

Un entretien avec... Albert ROUSSEL

(Voir la 1^{re} partie de cet article dans le n° 2 page 23)

— La musique actuelle s'efforce d'écarter l'inspiration et l'image littéraires, et va parfois jusqu'à condamner le sentiment. Je sais votre préoccupation d'être un « musicien pur ». Croyez-vous cependant que le sentiment puisse être proscrit de la musique au nom d'un art soi-disant objectif ?

— Je ne vois aucune raison d'exclure le sentiment de la musique. Je ne conçois pas une musique qui en soit totalement dépourvue. Même chez Stravinsky. Celui-ci fait appel à une forme particulière de l'expression qui contient néanmoins un sentiment, et présuppose une sensation. Qu'exprime la musique ? La réalité profonde conçue par le compositeur. Une musique qui aurait exclu le sentiment serait celle dans laquelle celui-ci aurait abdiqué le plus complètement possible sa pensée proprement originale, ses modes personnels de percevoir, de sentir et d'exprimer, enfin la nécessité d'être lui-même. A mon avis, l'imitation avouée ou non, la copie d'une manière sont les témoignages les plus frappants d'une musique d'où le sentiment serait absent. On discute beaucoup en ce moment sur les questions d'inspiration et d'art romantiques. On a raison de désavouer le mouvement d'une sensibilité excessive qui se grise dans l'exaltation sans frein et l'emphase déclamatoire. Tout sentiment, résultant d'une hypertrophie du « moi », est morbide. Mais ce romantisme fin et discret qui peut être celui d'un auteur imprégné de goût et de culture classiques ! Cette expression délicate et nuancée des états les plus subtils et les plus insaisissables ! Quelques-uns de nos compositeurs contemporains sont des romantiques au meilleur sens du terme. Qu'a donc fait notre Debussy sinon d'exprimer dans une langue qui se souciait si peu de l'éloquence et des cris les formes caressées de son univers intérieur, les états d'une émotion qui s'éveillait par la jouissance du sourire et de la grâce des paysages et des êtres ! Ce romantisme là est sain.

Faut-il vous parler de mon impressionnisme ? Je puis avoir été touché par Debussy, comme d'ailleurs ceux de ma génération. Il était impossible que notre jeunesse restât insensible à sa langue et à son esprit. On a dit que j'étais à cheval sur le Franckisme et le Debussysme. Franck et Debussy ont-ils déterminé chez moi, et à mon insu, certaines tournures expressives ? Je n'en sais rien. Mais, ce qui est exact, c'est que j'ai toujours poursuivi le dessein de la construction et du rythme, que la recherche de la forme et du développement purement symphonique m'ont préoccupé sans cesse. Ce que je voudrais réaliser, 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.

Un jour, un critique prit soin de noter les images, les décors et les objets que l'audition d'une de mes œuvres avait provoqués en lui. Evidemment, je n'empêche personne de demander à ma musique une évocation pittoresque ou littéraire, d'y voir la fuite rapide du nuage, le bruit de la mer ou celui du vent. Toutefois, j'affirme qu'une telle impression est indépendante de moi-même, et que jamais, je n'essaie de trouver les moyens qui la provoquent. Bien mieux, 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.

— Parmi les procédés qui répondent au besoin de renouvellement ressenti par nos contemporains, la polytonalité doit-elle être considérée comme un accident à conséquences limitées ou comme un système résultant d'une appréciation particulière de la réalité artistique et susceptible de développement ?

— Tout d'abord, une distinction s'impose, et que l'on néglige habituellement. Il faut se garder de confondre polytonalité et atonalité. Personnellement, je ne vois pas d'avenir dans l'atonalité. Ce terme signifie privation, absence de tonalité. Ce procédé porte en soi sa propre limitation et sa déchéance. Une œuvre atonale de quelque longueur devient monotone et insupportable. Le jeu des tonalités apporte dans la musique l'élément de changement, de mouvement. La polytonalité qui n'exclut pas ce jeu me paraît au contraire digne d'attention. Un certain nombre de musiciens sérieux n'y voient que plaisanterie de mauvais goût. Je ne suis pas de leur avis. On ne saurait nier les très riches effets qu'en tirent certains de nos jeunes compositeurs. Pourtant, la polytonalité n'est encore qu'un procédé intermittent, si je puis dire, et empirique. Il n'est pas encore gratifié d'une technique. D'ailleurs, le polytonal « absolu » n'existe guère. On peut trouver de l'écriture polytonale au cours des œuvres, mais bien rares sont celles qui l'utilisent exclusivement. De plus, on regarde comme polytonaux certains passages dont l'écriture peut se ramener aux formules de l'harmonie traditionnelle. En résumé, rien ne s'oppose au contrepoint polytonal, à la superposition de lignes mélodiques se développant dans deux ou plusieurs tons différents. Je crois même souhaitable cet élargissement de l'écriture musicale. Pour ma part je n'y ai eu recours qu'exceptionnellement. Certains critiques ont cru voir de la polytonalité dans Pour une

Fête de Printemps, où il n'y en a pas. Je vous signale encore l'utilisation dans certaines de mes œuvres d'un autre procédé d'écriture, la polymodalité, c'est-à-dire la superposition de deux modes différents. Somme toute, une chose importe : la logique qui doit être présente dans l'organisation de toute œuvre d'art. De même qu'il n'y a pas de maladies, qu'il n'y a que des malades, de même il n'y a pas de systèmes, il n'y a que des compositeurs.

— Quelles influences, croyez-vous, agissent le plus directement et le plus vivement sur les artistes d'aujourd'hui, et, en même temps, sur la production de l'école française contemporaine ?

— Parmi les influences, celle de Franck, qui se produisit il y a quelque trente ans, et dans un milieu assez limité, a cessé. Celle de Wagner, évidemment, fut formidable, et celle de Debussy irrésistible. Elles s'affaiblissent peu à peu. Aujourd'hui, Stravinsky règne un peu partout. Le Sacre du Printemps fut un coup de foudre. Il faut citer Wagner pour trouver un événement musical comparable à celui-ci. Une autre influence n'est pas assez reconnue : c'est celle de Rimsky. Tout un orchestre français dérive de Rimsky. Cette influence, elle aussi, s'atténue aujourd'hui par suite de l'importance prise par la ligne, et de l'affirmation de l'individualité des timbres de l'orchestre. En ce qui concerne les compositeurs d'Outre-Rhin, nous ne connaissons guère les jeunes dont Hindemith me paraît l'un des plus remarquablement doués. Parmi les anciens, c'est incontestablement Richard Strauss qui nous intéresse le plus par la richesse de ses trouvailles orchestrales et le jeu fouillé des sonorités. L'influence de Schönberg me semble, chez nous, du moins, très limitée. Parmi les morts, il est regrettable que nous n'ayons pas entendu, en leur temps, les symphonies de Bruckner et surtout celles de Mahler dont l'art nous paraît maintenant périmé. Enfin, il y aurait à noter l'influence du Jazz. J'ai exprimé mon opinion sur ce sujet. Je crois donc inutile d'y revenir. (1)

— Une dernière question, maître. Vers quelles formes la musique tend-elle : musique de chambre, drame lyrique, opéra-ballet ?...

— Je ne crois plus au drame lyrique, son temps est passé. J'entends le drame lyrique comme figuration d'attitudes sentimentales et matière de grands développements symphoniques. Par contre, un retour à l'opéra-comique n'est pas impossible. Au nom de la vérité, le drame lyrique écarte le chant pour se rapprocher de la déclamation, de l'articulation et des inflexions du langage. En réalité, je pense avec Ravel que tout est conventionnel au théâtre. Il est donc inutile de chercher à faire vrai. C'est pourquoi je crois opportun un retour à certaines formes délaissées ou peu exploitées : opéra-bouffe, ballet, opéra-ballet. Le ballet, presque sans action, mais donnant lieu à de belles présentations chorégraphiques, pourrait faire une intéressante carrière. D'ailleurs n'avons-nous pas à l'Opéra un incomparable corps de ballet ?

— Voulez-vous me donner votre opinion sur l'état actuel de la musique de chambre ?

— La musique de chambre se ressent actuellement des difficultés de notre temps, de la vie chère, des exigences et des déficiences nées de la situation économique. Comptez le nombre des sociétés de quatuors encore en activité ! Et je puis ajouter : Y a-t-il encore un public de la musique de chambre ? Je sais bien que l'on continue à écrire des sonates et des quatuors, mais les auditions qui se consacrent à cette forme de la musique se raréfient. Et cela est déplorable. Le quatuor à cordes reste la forme la plus pure, la plus élevée de toute la musique. Ce serait un grand malheur si la situation faite à la musique de chambre ne lui permettait plus de se développer et de vivre. On rend responsable de cet état de choses le machinisme musical. N'exagérons rien. En ce qui me touche, la radiophonie et le phonographe ne me satisfont pas encore. Toutefois je ne refuse pas de croire à de prochains perfectionnements. Nous sommes encore dans une période de tâtonnements d'essais, d'expérimentations. Les orchestres ne sonnent pas avec l'homogénéité désirable, et, sans doute, la disposition des instruments n'a pas encore été assez étudiée. Nous devons tenir compte aussi d'autres découvertes, de celle du Prof. Thérémin, par exemple, dont les résultats actuel-

(1) En réponse à une enquête ouverte dans **Paris-Midi**, en 1925, Albert Roussel écrivait ce qui suit sur l'influence que pouvait avoir le **Jazz sur l'esthétique contemporaine et plus particulièrement sur les formes musicales**. « Le jazz exerce sans aucun doute une influence très marquée sur l'esthétique d'un certain nombre de jeunes compositeurs. Ses rythmes particuliers, ses contre-temps caractéristiques se reconnaissent dans nombre d'œuvres modernes, et les curieux procédés d'une orchestration où ne figurent que quelques instruments dont la réunion eût semblé paradoxale il y a vingt-cinq ans ne peuvent qu'élargir et enrichir le champ des combinaisons sonores. En revanche, je ne crois pas que cette influence soit de nature à modifier les formes musicales elles-mêmes. » Reproduit par André Cœuroy et André Schaeffner dans leur ouvrage **Le Jazz**. (Edition Claude Aveline, 1926).

lement incertains, ne manquent pas de promesses. Il y a là un élément nouveau très riche de conséquences, et dont l'avenir tirera probablement un parti insoupçonné. Les pianos automatiques, par contre, ont réalisé récemment des enregistrements parfaits.

... L'heure devenait tardive. Par la fenêtre ouverte sur le plus reposant décor qui soit arrivaient les parfums de la terre et le bruit doux des gouttes de pluie dans la verdure : *Le Jardin mouillé*, pensai-je. Et toute la gravité méditative, toute la force musclée, tout le « cran », devrais-je dire, de l'œuvre d'Albert Roussel furent évoqués pour moi en cet instant. Par une route inverse de celle que d'autres avaient suivie, je revenais à l'œuvre par la nature... Ne puis-je avancer que l'auteur de *Evocations* parcourut cette voie dont le charme survit à tout ce qui n'est que flamme et fumée, et qu'il y retrouva, lui aussi, la possession de cette force sereine, de cette volonté lucide et tendue vers l'accomplissement, qui font de la matière sonore par lui maîtrisée et amenuisée, une réalité noble, robuste et vivante, en laquelle l'esprit se satisfait dans la contemplation du plus pur ordre spirituel.

Albert LAURENT.

Sainte-Marguerite-sur-Mer, 9 septembre 1928.