Albert Roussel

A Madame A. R.

La situation d'Albert Roussel est extrêmement singulière. Elle est aussi extrêmement enviable. Sollicité tour à tour par les factions ennemies de la politique musicale, le compositeur des *Évocations* se confine dans une thébaïde d'ailleurs accueillante et fleurie, jaloux seulement d'une indépendance qui convient tout ensemble à sa modestie, qui est grande, et à son goût des libres horizons, qui ne l'est pas moins. Pendant que l'école

de l'austérité et l'école de la grâce essayent concurremment de l'arracher à cette solitude, Roussel ne témoigne à leurs conflits qu'une indifférence polie, n'écoutant, fidèle au précepte de Debussy, que « les conseils du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde... »

Une telle réserve n'est pas une attitude : c'est un besoin. La louer est indiscret déjà puisqu'elle ne veut pas être louée, mais elle est trop essentielle pour qu'on puisse l'imiter ici, et cette répugnance à prendre parti a égaré trop de bonnes volontés pour n'être pas sondée tout d'abord.

Il y a quelque chose de scandaleux à passer tranquillement au milieu des coteries, à traverser les petites chapelles, avec respect, mais sans s'attarder trop longuement auprès de leurs autels. Comme Roussel ne se ralliait décidément à aucun parti, on a voulu qu'il appartînt pour un peu à tous les partis, et l'on s'est plu longtemps à considérer son art comme le point de concours des différentes tendances de la musique française. M. Henri Ghéon, dans une courte note fort pénétrante par ailleurs, essaye de placer Roussel à l'intersection bien chimérique du d'Indysme et du debussysme. Comment ne pas voir que ces deux routes, comme toutes les parallèles, ne se croisent qu'au royaume de l'infini?

La vérité, pour être plus simple, n'en est pas moins troublante : Albert Roussel n'est pas un monstre hybride, c'est un musicien essentiellement original que rien ne rattache nettement à une tradition ou à une école. Originalité involontaire et qui peut être s'étonne d'elle-même. Roussel parle une langue sans lieux communs. On dirait qu'il ignore les locutions favorites, les clichés de la musique d'aujourd'hui. Mieux, il ne met pas à profit sa propre expérience. Autant que ceux des autres, il néglige ses propres procédés. Sur chaque site nouveau qui s'offre à son attention, il fixe un regard neuf. De là cette diversité de son œuvre ; de là cette hardiesse ingénue et toujours plus ardente ; de là aussi cette apparente gaucherie dont M. Jean Marnold a fort bien compris qu'elle n'était à tout prendre que l'absence de formules commodes.

C'est donc naturellement que Roussel s'exprime de façon singulière. Bien différent de ces créateurs qui, procédant du connu à l'inconnu, ordonnent d'une manière nouvelle les éléments que leur ont dispensés

l'étude et la pratique de leur art, Roussel refuse les outils tout forgés. Il renonce aux ingénieux tours de force de l'invention, sûr de bénéficier des miracles de la découverte. Ces instruments que l'École offre complaisamment aux bons élèves, il ne les méconnaît pas. Il montre parfois qu'il sait à merveille s'en servir. S'il les dédaigne habituellement, c'est qu'ils sont inutiles à l'objet qu'il poursuit.

Rien de plus périlleux qu'une telle esthétique érigée en théorie. Il n'est maladroit qui ne s'en réclame, croyant remplacer le métier qu'il ignore, sinon par l'hypothétique génie, du moins par le trop réel « sentiment ».

Jamais le disciple attentif d'Eugène Gigout et de Vincent d'Indy n'a mérité qu'on le soupçonnât de tels crimes : habile au contrepoint qu'il a su non seulement pratiquer, mais encore enseigner magistralement, habile aussi au noble jeu d'architecture qu'on étudie longuement à la *Schola Cantorum*, Albert Roussel joint à sa connaissance des ressources scolastiques ce sens inné de la mesure et ce goût discret qui suffiraient seuls à l'empêcher d'entraîner la musique sur les glissants terrains qui ne sont point de son empire.

Albert Roussel n'a pas répondu dès l'enfance aux sollicitations de la musique, sa vocation, bercée à loisir sur les mers lointaines, mûrie sous le soleil d'Asie, se fit jour avec une lente obstination qui décelait sa force. Revenant de Cochinchine en 1894, à vingt-cinq ans, l'enseigne de vaisseau du *Styx* reconnut enfin par delà la tendre voix des Sirènes l'appel impérieux des Muses. C'est au retour de ce voyage qu'il reçut quelques leçons d'harmonie d'un professeur roubaisien, M. Koszul. M. Koszul flaira le musicien de race et adressa sa précieuse trouvaille à Eugène Gigout.

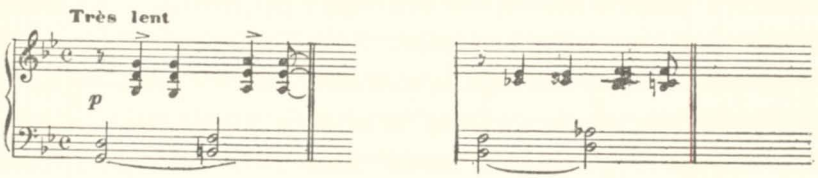
Il faut considérer comme une circonstance extrêmement heureuse la formation tardive du musicien de *Padmâvati*. Beaucoup de compositeurs, nourris dans le sérail, en connaissent précocement les détours. Ils y musent, s'y attardent et n'en finissent plus d'en sortir. Le jargon de l'École, balbutié dès l'enfance, prend sur leurs lèvres un faux air de langue mater-

nelle, et la plupart d'entre eux en connaissent de sérieux empêchements.

Lorsque Roussel se mit au fait de ces poncifs — qu'il n'est pas permis de négliger puisqu'ils ont été les néologismes d'un passé qui n'est pas tellement loin de notre avenir — sa sensibilité était déjà formée, sa personnalité ne cherchait plus que les moyens de s'exprimer. Elle ne pouvait plus gauchir. Aucune habitude d'oreille n'était susceptible d'en altérer désormais la spontanéité. Aussi voit-on ce consciencieux apprenti gravir patiemment, pendant douze ans, les échelons successifs que la *Schola Cantorum* propose à la docilité de ses novices sans que s'altèrent ses dons singuliers, sans céder le moins du monde aux influences ambiantes. Et cela, qui atteste la vigueur du tempérament du disciple, fait honneur de surcroît au libéralisme — incontestable ici — de son maître Vincent d'Indy.

Les premiers ouvrages d'Albert Roussel dessinent dès l'abord les contours parfaitement nets d'une individualité qui ne doit pas grand'chose au musicien des *Béatitudes* et moins encore au musicien de la *Cévenole*.

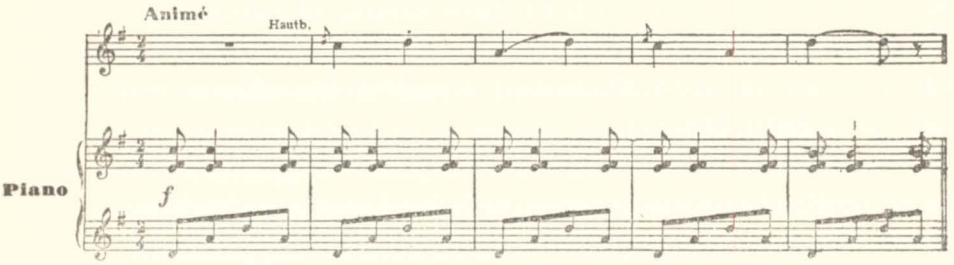
En laissant dans l'ombre l'opus. 1 : *Des Heures passent...* il n'est pas possible de négliger le *Trio* en *mi* ♭, opus. 2, avec la large et grave sérénité de son préambule ; ni les quatre poèmes d'Henri de Régnier, op. 3, où les arpèges ravissants du *Jardin mouillé* s'ordonnent en réseaux délicats tout près, dirait-on, de cet autre jardin où l'Araignée, dix ans plus tard, tissera sa toile délicate. Mais c'est dans le prélude symphonique de *Résurrection* que les caractéristiques de la manière de Roussel apparaissent avec la plus grande netteté.



Voici quatre mesures dont le rythme et l'harmonie n'offrent rien à première vue que d'assez ordinaire, et cependant la structure de ces

accords, leur sonorité volontairement creuse, la succession à la basse d'une quinte juste et d'une quinte diminuée constituent un ensemble sonore singulier. Une atmosphère d'anxiété fiévreuse en émane, extrêmement significative.

Roussel possède à présent ses moyens d'expression. Cela ne fera point pourtant que ses ouvrages puissent beaucoup s'expliquer l'un par l'autre, les compositions d'une même période s'apparentant beaucoup moins chez lui que les compositions d'un même caractère. Rarement guidé par le seul souci du style, le musicien est surtout conduit par le sujet réel ou imaginaire que lui propose sa fantaisie. Écrit en 1903, le prélude de *Résurrection* est beaucoup plus ressemblant à la récente Symphonie en *si* ♭ qu'aux *Rustiques* ou qu'au *Jardin mouillé*, ses frères jumeaux cependant, et la disparité est étonnante entre le *Divertissement pour instruments à vent et piano*, qui date de 1906, et la Sonate en *ré* mineur pour piano et violon, composée au cours des deux années suivantes.

Le culte dévotieux dont est entourée la Sonate dans certains cercles musicaux, explique qu'on se soit abusé sur l'importance de celle qu'Albert Roussel offrit respectueusement en hommage à son maître d'Indy. En dépit de l'émouvante sérénité de son idée principale, cette sonate n'a point la belle liberté ni la fraîcheur d'accent qui font le prix des *Rustiques* et des *Poèmes* d'Henri de Régnier. L'art de Roussel s'oblige instinctivement ici à une déférence qui ne lui est pas coutumière et qui nuit à l'aisance de son essor. Il n'est pas de ceux qu'exalte la contrainte et l'on peut regretter que la sonate en *ré* mineur ait été plus remarquée qu'une œuvre beaucoup moins vaste sans doute, et que son appareil instrumental range malheureusement au nombre de celles qu'on ne joue pour ainsi dire jamais. Le *Divertissement* pour instruments à vent et piano est pourtant un admirable morceau dont la hardiesse et la dure limpidité restent sensibles après seize années comme au premier jour. Par son ingénieuse solidité rythmique, par la netteté de ses contours, moins liés l'un à l'autre que juxtaposés, par la nouveauté de son harmonie, le *Divertissement* anticipe prophétiquement sur les danses du *Sacre* :

Le titre et les sous-titres du *Poème de la Forêt* dissimulent les quatre parties d'une symphonie qu'on tenterait vainement d'ailleurs de débaptiser. Symphonie dont la ferme ordonnance architectonique ne nuit jamais aux prestiges d'un pouvoir évocateur qui est vraiment le grand secret de Roussel. L'analyse la plus subtile ne saurait jamais surprendre les correspondances secrètes qui douent ces harmonies de l'odeur des feuilles mouillées, ni expliquer par quels sortilèges les sons figurent ici pour nous

L'ombre des bois et leur vaste silence.

Cet accord mystérieux d'une âme avec un paysage, Roussel est peut-être, après Weber et Debussy, le musicien qui l'a réalisé le plus profondément. C'est par là et seulement par là que le musicien de *Faunes et Dryades* s'apparente au grand enchanteur des *Nocturnes*. Cette parenté, évidente du reste en quelques endroits du *Poème de la Forêt*, ne va point jusqu'à l'influence précise et n'altère jamais la fidélité du paysage rousselien.

On a prétendu voir dans la *Suite* pour le piano, opus. 14, les débuts d'une seconde manière. Il faut répéter que la musique de Roussel est trop liée aux objets de son inspiration pour se prêter volontiers au jeu des catégories. Tout au plus observe-t-on à partir de cette *Suite* un élargissement du champ harmonique qui entraîne logiquement le musicien à en user plus librement à l'égard de l'architecture tonale.

En 1909 Albert Roussel éprouve le besoin de revoir les lointains rivages, témoins et confidents de ses jeunes rêves. Il part pour les Indes et nous en rapporte les *Évocations*, vaste tryptique orchestral avec chœurs dont le sous-titre : « Esquisses symphoniques » est excessivement modeste.

Évocations. Pas un ouvrage qui réponde plus scrupuleusement à son titre que celui-ci. Dédaignant les artifices de la couleur locale, impuissants d'ailleurs à nous faire pénétrer l'âme des choses étrangères, le compositeur ne songe point à nous conter son voyage en parlant la langue du pays, qu'il ne prétend pas connaître, et que nous n'entendrions pas. Il nous le conte donc en français. Ainsi, sans emprunter aucun détail au monde extérieur et sans le secours d'aucune anecdote, Roussel nous livre l'essence d'une beauté que son art a faite musique.

L'unité de ce grand ouvrage est intime et profonde ; aucun système — cyclique ou autre — ne vient la fortifier. Mais un sentiment suivi, M. Louis Laloy l'a fort bien vu, « relie entre elles les lignes, dans chaque partie ainsi que l'une à l'autre. Sentiment contemplatif, où l'âme de l'homme évadée de ses limites se confond avec l'âme des choses. »

On connaît l'étrange aventure du *Festin de l'Araignée*, ballet écrit à la fin de 1912, en deux mois, au courant de la plume, pour les trente-deux musiciens que comportait l'orchestre de fortune du charmant théâtre des Arts.

Se pourrait-il que Gœthe eût raison et que les œuvres de circonstance fussent particulièrement durables? Muée en suite pour orchestre, cette improvisation a connu plus que le succès, et c'est par le *Festin de l'Araignée* que la musique de Roussel est en train de faire le tour du monde, en compagnie de *Ma mère l'Oye* et de l'*Apprenti sorcier*. M. Roussel est le seul d'ailleurs qui ait le droit de n'y rien comprendre et qui puisse éprouver quelque peine à s'y résigner. Tragédie microscopique, bluette et babiole tant qu'on voudra, le *Festin de l'Araignée* est une merveille de vivacité, de goût, d'équilibre subtil, d'audace et de poésie. Ses dimensions n'im-

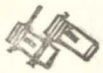
portent pas. Ce qui compte, c'est l'horizon magique que le petit drame farouche et délicat de Gilbert de Voisins ouvrait à la fantaisie d'un musicien panthéiste, mieux fait pour communier avec l'âme d'un jardin crépusculaire que pour confesser les dogmes de la chasteté sentimentale.

L'heureux choix du sujet, la liberté qu'il laissait au compositeur, en même temps que l'impossibilité des retouches et des repentirs, tout cela devait arracher à la muse de Roussel, dont la réserve un peu hautaine le disputait jusqu'alors à la spontanéité, quelques-uns des voluptueux secrets qu'elle n'avait pas encore osé livrer.

La gratitude, comme aussi l'intérêt bien entendu, exigeaient que le directeur du théâtre des Arts, devenu directeur de l'Opéra, demandât à l'auteur du *Festin de l'Araignée* un nouvel ouvrage qui fût cette fois à la mesure de l'Académie Nationale de Musique. *Padmâvati*, opéra-ballet en deux actes dont M. Laloy écrivit le livret, répond à ce désir. Composé en 1913 et 1914 *Padmâvati*, qui fait suite au *Festin de l'Araignée*, eût dû paraître immédiatement après lui. Les événements ont malheureusement faussé l'ordonnance chronologique de l'œuvre de Roussel. La guerre vient, le compositeur s'engage, et les années qui s'écoulent de 1913 à 1921 ne nous apporteront, pour témoignage de l'activité du musicien que quelques mélodies — au nombre desquelles l'exquise *Sarabande*, sur un poème ravissant de René Chalupt — et un petit *Impromptu* pour la harpe.

Si libre et si diverse que soit la chaîne des œuvres d'Albert Roussel, *Padmâvati* est un chaînon essentiel qui nous fait défaut encore aujourd'hui et dont l'absence a paru très sensible à l'apparition de *Pour une fête de Printemps* et de la Symphonie. Toutefois, la hardiesse de ces récents ouvrages, si elle a rempli de stupeur quelques anciens amis de l'artiste, ne déconcertera nullement les esprits plus attachés à la musique même qu'aux règles de l'avancement en matière d'esthétique. *Pour une fête de Printemps* est le triomphe de l'audace mesurée. Cette voluptueuse églogue d'un coloris juste et fin où toute la grâce française s'exalte avec une verve exquise, s'élève nonchalamment d'abord, soulevée par les ailes d'un rythme qui se précise insensiblement, accapare l'attention, se transforme

avant de la lasser et s'évanouit doucement sous la tendre cantilène d'une flûte mélancolique. C'est là une des pages les plus heureuses du musicien.



Par son ampleur magnifique, par son éloquente sincérité, par sa témérité véhémente, la Symphonie en *si* ♭ est une œuvre d'importance capitale qui achève d'un trait impétueux et sans complaisance, la physionomie inquiète sans doute mais non pas indécise d'Albert Roussel.

A l'âge où il est naturel et profitable de s'enfermer dans la commodité d'une formule, Roussel devient encore plus jaloux de son indépendance. Son art, pareil au Mercure volant, a acquis en marchant des forces qu'il n'énervera pas en les laissant se figer dans une routine.

Désormais le système harmonique et tonal du compositeur cédera à cet évident principe : tous les sons peuvent s'agréger naturellement. Si la nécessité d'une architecture ne fait aucun doute, la sujétion de la forme sonate devient en revanche insupportable. Le final de la symphonie nous montre avec quelle tranquillité le musicien s'en débarrasse.

Cette symphonie frappe par son aspect poignant. Il est aisé d'y lire l'anxiété d'une âme généreuse et jusqu'à la colère d'une tendresse blessée. On devine sans le secours d'un programme qu'une pensée directrice anime tout l'ouvrage. Elle s'impose d'elle-même, comme il sied. Et c'est encore une *évocation*. Évocation musicale de la vie même de l'artiste : enthousiasme juvénile ; joies légères du confiant amour ; douleur, révolte, puis apaisement dans une sérénité qui s'élève au-dessus des passions. Au cours du final on a l'impression que le drame dépasse l'individu : l'un des thèmes de la première partie reparaît sous l'aspect double et redoutable de la bonhomie et de la sourde violence qui lui confère une sorte de brutalité populacière. J'y perçois les rumeurs du Grand Soir, les lourds piétinements de l'émeute. Tout cependant reste harmonieux et *musical* dans cette peinture du désordre. Les lignes de la polyphonie ne s'empâtent jamais, allégées par une orchestration haute en couleur et librement expressive.

On conçoit que le fiévreux romantisme de cette symphonie ait rebuté les uns, cependant que l'audace de sa facture effrayait les autres, tout prêts à insinuer que Roussel décidément « donnait des gages » aux partis avancés. De telles réactions sont bien faites pour égayer la solitude où se complaît le maître de *Padmâvati*. Cette solitude était jadis violée à la fois par les émissaires de la gauche sensualiste et de la droite austère empressés à réclamer l'assistance du souriant anachorète.

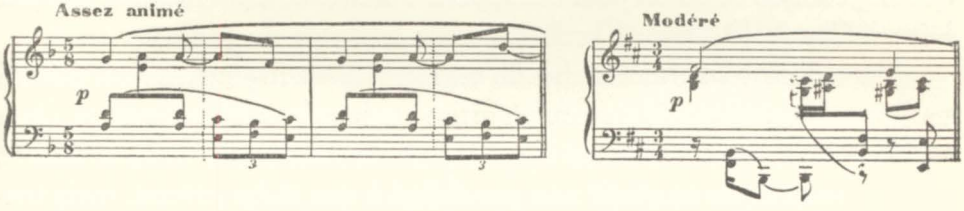
A présent que les partisans décontenancés par son intransigeance se sont éloignés de sa maison, Roussel peut en ouvrir largement la porte à ses véritables amis.

L'absence à peu près complète de procédés rend si difficile l'étude de la technique de Roussel qu'il ne s'est encore trouvé personne pour l'examiner d'un peu près. Laissant à de plus habiles le soin de la dépouiller de tous ses secrets, nous nous bornerons ici à marquer ses particularités essentielles.

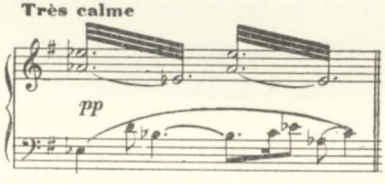
La musique de Roussel vit tout entière par le mouvement. C'est à l'allure inimitable de ses rythmes qu'elle est partout reconnaissable. C'est donc en mouvement qu'il la faut envisager. L'arrêter au passage dans l'espoir de lui arracher une confidence est parfaitement illusoire. Sortie du rythme qui est son élément, elle perd la couleur et la vie.

Pour ne l'avoir pas vu, on s'est gravement mépris sur le principe harmonique du musicien, et l'on a véhémentement soupçonné le chantre aérien de la *Ville Rose* de pratiquer, après Berlioz, l'hérésie de la « fausse basse ». Ce reproche est sans raison puisque la musique de Roussel n'use point de basses à proprement parler. Semblable à ces oiseaux des tropiques qu'on a pu croire sans pattes et qui ne se posent jamais, une telle musique se sert beaucoup moins de ses pieds que de ses ailes. *Incessu patuit dea.* Cette démarche ailée, ce vol continu impliquent un mouvement continu. La forme de ce mouvement, c'est le rythme, maître obéi des souples et hardis contrepoints. Aussi est-ce peut-être dans ses scherzos et ses danses que le compositeur du *Festin de l'Araignée* a mis le meilleur de

lui-même. Après la *Ville Rose*, après la *Fête du Printemps*, après le second mouvement de la Symphonie, l'opéra-ballet de *Padmâvati* nous réserve à cet égard d'émouvantes surprises.

Est-ce hantise de la mer mouvante et sur laquelle il n'est point de ferme appui ? Roussel affectionne ces rythmes subtilement balancés qui refusent le soutien des grosses basses. Les mesures initiales de la *Danse au bord de l'eau* et de l'exquise *Sonatine* op. 16 nous en fourniront deux exemples typiques :

Dans ces conditions, l'analyse strictement harmonique des œuvres de Roussel sera fatalement décevante. Mais ces accords privés de leurs « bonnes notes » et ces agrégations hybrides, déplaisantes aux yeux du pédant, paraîtront légères aux oreilles du musicien. Parfois aussi, une fiévreuse et rauque puissance émanera d'une harmonie volontairement creuse, disposée délibérément de guingois.

Les pages les plus récentes du compositeur, pour n'être plus « tonales », font précisément trop bon marché de la tonalité pour pouvoir être appelées « polytonales » et l'admirable accord initial de la *Fête de Printemps*, qui enchante à si bon droit Darius Milhaud, n'est pas autre chose qu'un accord de dix-septième naturelle.

La mélodie rousselienne, ondoyante et flexible, n'a pas de mode favori. Portée par le rythme, elle aime à franchir les plus périlleux intervalles et singulièrement celui de septième majeure qu'elle affectionne :

Il y a deux races d'orchestrateurs : pour les uns le problème orchestral est résolu avec prudence et précision. Un Mendelssohn, un Rimsky-Korsakoff, un Saint-Saëns, un Ravel, un Stravinsky pèsent, sur d'infaillibles balances, le poids de chacun des éléments qui composeront l'ensemble instrumental. Pour les autres, la déduction est impossible, l'intuition seule prévaut. L'expérience et le souvenir n'entrent pour rien dans le jeu toujours neuf qui les grise. Ils y triomphent néanmoins, guidés par une sorte de divination. Weber est le premier musicien qui ait pratiqué ce qu'on pourrait appeler l'orchestre d'inspiration. Comme lui, un Claude Debussy a orchestré sous la dictée du génie.

Albert Roussel est du nombre de ces merveilleux ingénus. Son orchestre, toujours divers et toujours neuf, s'attise au feu de son inspiration. Dans la *Ville Rose*, dans le *Festin*, dans la *Fête de Printemps*, chaque timbre, comme heureux de se sentir non pas obligé à une tâche précise, mais tendrement élu, concourt à l'ensemble avec une efficace gratitude.

L'inquiète sensibilité d'un Roussel s'éloigne autant qu'il est possible du sensualisme précis qui conduit l'esthétique de ses meilleurs rivaux.

Le tour de force ne le tente point. A ses yeux le style n'est pas l'art même et je ne suis pas du tout persuadé qu'il considère la musique comme une fin en soi.

Si l'on voulait situer la personnalité de Roussel dans la musique d'aujourd'hui par l'artifice d'une comparaison, c'est aux antipodes d'un Maurice Ravel qu'il faudrait le placer. Pour ce dernier, le problème esthétique prend volontiers l'aspect d'une gageure dont on complique à dessein la difficulté. Roussel ne s'avisera jamais de dresser des obstacles à sa route pour se ménager le plaisir de les franchir avec une exacte élégance. Soucieux de vérité, profondément sincère, il ne tombera pas pour cela dans les fondrières du sentiment ; une précieuse pudeur, une réserve aristocratique l'en préservent à coup sûr.

Mais s'il est périlleux de ne pas cultiver la musique pour la musique,

ce n'est pas l'égarer que de la mettre au service de la seule beauté. Voici un musicien pour qui l'art a un but, qui est d'exprimer avec bonheur un sentiment ou un ensemble de sensations. « C'est un paysage, dit M. Ghéon, ou, si l'on veut, une vision qui fournit à son exaltation un prétexte, mais loin de se complaire à en noter les plus subtils détails, le spectacle aussitôt perçu, saisi, épousé, il s'en dégage, il le quitte et l'emporte ; il le mêle au courant plus large et plus simplement rythmé de son âme, il le résume et l'amplifie, il le mue en matière humaine ; nous ne le verrons plus qu'à travers lui... »

Ainsi comprise, la musique, sans cesser d'être elle-même, deviendra la sœur subtile de la poésie. A l'envi du nonchalant magicien de la *Sandale ailée* auquel il emprunta maint poème, Albert Roussel se plaît à ordonner noblement les splendeurs éparses du monde. Louons-le d'avoir su changer

La source sans visage en masque de fontaine.

Remercions-le de savoir distinguer pour nous dans chacun des paysages que parcourt sa fantaisie, le multiple visage de la beauté.

ROLAND-MANUEL.