



Le reflet du monde extérieur dans l'œuvre d'Albert Roussel



LE *Guide du Concert*, dans ses numéros des 12 et 19 octobre dernier, publie, sous la signature de M. Albert Laurent, le récit d'un entretien récent avec Albert Roussel. L'auteur de *Padmavati* y indique comment sa Symphonie en si bémol marqua le point de départ d'une série d'ouvrages : *Concert*, *Sérénade*, *Concerto*, *Suite en fa*, orientés vers la réalisation d'une musique pure.

« Ce que je voudrais réaliser, dit-il, c'est une musique se satisfaisant à elle-même, une musique qui cherche à s'affranchir de tout élément pittoresque et descriptif et à jamais éloignée de toute localisation dans l'espace... Loin de vouloir décrire je m'efforce toujours d'écarter de mon esprit le souvenir des objets et des formes susceptibles de se traduire en effets musicaux. Je ne veux faire que de la musique. »

En présence d'une déclaration pareillement catégorique, ne faut-il pas de notre part une audacieuse présomption pour prétendre discerner le « reflet du monde extérieur » dans l'œuvre d'un compositeur qui s'en affirme aussi complètement désintéressé?

Nous alléguerons pour notre défense qu'un artiste ne demeure pas davantage le maître des ouvrages issus de son cerveau qu'un père ne le reste de ses fils. Une fois créés, il vivent d'une vie indépendante qui échappe au créateur et ce qu'ils créeront à leur tour, au gré de leurs rencontres, ne cesse de poser une déconcertante énigme.

A chacun de nous la musique parle en secret et en chacun de nous elle éveille des échos différents. Le compositeur le plus fêru de dépouillement, le plus épris de nudité ne saurait empêcher l'auditeur de jeter sur ces strictes

académies sonores l'ornement de manteaux illusoires et mensongers. Vainement croit-il nous tendre une page blanche, symbole de la pureté immaculée de son art : voilà qu'elle sert d'écran à mille images qui s'y projettent sans répit et se prennent à ce piège involontaire.

Notre autre excuse, et la plus valable, c'est que cet aboutissement de l'art de Roussel à la musique pure ne se manifeste nettement qu'après la guerre comme s'il était le résultat de ce large hiatus, le fruit lentement mûri de ces cinq années de silence, de repliement et de méditation forcés. Au contraire, son œuvre de jeunesse ne cherche point à « s'affranchir » de toute relation avec un univers concret et il semble difficile de considérer comme « éloignées de toute localisation dans l'espace » des pièces pianistiques ou symphoniques qui s'intitulent *Promenade sentimentale en forêt*, *Les Dieux dans l'ombre des cavernes* ou *Danse au bord de l'eau*.

Les premières œuvres de Roussel, quand on les examine attentivement, portent déjà, imprimé en elles, le sceau de sa personnalité : un dynamisme très particulier, une puissance rythmique un peu lourde où se révèle son ascendance d'une Flandre de kermesses, un souci de construction et d'architecture qui subordonne les détails à un plan d'ensemble, une franchise hardie dans l'expression mais les influences conjuguées du scholisme et du debussyisme dissimulaient ces symptômes typiques sous les idiotismes du langage à la mode tandis que ce qui frappa et séduisit d'emblée les auditeurs ce fut précisément ce sentiment pastoral et champêtre, cette impression de plein air qui se dégageaient de sa musique, cette allégresse des tons purs qui l'apparentaient aux meilleurs paysagistes de la période pré-cubiste. Certes, jamais elle ne se laissa encombrer ni contaminer de littérature mais sa résonance poétique se révéla d'une rare et exquise qualité. Chacune de ses œuvres, qu'il s'agisse d'une brève mélodie ou de l'important *Poème de la forêt* se situa dans un paysage d'âme défini et, sans décrire ni raconter, sut opérer la synthèse, découvrir la juste correspondance, susciter l'ambiance attendue et nécessaire.

Albert Roussel n'est venu que tard à la musique, à l'âge de vingt-huit ans. Il commença par courir les océans sous l'habit d'officier de marine et à satisfaire ainsi son besoin d'évasion. On eût pensé naturellement que la mer lui aurait proposé un de ses principaux thèmes d'inspiration ; il n'en est rien. Elle n'apparaît qu'à l'arrière-plan de deux de ses mélodies sur des poèmes d'Henri de Régnier : *Départ* et surtout les émouvants *Adieux*, servant de fonds au décor et ouvrant dans le lointain l'infinie perspective des horizons marins.

Roussel a été avec une prédilection marquée et une sensibilité délicieusement raffinée le musicien de la forêt. Déjà il avait évoqué ses épaisses frondaisons dans la pièce pour piano intitulée *Promenade sentimentale en forêt* pleine d'ombreuse rêverie et de sylvestres rumeurs mais c'est dans le *Poème de la forêt*, sa première grande œuvre symphonique, qu'il a pu donner à la fois la mesure de son talent et de son attentive ferveur envers la nature.

Le *Poème de la forêt* est une symphonie traditionnelle conçue selon le mode cyclique et dont l'ordonnance des quatre parties correspond à celle des saisons. Le premier mouvement exprime l'engourdissement de l'hiver sous les rayons d'un pâle soleil et les morsures d'une bise aiguë, mais voici qu'à l'appel du « renouveau » les branches frémissent sous l'afflux de la sève qui les envahit, que tout palpite et s'anime, s'emplit de chants d'oiseaux et de murmures printaniers. C'est ensuite la sérénité d'un paisible « soir d'été » mais une à une, les feuilles se mettent à roussir et à tomber et commence la folle danse des « faunes et des dryades ». Leur ronde, lointaine d'abord, s'avance en bondissant ; elle est toute proche : des cris, des heurts, des étreintes, l'entrechoc des sabots de corne puis une fuite soudaine, un dernier bruissement et rien ne persiste, plus rien que le sifflement de la bise à travers les branches dénudées et la forêt d'hiver grelottante et désolée sous le soleil trop pâle. Conclusion mélancolique ! Éternel recommencement des choses ! C'est en hiver que se soude l'anneau des saisons, les germes se préparent sous le linceul de la neige et la vie ne renaît que de la mort.

Pour avoir, en une longue symphonie, chanté la forêt avec cette justesse et cette variété d'accent, il faut que M. Roussel soit un observateur singulièrement perspicace de la nature, un confident de ses secrets dont l'œil et l'oreille et tous les sens se tiennent constamment aux aguets. Il sait la vie mystérieuse des arbres, il a senti la sève cheminer sous l'écorce ; il s'est diverti aux jeux du soleil semant des pièces d'or entre les feuilles vives, et plus tard, une fois mortes, il les a entendues craquer sous son pas ; il était là quand le vent les faisait chuchoter ou que la pluie les perçait de ses aiguilles d'argent, il les a regardées tomber en tournoyant comme des plumes sanglantes d'oiseaux blessés ; il a jeté des cailloux dans la source pour faire peur aux nymphes et, caché derrière un buisson, il a surpris les ébats des chèvrepieds, car c'est la forêt païenne qu'il hanta, asile des faunes et des dryades, la forêt ingénue et sans remords où ne surgit point au cœur des clairières le cerf auréolé de Saint-Hubert mais qui seulement recèle les divinités familières d'une complaisante et sensuelle mythologie.

Comme tous les compositeurs d'avant-guerre, M. Roussel a goûté la

volupté de l'eau et rêvé de la faire sourdre et ruisseler dans sa musique. Sous ce titre *Le plaisir de l'eau* le conférencier, critique et poète Jean-Aubry avait jadis ingénieusement groupé une gerbe d'œuvres musicales contemporaines évocatrices de cet élément : *Jeux d'eau* de Ravel, *Jel d'eau* de Debussy, *Ondine* de Ravel, *Ondine* de Debussy, ses *Jardins sous la pluie* et ses *Reflets dans l'eau*, *Baigneuses au soleil* de Séverac, *Cœur de l'eau* de Roger-Ducasse ; le choix, on le voit, ne manque pas et Roussel trouva sa juste place dans cette anthologie liquide. Le poème de M. Henri de Régner, le *Jardin mouillé* lui fournit le prétexte d'un pareil hommage. L'accompagnement de cette mélodie n'est que gouttes et gouttelettes et les feuilles des charmillles frissonnent sous l'aspersion d'une délicate ondée. Fraîche oasis parmi l'âpre lyrisme de la *Menace*, la tension de la musique s'interrompt un instant à l'évocation des jardins et des fontaines que suggèrent et le dessin mélodique et l'élection des sonorités. Quand à la *Danse au bord de l'eau* elle n'a rien, malgré son titre, de particulièrement aquatique : le charme qui en émane est plutôt pastoral et son mol balancement sur un rythme à cinq temps savamment décomposé possède une grâce rare. *Sarabande* évoque encore discrètement cette présence de l'eau dont les roucoulantes et flexibles aigrettes se dressent au terme des perspectives et sur la nappe frissonnante de laquelle s'éparpille un nuage de plumes neigeuses au gré d'une prompte et soudaine descente de doubles-croches. Décor de parc à la française où le gazon des classiques boulingrins étale son vert tapis entre une double haie de marronniers fleuris. Mais c'est dans un autre jardin, moins composé et plus sauvage, qu'il a choisi de s'attarder : celui où l'araignée tisse sa toile patiente et guette la victime dont elle fera son régal.

Le sujet du *Festin de l'Araignée* fut tiré par M. Gilbert de Voisins de la *Vie des Insectes* de l'entomologiste Fabre. La scène représente un coin de jardin par un bel après-midi d'été. Tour à tour se succèdent les braves petites fourmis, les bousiers affairés, le papillon étourdi et brillant qui ne manque pas de se prendre au piège, les mantes religieuses, les vers de terre et l'éphémère qui servirait de pâture à l'araignée si les autres insectes ne se liguèrent pour se venger d'elle et la mettre à mort. On mène en grande pompe sur un pétale de rose les obsèques de l'éphémère ; « le petit coin de jardin redevient solitaire et silencieux ; le jour tombe ; un ver luisant s'allume au pieds des rosiers ».

La partition du *Festin de l'Araignée* montre en M. Roussel un spectateur attentif et ému de la nature. Mêlant en une symphonie unique la séré-

nité d'un beau jour, le mystère de la vie végétale et les passions des minuscules protagonistes de son ballet, c'est en paysagiste qu'il a traité ce scénario et non en moraliste, prêtant à la façon de La Fontaine ou de Rostand des sentiments humains à leurs humbles héros. Nulle arrière-pensée, nul symbole, mais une affectueuse et sensible curiosité pour les comédies et les tragédies dont forme le cadre un simple massif de rosiers.

Une brève pastorale sert à la fois de prélude et de conclusion ; son motif, rappelé à plusieurs reprises au cours de la partition contribue à situer l'œuvre et à susciter l'ambiance voulue. Chaque entrée d'insectes est à son tour caractérisée par un thème spécial approprié à son objet avec le plus rare bonheur. Voici celui des bousiers évoquant à ravir leur démarche de guingois, voici celui des mantes, emphatique et belliqueux. L'éclosion d'exquises harmonies accompagne la naissance de l'éphémère. En se traînant péniblement, les vers obèses sortent du fruit qu'ils avaient envahi ; une fois libres, ils invitent l'éphémère dans leur ronde dont le thème alerte et léger deviendra, en se transformant, une émouvante marche funèbre. Voyez comme, musicalement, le personnage de l'araignée est dessiné d'un trait incisif et ferme, qu'elle reste immobile à l'affût de sa proie, qu'elle assujettisse avec effort les fils de sa toile ou qu'elle célèbre sa victoire par une danse d'une féroce sauvagerie. Lorsque le papillon s'est pris aux rêts, il suffit, pour simuler son agonie, de quelques sursauts à l'orchestre. Ce n'est rien mais se révèle poignant à force de vérité directe.

Beaucoup moins connue que la partition du *Festin de l'Araignée* et antérieure de plusieurs années, celle du *Marchand de sable qui passe* n'est pas sans exhaler un parfum champêtre assez comparable. Ecrite pour quintette à cordes, harpe, flûte, clarinette et cor en vue de commenter à la scène un conte lyrique de M. Jean-Aubry, elle se penche aussi très près de la nature. L'introduction, tout de même que le délicieux interlude d'un tour si rêveur et si tendre, présentent l'adorable début du *Festin de l'Araignée* ; quant au mouvement animé, il fournit le prototype de ces scherzos rousseiliens qu'on dirait soulevés de l'agile bondissement de divinités sylvestres.

Ce sentiment champêtre trouve encore à s'exprimer avec une fraîcheur spontanée et sans apprêts dans le *Diverissement pour instruments à vent* où règne un climat de pastorale. La sonorité des instruments à vent n'est-elle pas, d'ailleurs, par elle-même, évocatrice des bois et des champs, souffle divin captif d'une tige de roseau ? Et le poète des *Poèmes aristo-*

phanesques n'a-t-il pas eu conscience de cette association le jour où il écrivit le vers fameux :

Vert comme un chant de hautbois.

Dans les deux pièces pour flûte *Pan* et *Tityre* ce sentiment prend à dessein une inflexion antique ou virgilienne.

Toutes les premières mélodies d'Albert Roussel qu'il composa sur des poèmes d'Henri de Régnier sont autant de paysages lyriques. *Vœu* baigne d'une subtile lumière « les collines aux belles lignes, flexibles et souples et vaporeuses et qui sembleraient fondre en la douceur de l'air ». Dans *Odetette*, la phrase caressante dont la démarche pose à peine sur une alternance de rythmes binaires et ternaires offre sous la clarté du ciel la voluptueuse tièdeur du marbre blanc « veiné comme une chair douce aux lèvres ». *Invocation*, *Nuit d'automne* évoquent « le silence de la campagne obscure et du ciel étoilé » ou « les feuilles qui chuchotent si bas, une à une ou toutes ensemble, d'arbre en arbre, et la rivière qui coule si douce entre les roseaux bleus des prés ». Douceur de l'air, douceur de la chair, douceur de la rivière, douceur pareille de la musique. Quelle docilité chez le musicien comme chez le poète au doux précepte verlainien :

De la douceur. De la douceur.

Sans le secours des mots qu'elle accompagne, la musique serait évidemment impuissante à préciser toutes ces images et rien ne permet de croire qu'Albert Roussel s'y soit spécialement appliqué, mais il n'a pu se refuser aux baudelairiennes correspondances qui relient les couleurs, les parfums et les sons, aux rapports mystérieux qui, sans le secours d'aucune onomatopée, apparentent le cours d'une mélodie à celui d'une rivière, le frisson de certains trilles au tremblement du feuillage, la sérénité céleste de telle harmonie à la clarté de tel firmament constellé.

Si nous quittons maintenant le royaume des eaux, des bois et des champs pour considérer le monde extérieur dans son ensemble et sous tous ses aspects, il ne faut pas négliger le reflet que projettent sur l'œuvre de Roussel plusieurs de ses nuances particulières très précisément localisées.

Est-ce l'Espagne que nous cherchons? Sans castagnettes, sans folklore, sans les « accroche-cœur » coutumiers de la musique espagnole nous la rencontrons dans *Segovia*, hommage dédié au célèbre guitariste de ce nom et dans le *Bachelier de Salamanque* où l'accompagnement qui rappelle les

pizzicati de la guitare dresse très pertinemment un décor ibérique, par équivalence beaucoup plus que par imitation.

Comme marin d'abord puis, plus tard, pour son propre agrément Albert Roussel fit de longs voyages en Extrême-Orient dont il subit comme tant de voyageurs la fascination. La littérature chinoise de haute époque proposa au mélodiste quatre petits poèmes traduits en français avec un goût précis et fin par M. H. P. Roché. Les deux premiers: *Ode à un jeune gentil-homme* et *Amoureux séparés* sont de plusieurs années antérieurs à la guerre. Spirituels et malicieux, ils sont traités dans l'esprit des chinoiseries chères à nos ancêtres dont la tradition ne s'est jamais perdue. Les deux autres, récemment composés, ont une couleur chinoise moins vive et s'attachent davantage à l'expression psychologique, mais le pays qui pendant toute une période de sa production artistique a le plus fortement influencé l'œuvre d'Albert Roussel, c'est l'Inde. D'un voyage accompli en 1909 il rapporta ses trois *Evocations* pour orchestre. La première *Les dieux dans l'ombre des cavernes* se situe dans les grottes d'Ellora. Les yeux clignant encore de la lumière extérieure nous avançons à tâtons dans l'ombre souterraine. Peu à peu accoutumés à l'obscurité nous découvrons l'une après l'autre des figures divines sculptées dans le roc qui interviennent comme allégories de la violence guerrière, de la joie et de l'amour. La seconde partie s'intitule *La ville rose* : c'est Jeypour. Des rumeurs de fête d'abord lointaines se rapprochent. Au pas pesant des éléphants le cortège du rajah défile dans l'éclat du soleil, des fanfares, de la poussière et des vêtements voyants. Après un intermède de danses, le joyeux bruit initial renaît pour s'effacer ensuite et disparaître. Le troisième morceau *Au bord du fleuve sacré* est entremêlé de chœurs: les voix célèbrent la nuit tombante puis, presque constamment sans paroles, elles s'unissent à l'orchestre et, lorsque celui-ci s'est tu, elles accompagnent l'invocation à la montagne souveraine. Le prêtre, sur une rapide mélodie que le compositeur recueillit, au bord du Gange, des lèvres d'un fakir illuminé, exalte les vertus du fleuve sacré et tous, en un crescendo général, saluent la gloire de l'astre levant.

L'esthétique des *Evocations* tend beaucoup plus à suggérer qu'à décrire; le compositeur recrée selon son esprit et sa sensibilité les grands spectacles qui l'ont touché et cherche surtout à nous faire partager les sentiments qu'ils éveillèrent en lui. Si l'origine de son émotion provient d'un objet sensible et défini, la réalité ne lui impose jamais de joug et il ne cesse, au contraire, de la dominer.

Au cours de ce même voyage Albert Roussel visita Tchitor et ses ruines, témoins d'un passé dramatique. Au ^{xiv}e siècle la ville fut prise par les Mongols ; avant leur entrée dans l'enceinte et pour ne pas tomber aux mains des vainqueurs, la reine Padmavati monta avec ses suivantes sur le bûcher dont la flamme la consuma. C'est cet épisode, demeuré dans la mémoire du compositeur, et adapté par les soins de M. Louis Laloy, qui devint le livret de *Padmavati*. On retrouve dans cet opéra-ballet en deux actes l'atmosphère des *Evocations* mais reculée dans le passé légendaire. La couleur orientale en est très accentuée, couleur proprement indienne, bien différente de l'orientalisme caucasien et persan auquel nous ont accoutumés les musiciens russes. L'élément décoratif occupe dans la conception musicale de *Padmavati* une place presque aussi importante que l'élément purement dramatique. Il ne s'agit point d'un conflit psychologique rapidement développé et réduit à sa nudité schématique ; le cadre humain qui l'entoure : guerriers, prêtres, esclaves, masse populaire, ne cesse d'y déborder sous les espèces de figurants, de choristes ou de danseurs. Ce n'est certes point là du théâtre dépouillé ni délocalisé.

Dans *Padmavati* comme dans les *Evocations* Albert Roussel s'est montré un remarquable coloriste ; la richesse et l'éclat des tons de sa palette, le mouvement et la vie de ses ensembles appellent la comparaison avec un illustre peintre orientaliste : Delacroix.

Un dernier reflet de l'Inde légendaire colore encore la pièce pour flûte et piano intitulée *Krishna*.

Un jour l'occasion s'est rencontrée pour ce paysagiste, pour ce musicien du plein air de révéler un tempérament d'intimiste et de poser ses regards sur les magiques fantasmagories d'un placide foyer où flambent quelques branches embrasées. C'est dans *Flammes*, mélodie inspirée par le poème de M. Jean-Aubry :

*J'écoute les branches frémir
Sous la caresse des flammes
Et je regarde des formes surgir
Brèves comme des passages d'âmes.*

Pour s'accorder à ce texte, la musique d'Albert Roussel, frémissante d'arpèges fantasques, se fait vive, fugace, chatoyante, secouée d'étincelles brusques et de retours inattendus à l'image de ces « flammes » qu'elle chante et qu'elle égale.

Comme nous le disions au début de ces pages, toutes ces préoccupations sont absentes des œuvres les plus récentes d'Albert Roussel et le demeureront vraisemblablement de celles que l'avenir tient en réserve.

Passé de l'impressionisme vapoureux des *Rustiques* et du *Poème de la Forêt* aux grandes fresques décoratives des *Evocations* et de *Padmavati*, il a gagné depuis quelques années les hauts sommets de la musique objective qui se suffit à soi-même sans nourrir sa substance d'allusions au monde sensible. Cette évolution se relie au mouvement général des idées dont notre temps reçoit l'impulsion : en poésie, en peinture, elle trouve sa correspondance dans les préoccupations d'un Paul Valéry comme dans celles d'un Picasso.

Une ombreuse avenue, murmurante d'eaux vives, de feuillages et d'oiseaux conduit au temple qu'Albert Roussel, en la maturité de son âge, élève aujourd'hui à la Musique Pure.

René CHALUPT.

