur milieu socioculturel et à leur parcours, on observe que leurs origines à la fois géographique et sociale sont, elles aussi, bien différentes. Dukas est un pur Parisien, qui naît dans la capitale, le 1^{er} octobre 1865, et va vivre soixante-dix ans (trente-cinq années dans chacun des deux siècles qui englobent sa vie). Il vient d'un milieu intellectuel aisé et est élevé dans une vieille famille juive de la bourgeoisie parisienne. Sa mère, excellente pianiste, décède malheureusement quand il a 5 ans. Jules Dukas, son père, est à

la fois un banquier et un érudit qui a publié des ouvrages savants sur l'histoire littéraire du XV^e siècle. Le compositeur restera, jusqu'à l'âge de 50 ans, auprès de lui et de son frère dans l'appartement familial.

Florent Schmitt, qui naît le 28 septembre 1870, survivra fort longtemps à Dukas puisqu'il décèdera seulement en 1958, donc vingt-trois ans plus tard. C'est un Lorrain, qui passe toute sa jeunesse au pied des Vosges, dans sa ville natale de Blâmont, en Meurthe-et Moselle. Ses parents, fervents catholiques, appartiennent à un milieu plus modeste (ils tiennent une mercerie) et désargenté ; ce sont des musiciens amateurs : le père est organiste, la mère, bonne pianiste, fait travailler son fils. Il a plusieurs sœurs et un frère cadet, Henri, qui sera lui aussi musicien et critique musical avant même Florent. Il commence de sérieuses études musicales au conservatoire de Nancy (classes d'harmonie et de piano) avant d'intégrer deux ans plus tard le Conservatoire de Paris, à l'automne 1889.

Concernant leurs études dans cet illustre établissement, tous deux suivent à quelques années d'écart, la classe d'harmonie de Théodore Dubois. Ce dernier reproche notamment à Paul Dukas de ne jamais mettre la quarte et sixte au bon endroit. Or, précisément, dans l'harmonie du compositeur de *La Péri*, la quarte et sixte sera l'accord qu'il privilégiera toute sa vie, le plus souvent en mouvement parallèle. À Florent Schmitt, Théodore Dubois reproche « d'aimer trop le chromatisme » ; ce sera également une des caractéristiques de sa musique, aussi bien harmoniquement que mélodiquement. En tout cas, cela montre que ce professeur, auquel on doit un célèbre traité d'harmonie, savait bien repérer les tendances musicales de ses élèves !

En vue de préparer le Prix de Rome, les deux jeunes gens intègrent ensuite, tout naturellement, une classe de composition. Si Dukas, en 1884, a 19 ans quand il entre chez Ernest Guiraud, Schmitt est lui âgé de 21 ans quand il est admis, en octobre 1891, chez Jules Massenet, classe qui sera reprise à l'automne 1896 par Gabriel Fauré, pour lequel Schmitt comme un grand nombre d'autres élèves (notamment Louis Aubert, André Caplet, Georges Enesco, Charles Kœchlin, Maurice Ravel et Roger-Ducasse) auront beaucoup d'affection.

Tous deux connaissent des échecs répétés lors du concours de Rome, contrairement à Henri Rabaud qui remporte d'emblée le Premier Grand Prix, à 21 ans. Dukas fait quatre tentatives. Enfin admis à concourir à la troisième, en 1888, il décroche alors un Second Grand Prix avec sa cantate *Velléda*, ce qui l'encourage à poursuivre ; mais l'année suivante, faute d'obtenir le Premier Prix escompté, il abandonne, écœuré.

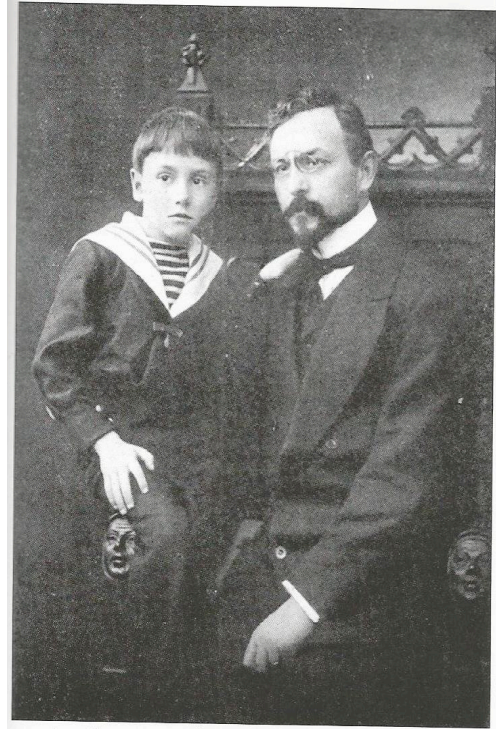
Pour sa part, Schmitt n'obtient rien lors de son premier concours, mais dès la deuxième tentative il remporte lui aussi le Second Grand Prix avec *Frédégonde*.

Les troisième et quatrième tentatives sont deux échecs successifs. Va-t-il alors renoncer, comme Dukas ? Non, il s'accroche et – selon son expression familière – « décroche la timbale » à quelques mois de la limite d'âge avec une cantate d'inspiration orientale : *Sémiramis*.

Dès lors, leurs parcours divergent à nouveau. Dukas quitte le Conservatoire et part effectuer son service militaire à Rouen. Schmitt, qui avait dû interrompre durant deux ans (de 1892 à 1894) la classe de composition de Massenet pour faire son service dans l'orchestre d'harmonie militaire de Saint-Cloud, va pouvoir, lui, séjourner quatre ans à la villa Médicis. Dans l'ouvrage *Cinquante ans de musique française*, sous le titre « Autour de Rome », Schmitt y rapporte ses souvenirs, fort amusants à lire². Pensionnaire très indiscipliné, il reçoit plusieurs blâmes pour ses absences. En effet, il profite de ses allers et retours entre Paris et Rome pour visiter au passage les pays d'Europe, voire faire même de grands détours : une fois par l'Espagne et les pays du Maghreb, une autre fois par la Grèce et la Turquie (pays qui le marquera beaucoup), avant d'effectuer pendant six mois - au lieu d'un an obligatoire - son séjour réglementaire dans les pays germaniques. En fait, tout au long de sa vie, Schmitt voyagera énormément (presque autant que Saint-Saëns), en tout cas nettement plus que Dukas, qui fera essentiellement pour son travail, à une certaine époque, des va-et-vient entre les grandes villes de France. Jusqu'à 87 ans passés, Schmitt continuera à sillonner l'Europe dans tous les sens, fera des tournées de concerts en Russie, aux États-Unis, en Amérique du Sud ; il se rendra à tous les festivals musicaux internationaux, sans compter de multiples circuits touristiques jusqu'au pôle Nord.

Toutefois, quelques éléments de concordance apparaissent aussi bien dans leur vie privée que dans leur vie professionnelle. Ainsi, l'un et l'autre se marient assez tard : Dukas à 51 ans, en septembre 1916 avec Suzanne Pereyra ; il aura une seule fille, Adrienne-Thérèse, surnommée « Nono », et sera notamment très lié avec sa belle-sœur Marie-Louise Pereyra, musicologue et bibliothécaire au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

² Ladislav ROHOZINSKI, *Cinquante ans de musique française, de 1874 à 1925*, Paris : les Éditions musicales de la Librairie de France, 1926, tome II, p. 401-420.



Schmitt se marie, lui, à 35 ans, en septembre 1905 avec une Pyrénéenne, Jeanne Barzun-Digau, et aura un seul fils, Jean, surnommé « Raton ». Son épouse ayant une propriété familiale à Artiguemy, tout près de Bagnères de Bigorre dans les Hautes-Pyrénées, Schmitt viendra y passer tous ses étés de 1905 à 1941 et trouvera là un havre de paix pour composer.



Le reste de l'année, pendant plus de trente ans, il habite Saint-Cloud, dans la proche banlieue ouest de Paris, où avec son épouse, dans les années 1920-1930, ils recevront toutes les semaines (sauf l'été) l'élite intellectuelle, artistique et musicale. À ces réunions appelées « les jeudis de St Cloud », se rendront beaucoup de jeunes compositeurs ; parmi eux, Henri Barraud, qui en parle assez longuement dans son autobiographie.

Tous deux ont aussi exercé des fonctions officielles. En 1910, Dukas est nommé professeur de la classe d'orchestre au Conservatoire de Paris, puis Inspecteur de l'Enseignement musical pour les conservatoires de province. Surtout, de 1928 à 1932, il est professeur de composition au Conservatoire, où plutôt que de préparer ses élèves aux concours il s'efforce de développer leur personnalité artistique et d'étendre leurs connaissances, comme le faisait du reste Gabriel Fauré. Il aura de nombreux élèves passionnés par ses cours, parmi lesquels : Elsa Barraine, Yvonne Desportes, Tony Aubin, Maurice Duruflé, Olivier Messiaen (notamment fasciné par *Ariane et Barbe-Bleue*) et Georges Favre qui consacrera plusieurs ouvrages à son maître.



XVI. — *Classe de Composition de Paul Dukas au Conservatoire de Paris (1930).*

De face, de gauche à droite : Pierre-Maillard-Verger, Elsa Barraine, Yvonne Desportes, Tony Aubin, Pierre Revel, Georges Favre, P. Dukas, René Duclos, Georges Hugon, Maurice Duruflé. Assis : Claude Arrieu, Olivier Messiaen.

Après la dure période de la tourmente guerrière³, Schmitt devient, de décembre 1921 à avril 1924, directeur du Conservatoire de Lyon – à l’invitation de son ami Édouard Herriot, maire de la ville – un directeur surprenant et réformiste qui, en même temps, se voit confier la classe de composition.

Mais, contrairement à Dukas, il n’a pas du tout la fibre pédagogique. Par ses réflexions désobligeantes, il fait même fuir les élèves qui très vite ne sont plus que trois ou quatre, comme l’un d’entre eux, en l’occurrence César Geoffroy, le raconte dans la revue *À Cœur Joie* :

Notre nouveau professeur [...] allait, dès le second cours, se montrer exigeant dans notre travail, méticuleux dans l’application de ses conseils, dur et même cassant lorsque l’absence ou la médiocrité musicale lui apparaissait dans nos travaux. « Vous écrivez de la musique de vidangeur » ira-t-il jusqu’à dire une fois à l’un de mes condisciples⁴.

Schmitt aura toutefois un élève privé lyonnais, Pierre-Octave Ferroud (futur fondateur de la société de concerts Triton), avec lequel il restera très lié et qui sera son premier biographe dès 1927.

Autre point de convergence, tous deux pratiquent la critique musicale pendant de nombreuses années, en étant particulièrement féconds et remarquables en ce domaine. Ils n’exercent toutefois pas leur activité dans les mêmes périodiques. Dukas, qui débute à l’âge de 27 ans, met sa plume principalement au service de *La Revue hebdomadaire* (où chaque quinzaine, pendant dix ans, il assure une « chronique »), mais aussi de la *Gazette des beaux-arts* et de *La Chronique des arts et de la curiosité* ; plus tard, dans les années 1920, il écrira notamment dans *Le Quotidien* et *La Revue musicale*. Schmitt se lance, lui, dans la critique musicale en 1912, donc à l’âge de 42 ans, et n’interrompra quasiment plus cette activité journalistique jusqu’au conflit mondial de 1940, se révélant ainsi un éminent chroniqueur de l’entre-deux-guerres. Il exerce ses fonctions d’abord dans le quotidien républicain indépendant *La France*, puis dans *Le Courrier musical* (où il est seulement chargé de la rubrique des concerts). Parallèlement, dans les années 1920, il rédige de longues études dans la très sérieuse *Revue de France* avant d’offrir sur six colonnes, chaque quinzaine, dans le journal *Le Temps*, pendant dix ans, ses fameux « Feuilletons » lus avec avidité. Cependant,

³ De 1914 à 1917, Schmitt est réquisitionné dans sa Lorraine natale, cantonné à Toul dans le 41^e régiment d’infanterie territoriale. En revanche, ni Dukas ni Rabaud n’ont eu à faire la guerre, le premier non mobilisable, le second réformé.

⁴ César GEOFFROY, « Hommage à Florent Schmitt », *À Cœur Joie*, 1959 (n°24), p. 202-206. Pour plus de détails sur cette « pittoresque » période lyonnaise du compositeur, voir notre biographie : Catherine LORENT, *Florent Schmitt*, Paris : Bleu Nuit éd., 2012, p. 45-46.

ses écrits n'ont pas encore été rassemblés et republiés, contrairement à ceux de Dukas⁵.

Le style de Dukas est dense et ferme, celui de Schmitt plus imagé, humoristique, ironique, voire polémique ; il a des opinions très tranchées qu'il affirme très librement, son postulat étant : « Le critique qui a peur de faire de la peine ne peut pas être critique⁶. » Par conséquent, il n'hésite pas à faire des remarques acerbes sur certains musiciens ou courants esthétiques comme les véristes italiens, par exemple, qu'il qualifie (dans *La France* du 6 mars 1918) de « brocanteurs es-bruit ».

Quoi qu'il en soit, tous deux rédigent des articles substantiels qui dénotent une grande sûreté de jugement. Dukas est davantage un penseur et un philosophe ; il cherche souvent à élever le débat, à formuler une théorie esthétique ; d'où des réflexions par exemple sur « le théâtre lyrique », « les Faust et la musique », « musique et littérature » ou encore « l'influence wagnérienne ». Il s'intéresse à toutes sortes de musiques depuis le chant grégorien jusqu'à la musique du XX^e siècle, mais, très favorable à ce qui est ancien, il se fait souvent l'avocat de la musique médiévale, des maîtres de la Renaissance et de l'époque baroque.

Schmitt, au contraire, n'en parle quasiment pas, il privilégie les œuvres du XIX^e siècle et plus encore celles du XX^e siècle, en se faisant le défenseur acharné de la musique contemporaine, française ou étrangère (en particulier, les ballets du jeune Stravinsky qu'il porte aux nues, et le *Pierrot lunaire* de Schoenberg). C'est souvent un bretteur qui lance énergiquement ses coups d'épée en maniant l'ironie. Un exemple de comparaison parmi d'autres : le cas Wagner. Dukas, très admirateur de Richard Wagner, fait l'éloge de l'ensemble des ouvrages du maître allemand, notamment de la Tétralogie ; au contraire, Schmitt s'en prend au « dictateur de Bayreuth » et à son « bétail tétralogique » avec son « fatras inhumain d'enchantements et de philtres »... et j'en passe. Cela ne l'empêche pas de considérer *Tristan et Isolde* comme un chef d'œuvre absolu⁷.

Ont-ils quand même quelques éléments de rapprochement dans leurs éloges ou leurs antipathies musicales ? Oui, Berlioz notamment, sur lequel leur opinion est assez similaire. Pour Dukas : « Il y a, en effet, un bon et un mauvais ou plutôt

⁵ Paul DUKAS, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris : Société d'éditions françaises et internationales, 1948 ; réédités en 1980 sous le titre : *Chroniques musicales sur deux siècles, 1892-1932* (Paris : Stock).

⁶ Voir l'interview publiée dans *Le Figaro littéraire* du 11 janvier 1958.

⁷ Voir notre biographie, LORENT, *Florent Schmitt*, chap. VII : « Une fine lame de la critique musicale », p. 109-135. Les pages 117-118 concernent plus spécifiquement Wagner.

un exécration Berlioz⁸. » Pour Schmitt, il convient de ne pas confondre : « Berlioz maladroit assembleur de sons avec Berlioz prodigieux assembleur de timbres⁹. » Tous deux aussi admirent les Russes du Groupe des Cinq, particulièrement Moussorgski, mais ils détestent Tchaïkovski. L'un et l'autre se font parallèlement les apôtres de la jeune musique française (Fauré, Debussy, Roussel, Ravel). Plutôt que de développer ces dernières remarques dans le cadre de ce colloque, il nous paraît plus pertinent d'observer ici la manière dont chacun, au cours de ses fonctions journalistiques, a jugé l'autre.

Dans ses comptes rendus publiés dans le journal *La France*, par exemple, Schmitt manifeste une profonde admiration pour la symphonie de Dukas « qui fut jouée pour la 1^{ère} fois en 1897 ». « Cette exécution prit alors les proportions, dans le monde de la musique, d'un véritable événement¹⁰ » ; et cinq ans plus tard d'ajouter : « Comment ne pas admirer sa belle ordonnance, ses développements toujours ingénieux, la nervosité de ses rythmes, son instrumentation somptueuse¹¹. » Il se plaît aussi, concernant *La Péri*, à détailler pour ses lecteurs mélomanes les intéressants alliages de timbres : « [...] son instrumentation, sobre à la fois que somptueuse, abonde en combinaisons de timbres ingénieuses et rares comme par exemple cette association inattendue du xylophone et de la trompette grave en sourdine, dans le pianissimo d'une sonorité mystérieuse, presque irréelle¹². »

De son côté, en février 1924 dans *Le Quotidien*, Dukas consacre tout un article à la version orchestrée et chorégraphique du ballet *Le Petit Elfe Ferme-l'œil*. Avant de procéder brièvement à l'analyse des sept tableaux, il vante les talents de Florent Schmitt :

[Il] n'a pas manqué d'user largement, et avec raison, de la liberté orchestrale octroyée par le genre qu'il traitait ; elle lui a permis de déployer toutes ses richesses à sa guise [...]. L'attrait du spectacle s'accroît bientôt, ici, de l'intérêt d'une ample symphonie chorégraphique toute chatoyante de détails harmoniques précieux et des plus rares trouvailles de timbre. [...] L'auteur de la *Tragédie de Salomé* a rarement montré plus qu'en ce ballet, de souplesse inventive, de diversité de ton et de spontanéité mélodique.

Signalons un dernier point commun concernant leurs fonctions officielles : tous deux ont été membres de l'Institut et, qui plus est, ont occupé le même siège.

⁸ Paul DUKAS, *La Revue hebdomadaire*, mars 1894, à propos du *Requiem*. Cf. DUKAS, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, p. 170.

⁹ Florent SCHMITT, *Le Courrier musical*, 15 décembre 1919.

¹⁰ Florent SCHMITT, *La France*, 5 novembre 1912.

¹¹ Florent SCHMITT, *La France*, 12 décembre 1917.

¹² Florent SCHMITT, *La France*, 23 avril 1913.

Dukas, longtemps « resté sourd aux chants de la sirène académique¹³ », est élu à l'Académie des Beaux-Arts le 15 décembre 1934, mais il décède peu après d'une crise cardiaque, le 17 mai 1935. Schmitt, qui lui succède le 25 janvier 1936, restera académicien plus de vingt ans. Quelques mois plus tard, il rendra hommage à son confrère de l'Institut sous la forme d'une pièce pour piano intitulée *Tombeau de Paul Dukas* parue en mai 1936 dans le cadre du supplément musical d'un numéro spécial Dukas de *La Revue musicale*.



Ce bel exemple de concordance nous amène tout naturellement, dans notre dernière partie, à porter rapidement un regard croisé sur leur œuvre.

Regard croisé sur leur œuvre

Quelques remarques générales tout d'abord. Leur période de productivité musicale est totalement différente. L'œuvre de Dukas s'étend *grosso modo* sur une période de vingt ans, de 1892 à 1912. Celle de Schmitt s'étale, elle, sur plus de soixante-cinq ans, de 1891 à 1958, l'année de son décès. Pourquoi un tel écart ? Certes l'un a vécu moins longtemps que l'autre, mais, surtout, Dukas, à

¹³ Comme il l'avouera dans sa dernière lettre à Guy Ropartz le 20 décembre 1934 ; cf. DUKAS, *Correspondance de Paul Dukas*, p. 184.

partir de 1912, s'autocensure dramatiquement : il continue à composer mais, à l'instar d'un Boieldieu, détruit tout ce qu'il entreprend (en particulier une sonate pour violon et piano). Il faut mentionner toutefois deux exceptions pour des hommages parus dans *La Revue musicale* : en 1920, avec le « Tombeau de Debussy », une page pour piano intitulée *La Plainte au loin du faune* ; en 1924, pour le quatrième centenaire de la naissance de Ronsard, avec un *Sonnet de Ronsard* associant cette fois chant et piano.

Conséquemment, il y a une très grande divergence en ce qui concerne la quantité de partitions composées. Celles de Dukas se comptent sur les doigts des deux mains et, de ce fait, n'ont pas besoin d'être numérotées. Celles de Schmitt sont au contraire très abondantes. Son catalogue répertorie 138 numéros d'opus (un opus regroupant souvent plusieurs pièces) auxquels il faut ajouter de nombreuses pages restées inédites, parfois fort intéressantes. Signalons toutefois qu'il y a aussi un « assez grand nombre » d'inédits chez Dukas, comme le confirme sa lettre autobiographique envoyée à Georges Humbert le 9 avril 1899 dans laquelle il reconnaît avoir « écrit également en assez grand nombre, des mélodies et des chœurs, mais tout cela est et doit rester inédit¹⁴ ».

En fait, chaque ouvrage de Dukas illustre un genre : si l'on suit l'ordre chronologique de leur conception, on trouve d'abord des œuvres pour orchestre : une seule ouverture importante (*Polyeucte*) qui prend pour modèle celles de Beethoven, une symphonie en Ut, un poème symphonique (dont il n'est pas sorcier de trouver le titre !). Ensuite, au tout début du XX^e siècle, viennent deux fresques pour piano elles aussi fortement marquées par l'héritage beethovénien : une vaste Sonate pour piano en mi b mineur et une série de magistrales de variations dont le titre exact est : *Variations, Interlude et finale, sur un thème de Rameau*¹⁵, et enfin, deux chefs-d'œuvre dont nous reparlerons : d'une part son magnifique conte lyrique *Ariane et Barbe-Bleue* qui sera créé ici, sous la voûte de l'Opéra-Comique, le 10 mai 1907, et d'autre part, en 1912, son poème dansé déjà évoqué, *La Péri*¹⁶.

Au contraire, Schmitt a illustré tous les genres à de nombreuses reprises : musique pour piano seul, mais aussi très souvent à quatre mains (ce que n'a pas fait Dukas), musique de chambre pour un grand nombre d'effectifs différents,

¹⁴ Même référence, p. 31.

¹⁵ C'est l'époque où, depuis 1899, il prend part au travail de révision des œuvres de Rameau (compositeur qu'il apprécie tout particulièrement) pour la grande édition Durand, en étant chargé notamment de *La Princesse de Navarre* et des *Indes Galantes*. Plus tard, dans les années 1915-1918, il va entreprendre la révision des partitions instrumentales de Beethoven, au moment où Schmitt, pour le même éditeur, effectue un travail identique concernant les sonates pour violon et piano de Haydn.

¹⁶ Parmi les pages plus secondaires, citons au moins la belle *Villanelle* pour cor et piano.

pièces chorales très variées, pages symphoniques de toutes sortes, pour orchestre habituel ou d'harmonie (dont l'étonnante partition des *Dionysiaques*). Une seule exception intéressante : Schmitt n'a pas véritablement abordé le genre de l'opéra. Pourquoi n'en a-t-il pas composé au moins un comme Dukas, Fauré, Debussy, Roussel ou encore Ravel dans le genre comique ? N'aurait-il pas trouvé de livrets à sa convenance ? Il amorça, semble-t-il, quelques tentatives mais sans volonté manifeste de poursuivre dans ce domaine, préférant se tourner vers la musique « à programme » sous la forme de ballets et de tableaux symphoniques à caractère dramatique. Au milieu des années 1920, dans *La Revue de France*, il explique sa position à ce sujet :

J'aime à croire que le théâtre n'a pas la prétention de résumer à lui seul toute la musique. [...] Le meilleur que les musiciens actuels mettent dans leur œuvre se trouve presque toujours dans le domaine plus pur de la musique symphonique ou de la musique de chambre. C'est là qu'il faut chercher les authentiques révélations et non dans tel opéra, tel opéra-comique [...] expression plus lucrative de l'art, peut-être, à coup sûr franchement inférieure¹⁷.

Opinion discutable, certes ! Cependant son *Oriane*, « tragédie dansée » en deux actes pour soli, chœurs et orchestre, écrite en 1934 sur un livret poétique de Claude Sérano, s'apparente quelque peu à un opéra-ballet.

En outre, que ce soit Dukas ou Schmitt, chacun a écrit un chef-d'œuvre qui a établi sa réputation, comme Rabaud avec *Mârouf*. Pour le premier, c'est bien sûr l'illustre *Apprenti sorcier* qui, depuis sa création à la Société nationale le 18 mai 1897, connaît un éclatant succès jamais démenti depuis. La renommée de Dukas concernant ce pittoresque poème symphonique d'après Goethe n'a donc pas attendu que Walt Disney s'en empare pour *Fantasia*, même si elle l'a encore amplifiée. En tout cas, cet *Apprenti sorcier* encouragera aussitôt le jeune Schmitt à écrire lui aussi, l'année suivante, un poème symphonique inspiré du *Ramayana* hindou (*Combat des Rakhsasas et délivrance de Sita*), qui restera toutefois inachevé.

Le chef-d'œuvre qui a fait la réputation de Schmitt est assurément le volcanique *Psaume XLVI* (plus tard numéroté XLVII) qui va lui coller à la peau pendant des années, depuis sa première audition lors des Envois de Rome, sous la direction d'Henri Busser (et non d'Inghelbrecht) dans la salle du Conservatoire le 27 décembre 1906. L'ouvrage pour soprano solo, chœur, orchestre et orgue stupéfie les auditeurs par sa puissance sonore à une époque où la mode est à l'impressionnisme, au flou, au délicat. Schmitt y retrouve des accents

¹⁷ Florent SCHMITT, dans *La Revue de France*, 15 avril 1926, p. 752-753.

berlioziens¹⁸. Toutefois, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, il semble que ce soit plutôt *La Tragédie de Salomé* qui acquiert ce statut d'œuvre de référence.

Il y aurait encore plusieurs points communs à signaler concernant leurs œuvres. Limitons-nous à deux exemples caractéristiques, l'un concernant une page purement orchestrale, l'autre une partition d'inspiration orientale.

Tous deux ont écrit une symphonie en trois mouvements, à la manière préclassique, sans scherzo, présentant deux premiers mouvements de forme sonate bi-thématique et un Finale en rondo. Mais cela à plus de soixante ans d'écart : Dukas en début de carrière (1896), Schmitt à l'extrême fin de sa vie (1958). Dukas apporte ainsi sa pierre à l'histoire de la symphonie française des années 1880-1890, après celles de Lalo, d'Indy, Franck et Chausson entre autres. Si la symphonie de Dukas est ainsi en phase avec l'époque de sa conception (style du XIX^e siècle finissant), celle de Schmitt est en revanche totalement anachronique, surtout si on la compare aux pages avant-gardistes qui fleurissent à la fin des années 1950¹⁹. C'est un magnifique « adieu à la vie » qui témoigne de sa personnalité très indépendante ; on y retrouve tout son tempérament puissant, toute la richesse rythmique et harmonique de son écriture. Cependant, les symphonies de ces deux compositeurs français sont malheureusement plus ou moins laissées de côté par les formations orchestrales actuelles et par les maisons de disque ; seuls quelques chefs d'orchestre les ont enregistrées²⁰.

Tous deux ont aussi été inspirés par le monde oriental. Une seule fois pour Dukas, à de nombreuses reprises pour Schmitt, dont une page à destination chorégraphique qui possède certains points communs avec l'ouvrage conçu par Dukas en 1912. L'argument poétique de *La Péri* est tiré d'une ancienne légende persane ; celui de *La Tragédie de Salomé*, sur un livret poétique de Robert d'Humières²¹, s'inspire de la Bible, plus précisément du Nouveau Testament où les évangélistes rapportent la voluptueuse danse de Salomé devant Hérode qui a conduit à la décapitation du prophète Jean-Baptiste.

Les deux compositeurs ont conçu, chacun pour une danseuse bien déterminée, une musique à la fois plastique et symphonique, d'écriture orientaliste, qui donne lieu dans les deux cas à une danse de séduction orientale de plus en plus exaspérée et ensorcelante : *La Péri* devant le roi Iskender qui lui a ravi une fleur de Lotus, symbole d'immortalité ; *Salomé* devant le roi Hérode. Finalement, les

¹⁸ Il influencera notamment Arthur Honegger pour son oratorio *Le Roi David*.

¹⁹ On peut penser aux œuvres tardives de Richard Strauss qui possèdent cette même caractéristique.

²⁰ Pour Dukas : Yann Tortelier, Chandos, 1993 ; Lawrence Foster/Laurent Petitgirard/Armin Jordan, 2003 ; pour Schmitt : Leif Segerstam, Naxos, 1994.

²¹ L'écrivain Robert d'Humières (1868-1915) a été le premier directeur du Théâtre des Arts, avant Jacques Rouché.

deux monarques cèdent devant le charme irrésistible de ces dames ! Iskender lui rend la précieuse fleur et la laisse repartir, Salomé obtient du roi la tête de Jean le Baptiste.

Ces œuvres qui ont pour cadre l'Orient les invitent à concevoir une musique évocatrice d'un monde lointain, qui n'est pas sans rappeler l'Orient russe illustré par Balakirev et Rimski-Korsakov, artistes que tous deux apprécient. Leur riche palette instrumentale, qui multiplie les couleurs, privilégie la famille des bois au timbre aisément orientalisant (hautbois, cor anglais, clarinette) et une percussion fournie, mais légère. Leur écriture, très raffinée, exploite de nombreuses arabesques pouvant revêtir parfois un aspect purement ornemental, à l'instar de certains dessins trouvés dans l'art oriental. Mais Dukas conçoit sa musique dans un climat essentiellement poétique, sa vision orientale étant le fruit de son imagination, Schmitt, dans une atmosphère beaucoup plus dramatique, conforme à son tempérament et correspondant à l'Orient qu'il a rencontré sur place, tant au Maghreb qu'en Turquie, dans les années 1902 et 1903. Cet Orient dramatique voire tragique va dès lors inspirer ses futures grandes fresques orientalistes, notamment *Antoine et Cléopâtre* en juin 1920, une musique de scène d'après le drame de Shakespeare²², et *Salammbô*, la musique d'un film illustrant le roman de Flaubert, représenté à l'Opéra de Paris en octobre 1925, un an après *Le Miracle des loups* d'Henri Rabaud.

Enquête faite, même si Dukas et Schmitt ont eu éminemment le sens du drame, il n'en reste pas moins que leur principale divergence concerne le domaine de l'opéra. Si tous deux ont été longtemps à la recherche d'un livret, seul le premier a osé se lancer dans l'aventure avec *Ariane et Barbe-Bleue*, après avoir jeté son dévolu sur une pièce de théâtre du même librettiste que Debussy pour *Pelléas* : Maurice Maeterlinck ; leur collaboration s'étendra sur plusieurs années, Dukas obtenant finalement de l'écrivain belge qu'il apporte de nombreuses retouches à son texte. Et cette fois il n'y aura pas de heurts concernant l'attribution du rôle principal, puisque c'est Georgette Leblanc, la propre épouse du librettiste, qui en sera l'interprète.

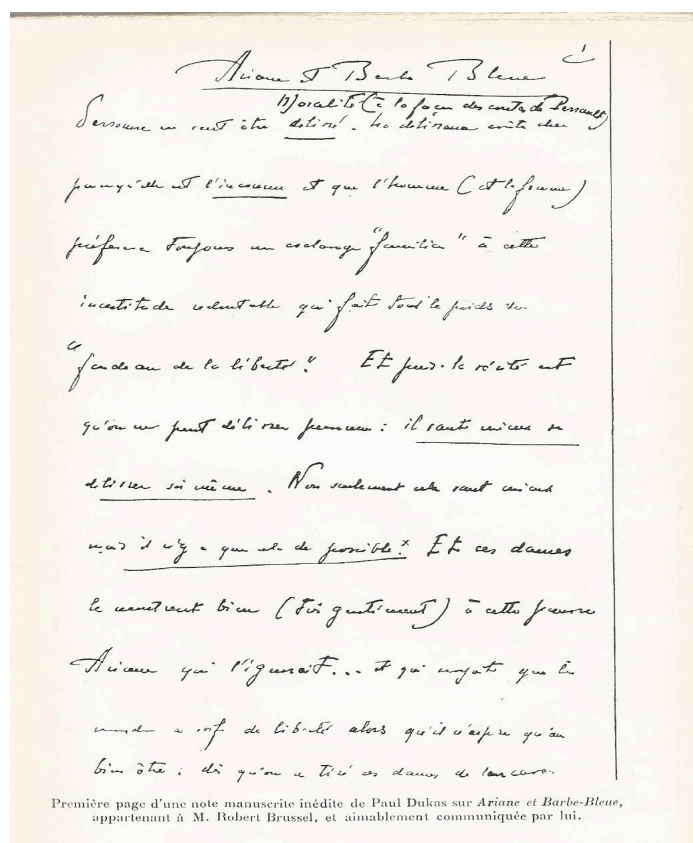
Ayant découvert à la Bibliothèque Royale de Bruxelles des lettres de Maeterlinck à son traducteur allemand Bronikowski, dans lesquelles il rapportait notamment les *desiderata* du compositeur, nous avons pu reconstituer les principaux éléments de la genèse de cet ouvrage²³. La « petite fantaisie inoffensive et assez insignifiante » dont le poète parle à son correspondant le

²² Henri Rabaud a également été inspiré par cette tragédie du grand dramaturge anglais.

²³ Voir à ce sujet notre thèse de musicologie : *Ariane et Barbe Bleue, dossier sur le conte lyrique de Paul Dukas*, sous la direction d'Yves GÉRARD, CNSMP, Paris, 1978, chap. 2 : « Genèse de l'œuvre », p. 16-37.

10 mai 1899 va devenir, par le génie de Dukas, un ouvrage d'une qualité exceptionnelle, un « conte lyrique » de dimension à la fois symboliste et philosophique, dont le sous-titre nous donne la clef : « la Délivrance inutile ». Dans une note manuscrite sur *Ariane et Barbe-Bleue*, reproduite dans la plaquette biographique de Gustave Samazeuilh²⁴ et dotée de nombreux mots soulignés, Dukas propose une intéressante « moralité (à la façon des contes de Perrault) » dont voici les premières lignes :

Personne ne veut être délibéré. La délivrance coûte cher parce qu'elle est l'inconnue et que l'homme (et la femme) préférera toujours un esclavage « familial » à cette incertitude qui fait tout le poids du « fardeau de la liberté ». Et puis la réalité est qu'on ne peut délivrer personne : il vaut mieux se délivrer soi-même. Non seulement cela vaut mieux mais il n'y a que cela de possible. Et ces dames le montrent bien (très gentiment) à cette pauvre Ariane qui l'ignorait...et qui croyait que le monde a soif de liberté alors qu'il n'aspire qu'au bien être, dès qu'on a tiré ces dames de leur cave.



Première page d'une note manuscrite inédite de Paul Dukas sur *Ariane et Barbe-Bleue*, appartenant à M. Robert Brussel, et aimablement communiquée par lui.

En effet, si l'héroïne, épouse désobéissante de Barbe-Bleue, parvient au 2^e acte à rejoindre et à délivrer ses cinq « sœurs captives », ces dernières, revenues à la lumière et rendues à la liberté au dernier acte, prennent peur et ne veulent pas de leur liberté retrouvée.

²⁴ Gustave SAMAZEUILH, « Un musicien français - Paul Dukas », Paris : Durand, 1936, p. 21.

L'ouvrage, qui fait appel à plusieurs thèmes conducteurs, est bâti autour d'un personnage féminin omniprésent, la belle et noble Ariane, porteuse d'un idéal, et repose sur une intéressante dualité entre l'ombre et la lumière, avec évolution de l'une vers l'autre à plusieurs reprises. La voix étant essentiellement traitée sous la forme de monologue ou de dialogue, l'ensemble apparaît beaucoup plus symphonique que lyrique, le sommet étant bien sûr l'éblouissante scène des pierreries, au premier acte.

En définitive Paul Dukas et Florent Schmitt nous semblent d'« harmonieux forgerons » qui ont été tous deux à la fois classiques, romantiques et modernes. Classiques par l'importance de la forme et par le souci de la construction ; romantiques par l'expression et le sens du drame ; enfin modernes par leur coloris orchestral, le raffinement de leur écriture et la richesse de leurs harmonies. On trouve ainsi, chez Dukas d'intéressants effets de résonance dus à l'emploi fréquent et prolongé de notes pédales, chez Schmitt de nombreuses harmonies à base de tritons et dans l'écriture une plus grande complexité rythmique que chez Dukas. Tous deux ont parfaitement assimilé l'influence de Debussy. Tous deux, grands orchestrateurs, ont su tirer profit des couleurs et de l'éblouissante instrumentation des Russes.

Qu'en est-il de ces compositeurs aujourd'hui ? Ils se présentent assurément comme deux personnalités indépendantes qui occupent une place à part dans le paysage musical français mais qui souffrent encore d'une sorte de désaffection de la part du public, si l'on met à part le cas de *L'Apprenti sorcier* pour l'un et de *La Tragédie de Salomé* pour l'autre.

Afin de respecter le goût de la construction qui caractérisait ces deux artistes, tous deux très scrupuleux, je vous propose de terminer cette communication en fanfare comme elle a commencé, avec cette fois une pièce de Florent Schmitt, mais je vous invite à retrouver de quelle œuvre elle est extraite. [Audition]

De quoi s'agit-il ? Comme un seul d'entre vous l'a découvert, c'est effectivement un extrait de la 1^{re} suite d'*Antoine et Cléopâtre*, plus précisément le tableau central intitulé « Camp de Pompée », sous la baguette de Jacques Mercier à la tête de l'Orchestre national de Lorraine (Timpani, 2008).

Les rumeurs guerrières que l'on y entend évoquent la veillée d'arme avant le vigoureux combat naval de la « bataille d'Actium ». Ces timbres qui s'étagent, sous lesquels grondent timbales et tambours en roulement, donnent une impression d'espace sonore et rappellent l'entrée en matière du *Psaume*. Pourquoi vous avoir fait entendre cette musique ? Parce que cette fanfare a été écrite antérieurement, précisément pour les représentations de Natacha Trouhanowa, et donc exécutée lors du fameux concert de danses d'avril 1912, en

préambule à *La Tragédie de Salomé*, mais sans lien thématique avec celle-ci (comme chez Dukas), ce qui a permis à Schmitt de faire cet auto-emprunt. Il était bon de le signaler car beaucoup l'ignorent...

© Catherine LORENT