



L'Œuvre théâtrale d'Albert Roussel

Albert Roussel est un des artistes les plus originaux de notre temps. Avant d'aborder l'étude de son œuvre théâtral, il paraît opportun de préciser le caractère d'ensemble de son art.

Cet art passe parfois pour difficile, et il l'est en effet. Mais ce qui le rend tel, c'est la nature même de la pensée et de la sensibilité auditive. Les combinaisons sonores habituelles ne suffisent pas à satisfaire cette sensibilité, à exprimer cette pensée, et l'artiste a dû se forger ses propres moyens d'expression, a dû les découvrir, les discerner, car ils préexistaient en lui, semble-t-il. Albert Roussel est venu tard à la musique, et si l'on osait, on dirait qu'avant d'avoir compris quelle était sa véritable destinée, avant même d'avoir pris conscience de la langue musicale, il « contenait » déjà sa musique. Alors que la plupart des musiciens apprennent à parler avant de penser, il a pensé avant de parler, et en quelque sorte créé le langage de son esthétique. De là, des rapports inattendus qui ont paru audacieux ou bizarres, et qui pour lui n'étaient qu'évidents et naturels. Et s'il est vrai,

comme le dit Oscar Wilde, que ce n'est pas le moment qui fait l'homme, mais l'homme qui fait l'époque, le langage d'Albert Roussel est déjà classique.

Pour le musicien, qui dit sentiment dit rapports de sons, verticaux ou horizontaux, et rapports de rythmes. Dès les toutes premières œuvres d'Albert Roussel, les agrégations harmoniques, les intervalles mélodiques, l'allure rythmique trahissent l'indépendant que rien ne liera. Il accepte, il recherche le point d'appui que lui assure la tonalité, il sent la nécessité des formes cadenciennes, mais entre ses mains ingénues et tendres, parfois rudes peut-être, fortes à coup sûr, elles se transforment et deviennent siennes, d'une manière irrécusable. Cela, c'est la marque des maîtres. Qu'il y ait, parmi tant de réussites, quelques tentatives moins heureuses, c'était inévitable. Mais tranquillement, dans le secret d'une âme qui se connaît, une œuvre s'élabore, qui ne ressemble qu'à elle-même, et qui, au fur et à mesure qu'elle s'édifie, marque mieux à la fois sa variété et son unité.

Les particularités techniques de cette œuvre ne sont jamais employées par esprit de système ; on chercherait en vain à les rattacher à des théories, ou à des plaisirs spéculatifs que Roussel ignore peut-être et néglige certainement. Elles ont pour lui valeur expressive, et dépendent de l'évolution de la pensée et de la forme. Tenter de les définir est imprudent, étant donné la rapidité de cette évolution ; pourtant, certains traits se dessinent, se retrouvent, et caractérisent si fortement le langage rousselien qu'il est impossible de les passer sous silence.

1° Modifications des tétracordes altérant la gamme et formant de nouvelles harmonies.

2° Polymodalité (fusion du majeur, mineur, par exemple).

3° Prédominance de certains intervalles 4^e augm., 7^e maj., 9^e min.).

4° Emploi fréquent des accords de 11^e, de 13^e; rapports de 7^e maj. entre la 9^e et la fondamentale ; de 9^e mineure entre la 3^e et la 11^e.

5° Alternances de temps irréguliers, persistances rythmiques, développement dynamique d'une remarquable continuité.

6° Absence à peu près totale de « marches d'harmonie », de symétries exactes.

7° Longueur exceptionnelle des phrases.

Ce ne sont là que de brefs aperçus qui demanderaient à être approfondis, mais sans doute seront-ils suffisants pour inciter le lecteur à entreprendre une étude attentive de l'œuvre rousselienne afin d'en pouvoir pénétrer les

multiples arcanes et d'être alors à même d'en comprendre la pudique réserve-la tranquille indépendance, l'intense poésie, la pensée universelle et la profonde et authentique beauté.



Roland-Manuel a exposé (1) de manière lumineuse les difficultés qu'éprouve le musicien à concilier les exigences du théâtre et de la musique, et décrit la décadence du drame lyrique. Les problèmes soulevés par ces questions ont de tout temps troublé les artistes et semblent leur apparaître à peu près insolubles aujourd'hui. Aussi voit-on les recherches concernant le théâtre se multiplier, se disperser dans les directions les plus diverses, oscillant de la rénovation de formes endormies à la création de formes nouvelles, sans que nulle part semble se fixer un style.

Comment Albert Roussel a-t-il, lui, envisagé les rapports de la musique et du théâtre? De trois manières différentes, en évitant chaque fois l'opéra proprement dit, et en diminuant, ou en éliminant l'élément individuel pour rejoindre l'émotion à travers des sentiments collectifs, impersonnels, que traduisent plutôt des foules que des individus. Alors même que ces sentiments sont individuels, ils retournent encore à l'universel ; et c'est là le « signe » du théâtre d'Albert Roussel, pour ne pas dire de son art, éminemment classique.



En 1912, Albert Roussel reçut de M. Jacques Rouché, alors directeur du Théâtre des Arts, la commande du *Festin de l'Araignée* (2). Il s'agissait de faire vite et selon un programme déterminé : cadre restreint, orchestre réduit, temps limité. Ces conditions furent une cause de libération pour l'artiste en ce qu'elles diminuaient ses responsabilités, qu'elles écartaient bien des

(1) *Maurice Ravel et son œuvre dramatique*. Librairie de France, p. 87.

(2) *Le Festin de l'Araignée*, commencé en automne 1912. Première représentation au Théâtre des Arts, le 3 avril 1913.

Chef d'orchestre : M. Gabriel Grovlez ; *L'Araignée* : Mme Sahary Djeli ; *Le Pillon* : Mme Ariane Hugon ; *L'Ephémère* : Mme Dimitria ; *Les Mantes religieuses* : Les frères Footit.

Décors de M. Maxime Thomas.

Danses réglées par M. Léa Syaats.

perplexités. L'œuvre fut facilement écrite (il faut voir le sourire d'Albert Roussel lorsqu'il évoque cette période d'heureuse hâte), rapidement achevée, aussitôt mise à la scène. Était-ce l'œuvre qui avait imposé le cadre ou le cadre inspiré l'œuvre? L'accord était parfait. Et voici que la petite partition, écrite pour une circonstance particulière, en vue de quelques représentations, allait parcourir le monde, y devenir à proprement parler célèbre comme suite symphonique. (Le même destin attendait le ballet de Maurice Ravel, *Ma Mère l'Oye*, représenté en même temps que *Le Festin de l'Araignée*, le 3 avril 1913). Il y a là plus et mieux qu'une amusante coïncidence, et des raisons précises expliquent l'aventure merveilleuse de ces deux divertissements si dissemblables d'ailleurs : la perfection de leur forme, la qualité purement musicale de leur développement qui leur permet tout aussi bien de s'adapter à la scène que de se suffire à eux-mêmes.

Le scénario du *Festin de l'Araignée* est, comme chacun sait, de Gilbert de Voisins. Il se déroule dans un calme jardin, image minuscule de la nature dont rien ne saurait troubler la paix. Une araignée y a tissé sa toile ; elle guette et prend au piège les insectes étourdis qui imprudemment s'approchent, jusqu'au moment où elle est, à son tour, victime d'un ennemi plus fort qu'elle. Mêlés à cette lilliputienne tragédie, mille insectes s'ébattent inoffensifs ou redoutables. Le soir tombe, le jardin paisible retrouve sa solitude et son mystère embaumé ; rien ne s'est passé.

Le Festin de l'Araignée est fait d'une succession de petites images animées qui ne sortent du repos que pour y bientôt rentrer. Elles s'opposent le plus simplement du monde, se développent, chacune selon sa nature, et, malgré leur extrême diversité, forment un tout dont chaque partie, parfaite en soi, est essentielle à l'ensemble. Les heureuses et légères proportions — la plus transparente trame orchestrale — tout est tissé en fil de soie.

Un prélude, évocation de plein air, de paysage immobile et calme, ouvre l'œuvre et la termine. Son thème, à lui seul, est une signature. Il y a déjà dans cette page adorable un peu de l'atmosphère qu'on retrouvera plus tard dans *Pour une fête de Printemps*, dans certains passages de la *Naissance de la Lyre*. Qu'il s'agisse de l'entrée des fourmis avec sa persistance rythmique ; de la danse du papillon avec ses altérations curieuses autant que charmantes ; de la ronde des fourmis, si légère, si fine ; de l'éclosion de l'éphémère, étonnante transition de l'immobilité mystérieuse au mouvement le plus frémissant ; des funérailles de l'éphémère, petit chef-d'œuvre d'émotion et de discrète pudeur ; tout ici, mélodie, harmonies, rythme, apparaît de jour en jour plus rousselien. On ne fut d'abord que charmé par tant de poésie et

de grâce, par tant de légère fantaisie, et par le miracle d'un orchestre aérien. Aujourd'hui, il apparaît que ce petit chef-d'œuvre contenait en substance toute la personnalité d'Albert Roussel. L'analyse permettrait d'intéressants rapprochements, mais la partition est si connue, qu'à la lecture des exemples suivants, ils apparaîtront d'eux-mêmes.



Avec *Padmavâti*, (1) l'atmosphère change, se fait lourde, mystérieuse. Lumière intense, ombres impénétrables, dramatiques conflits humains, immobilité redoutable des dieux. Tous ces contrastes se résument en deux courbes d'une extrême et émouvante grandeur. Le premier acte voit se lier toutes les fatalités autour d'un destin, le second acte les voit se délier par la vertu d'une volonté héroïque. Tout le mouvement du premier acte aboutit à la scène finale ou *Padmâvati*, seule sur la place déserte, dit : « Les dieux ne m'écoutent plus, quelle est donc mon offense? » Tout le mouvement du second acte tend vers l'anéantissement final : « Les apparences s'évaporent, l'amour rentre dans le néant. »

On connaît l'argument de « l'opéra-ballet » de Louis Laloy. Écrit en vue de la seule musique, par un auteur tout pénétré de la poésie asiatique, il a incontestablement beaucoup servi le musicien. L'atmosphère hindoue, les danses, le temple sombre, les rumeurs de guerre, les rites sacrés, autant de prétextes à musique parfaitement appropriés au tempérament d'un Albert Roussel, à son pouvoir d'évocation, à son sens du mystère. Le caractère des différents personnages lui apportait aussi des éléments d'expressions variées, tout une gamme de nuances qu'il a mises en valeur sans jamais perdre de vue l'ensemble : prudence sinueuse d'Alaouddin, brutalité de

(1) *Padmavati*, commencée à Paris en 1914, terminée à Perros-Guirec en 1918. Première représentation à l'Académie Nationale de musique et de danse le 1^{er} juin 1923.

Padmavati : Mlle Lapeyretti ; *Nakanti* : Mlle Laval ; *Deux femmes du Palais* : Mlles Marillet et Lalande ; *Ratan-Sen* : M. Paul Frantz ; *Alaouddin* : M. Rouart ; *Le Brahmane* : M. Fabert ; *Gora* : M. Dalerand ; *Badol* : M. Podestat ; *Un prêtre* : M. Narçon ; *Une Femme du Palais* : Mlle Johnson ; *Une Esclave* : Mlle Schwartz ; *Un Guerrier* : M. Ricaux ; *Kali* : Mlle Lorcia ; *Dourga* : Mlle Juliette Bourgat.

Chef d'orchestre : M. Philippe Gaubert. Mise en scène de M. Pierre Chéreau.

Chef des chœurs : M. Marcel Chadeigne.

Chorégraphie de M. Léo Staats.

Décors de M. Valdo-Barbey.

Ratan-sen, exaltation mystique du brahmane, étrange passivité, complet don de soi-même, de Padmâvati. Tout ceci se retrouve dans la déclamation des différents rôles, dans l'inflexion et la ponctuation des phrases.

La fusion des différents éléments est, à proprement parler, admirable. Foule, danses, chants, personnages, drame, tout s'amalgame, se combine en une trame serrée comme en ces beaux tapis orientaux où se rencontrent, se croisent, et s'équilibrent de multiples dessins tous indépendants, tous nécessaires. Cet amalgame donne à l'ouvrage une forme très particulière qui participe de l'ancien opéra-ballet par l'importance de la chorégraphie, essentielle à l'action, et y ajoute par l'unité dramatique et musicale du développement.

Les thèmes principaux selon lesquels s'ordonne l'œuvre sont :

Tchitor p. 1.

L'armée p. 6.

Les Mogols p. 26.

Padmâvati p. 91.

Siva I et II p. 129-131.

Bataille p. 135.

Amour p. 147.

Noces p. 164.

Cérémonie funèbre I p. 190, II p. 193.

Le premier acte se divise en quatre scènes ; il commence et s'achève en do.

Le prélude expose d'abord le premier thème de Tchitor, grave, mystérieux, avec ses belles harmonies que créent des altérations combinées, sur la profonde pédale de tonique et de dominante. Ce thème sera développé dans les scènes entre Ratan-Sen et Padmâvati, page 145, et réentendu dans la péroration.

Ex. I

The image shows a musical score for 'Ex. I'. It consists of two staves of music. The top staff is labeled 'Leat.' and the bottom staff is labeled 'Padmâvati? P. 1'. The music is written in a complex, multi-measure format with various accidentals and dynamics. A 'pp' (pianissimo) marking is visible at the beginning of the bottom staff. The score is set in a key with one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. The music features a series of chords and melodic lines that create a sense of tension and mystery, as described in the text.

Un crescendo amène le second thème, mouvementé, lumineux, interrompu par le thème rude, barbare, de l'armée, avec ses curieuses combinai-

sons d'accords et de rythmes ; le prélude s'achève dans l'atmosphère du second thème, avec ses éléments superposés — Vie intense.

Toute la première scène est dominée par l'appel du veilleur : « Le sultan des Mogols a passé la troisième porte » qui revient par trois fois, avec des vocalises de plus en plus longues à mesure que le Sultan, s'approchant, franchit une nouvelle enceinte. (Cet appel sera réentendu encore une fois au moment du départ des Mogols, p. 104.) On notera le rythme obstiné, les harmonies qui accompagnent cet appel, avec les rapports de 7^e chers à Roussel. Les rumeurs de la foule, les sonneries de trompettes animent cette première scène où devrait être noté l'emploi de gammes particulières (Cf. notamment les cadences p. 14 en do, avec ré ♮ fa # et la ♮ ; p. 23, l'offrande à Ganesha : « Prudent Ganesha » avec ses légères basses, ses degrés abaissés.)

Mais voici les Mogols : « Sans un regard ils passent ; leurs visages semblent des masques d'or. », Ils entrent sur une musique crue, sauvage, d'une couleur agressive et violente. La gamme est mobile : *do ré mi fa # sol la ♮ si do et do ré ♮ mi fa sol la ♮ si do*. Les rythmes lourds, obstinés, avec à l'entrée d'Alaouddin, somptueuse, en un éclatant si majeur, les alternances de mesures longues et courtes. Et toujours les plus audacieuses altérations. Noter l'emploi des chœurs qui ne chantent pas sur des mots, mais ont une pure valeur sonore et collaborent au développement symphonique.

Les deux souverains sont en présence ; éléments de contraste que le musicien a dès les premières notes fixés d'un trait : insaisissables courbes pour Alaouddin, angles rudes pour Ratan-sen. Sur le tout, une obscure menace.

Alaouddin poursuit un dessein et insinue qu'à la beauté des pierres et des charpentes, il préfère la beauté vivante. — La promptitude et la vigueur de mes guerriers saura-t-elle combler tes vœux? — Tu les dépasses! » Et les danses commencent. La danse des guerriers d'abord, cette étonnante page — d'une proportion admirable.

On remarquera l'extrême intérêt harmonique de la page 39, les agrégations de notes sinucuses qui ne sont qu'un ingénieux revêtement appoggiatural d'accords très simples.

Le jeu des altérations est d'une étrange richesse avec ses oscillations si marquées (Ex. 2).

Quelle clarté ne donnent pas à l'accord *do mi ♮ sol* tous les accords altérés qui précèdent. La vie rythmique est invincible. Sur la basse *ostinato* aux larges intervalles s'inscrit le beau thème conjoint, aux longues courbes. C'est une montée d'une force irrésistible qui atteint son point culminant à la cinquième mesure de la page 42, sur le *fa aigu*, se détend peu à peu,

Ex. II

The image shows a musical score for 'Ex. II'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bass clef staff below it has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The second system also has a treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, and a bass clef staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation. There are dynamic markings such as 'f' and 'p' throughout the score. At the bottom right of the second system, the text 'Admirato - P. 40.' is written.

se repose et s'arrête, à la manière d'une puissante machine qui ralentit son élan sans rien perdre de sa force. Une curieuse transition (l'effort semble s'y mesurer, s'y essayer) amène la partie centrale. Ici le rythme qui tout à l'heure opposait un temps court à un temps long (3+2), oppose un temps long à un temps court (3+4) ; un nouveau thème se détache sur la nouvelle basse, *ostinato* encore, les périodes se succèdent, les modulations se suivent, aux tons mineurs *si b*, *fa*, *mi b*, et ramènent la première partie, plus concise, et, qui, cette fois, au lieu d'aller vers la dominante de la dominante, s'achève sur la tonique, qui n'a pas servi de point d'appui une seule fois durant la danse et prend ainsi toute sa valeur.

« A voir ces guerriers bondir comme des tigres, quel ennemi ne tremblerait ? » (Noter les beaux accords, la subtile transition) « mais un ami est auprès de toi et demande un spectacle plus doux. » « Mes danseuses vont te l'offrir ». La grâce ailée s'oppose aux bonds des guerriers. La danse des femmes esclaves est également de forme ternaire. La première partie, construite sur un thème entendu à Touggourt, évolue sur elle-même d'un mouvement continu si rapide et si régulier qu'il en devient imperceptible. Les rythmes se superposent, binaires et ternaires, de petits accents à contre-temps rompent pour un instant le léger équilibre qui se rétablit aussitôt. Le mouvement gagne en complexité et en intensité, s'alentit, et doucement amène la partie centrale, lente, lascive, d'une mélancolique sensualité avec sa belle mélodie aux arrêts changeants, modale, elle aussi. On remarquera la lente ligne qui la soutient, si expressive, page 56. Un insensible glissement harmonique et revoici le tournoiement léger qui se grise de lui-même, s'éloigne et s'évapore. « On croit voir des pétales de roses que la rafale emporte. »

« Mais ce sont des esclaves des pays étrangers. » « Il est interdit aux femmes de notre race de se montrer aux infidèles. » « Le seigneur Alaouddin a suivi mes conseils et vénère nos dieux, » dit aussitôt le brahmane. Les accords magnifiques qui se résolvent en une double évolution chromatique sur l'accord de *do* sans tierce, avec 9^e et 13^e, sont essentiellement rousse-liens, résultat d'appoggiatures altérées et de lignes contrapuntiques. Les femmes du palais entrent.

(A suivre)

Nadia BOULANGER.

Ex. III

... Ce sont les femmes du pa... Pais mon cœur est baigné de joie

Ped. à volonté p. 60

À NOS LECTEURS. — L'abondance des matières nous met dans l'obligation de ne donner que la première partie de l'article de M^{lle} Nadia Boulanger et de remettre la suite à notre prochain numéro (1^{er} Juin). Pour la même cause, nous devons ajourner la publication de la bibliographie des œuvres de Roussel, dressée par M. O. Ferroud. Nous la donnerons en supplément à notre prochain numéro, afin qu'elle puisse être jointe au numéro Albert Roussel.

LA RÉDACTION.