



L'œuvre théâtrale d'Albert Roussel*

Leur danse, la plus développée des trois, s'ordonne selon quatre éléments: le premier (basse de l'exemple 3) d'abord entendu seul, commence par des mouvements à peine perceptibles, lents, mystérieux. Les voix, employées ici comme au moment de l'entrée des Mogols (simple matière sonore, sans signification verbale), s'y ajoutent petit à petit, le second élément s'expose ensuite, dans un mouvement plus animé (basse de l'exemple 4) ; et, après un rappel du premier élément,

Ex. 4



(*) Voir *La Revue Musicale* d'Avril 1929.

s'y superpose, alterne avec lui. Le mouvement s'anime encore, tout gagne en intensité, un troisième élément s'ajoute au premier dans une combinaison de majeur et de mineur,

Ex. 5



et par une progression continue, un long accroissement à la fois agogique et dynamique, on arrive à la dernière partie de la danse « très animé ». Tout devrait être analysé ici : les superpositions d'harmonies d'une telle richesse, les transformations des gammes, les coupes rythmiques si curieuses, avec les groupes 4+4+4 mesures, 4+5+6 mesures, ceux-ci soulignés par les syncopes, puis, au fur et à mesure que le mouvement s'accélère, que la force s'accroît, des phrases de plus en plus courtes, par groupes de 3, puis de 2 mesures; la respiration est de plus en plus haletante, et, par un énorme crescendo, on aboutit à un paroxysme de mouvement et de sonorité qui marque la fin de la danse, en une admirable cadence, lente résorption de la dominante dans la tonique.

Mais Alaouddin n'est pas encore satisfait ; il précise enfin ses désirs : « N'y a-t-il pas ici une... Padmavati? » « Padmavati, Princesse de Singhal, est mon épouse légitime. » (Noter la force des beaux accords, expressifs et brutaux, page 86, où se heurtent le *do* et le *si*, le *mi* et le *mi* # en une complexe com-

Ex. 6

A musical score for Ex. 6, featuring three staves. The top staff is labeled 'voix' (voice) and contains a vocal line with a dynamic marking of *mf*. The middle staff is labeled 'orchestre' (orchestra) and contains a complex orchestral accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The bottom staff is a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom right, it is noted 'Padmavati p. 76-77'.

binaison tonale, en résumé très simple.) « Est-elle indigne de sa renommée? Parle, brahmane... »

La page qui suit, ce chant du brahmane, avec son ardeur hallucinée et chaste, son exaltation mystique, son immobilité passionnée, si profondément orientale est géniale. On peut analyser la gamme sur laquelle elle est construite, les rythmes frémissants qui entourent la mélodie, les légers dessins qui l'enlacent, les longs accords qui la soutiennent, la transition exquise qui amène insensiblement le thème de Pâdmavati, sans avoir expliqué le mystère qui fait sa beauté.

Et Padmâvati paraît au balcon du palais.

Son thème est un chant hindou que le musicien a développé librement ; il n'est pas accompagné à proprement parler, mais se détache sur des harmonies glissantes, sur le petit rebondissement des pizzicati, comme sur un fond mouvant où il inscrit ses rythmes suspendus à la fin des mesures. Il s'élève, s'étend, s'infléchit : « Autour de Padmâvati, les étoiles du ciel ont pâli. »

Et la foule chante : « Padmâvati, ô rani Padmâvati, que Siva te soit favorable. » La sonorité des voix à découvert, le jeu des quarts et des quintes ne suffisent pas à expliquer l'indéfinissable émotion de ce court et simple passage, d'une telle beauté.

Aïaouddin ayant vu enfin Padmâvati, s'enfuit avec son escorte sans sceller l'alliance ; le brahmane demeure et dès que le veilleur a dit : « Le sultan des Mogols a passé les murs de la ville ». (Noter le curieux rapport harmonique *sol* \sharp *sol* \sharp) il annonce que le sultan demande, en gage d'amitié... Padmâvati ! « Si le présent lui est refusé, il viendra s'en saisir. »

Ratan-Sen fait sonner l'appel de guerre. La page est magnifique, avec ses coupes rythmiques de 9 mesures. Le tumulte va grandissant, grouillement

de foule furieuse, exaltation frénétique du brahmane qui défie le peuple et maudit la reine. « La reine, il a maudit la reine, à mort, à mort » c'est un déchaînement de toutes les forces orchestrales, une indescriptible mêlée où se détachent et se confondent tour à tour les rythmes irréductibles, les accords sauvages, les grondements de la masse, les malédictions de la voix hallucinée. C'est un sombre tourbillon qui atteint, au moment de la mise à mort du brahmane, son paroxysme ; puis, le drame accompli, les lignes s'estompent peu à peu, la foule se retire, la musique, si dense tout à l'heure, s'allège, s'efface, s'évide. Il ne reste bientôt plus que deux fils tenus et lointains (le *si* aigu, le *fa* grave) ça et là éclatent encore quelques cris qui s'éloignent, vives taches de couleur ; et tandis que les femmes se lamentent, que les hommes répètent au loin l'appel aux armes, que les trompettes sonnent, sur la place déserte où le corps du brahmane est resté, entre Padmâvati. « Il est trop tard, je n'ai pu prévenir le sacrilège. » De grands glissements expressifs chantent au quatuor ; sur l'immobilité de la basse, de lents battements résonnent, monotones, de tristes accords descendent : « Les dieux ne m'écoutent plus, quelle est donc mon offense ? » Sa lamentation s'élève avec une expression de complet détachement, où transparait la tendresse passionnée, tandis qu'au loin s'éteignent les rumeurs de la foule ; puis retombe rapidement pour s'arrêter dans une immobilité hiératique, dans un nirvâna total. « Vivre ou mourir auprès du Maître est un égal bonheur. »

Ex. 8

Le second acte se divise en trois scènes, il commence en *fa* mineur et s'achève en *fa* majeur.

Le prélude est une évocation de l'immobilité mystérieuse, de la grandeur sombre du temple de Siva. Sous le frémissement serré des cordes à l'aigu, de lourds accords s'enfoncent dans les profondeurs de l'orchestre ; leurs étranges sonorités, créées par la rencontre des notes altérées avec les agrè-

gations de 9^e, de 11^e, de 13^e (le premier accord suffit à lui seul pour créer l'atmosphère), soutiennent la longue phrase qui se déploie en une courbe ininterrompue durant 37 mesures, du *piano* au *forte* et du *forte* au *piano*.



Ex. 9

Le rideau s'ouvre ; les lentes pulsations de la harpe, des cordes pizzicati, se répercutent dans le silence (cf. p. 131. Nous retrouverons ce rythme à la page 152 quand Padmâvati jure de monter sur le bûcher avec Ratan-Sen, et pendant la scène de la toilette funèbre, p. 168, p. 173). C'est l'intervalle de quarte augmentée qui crée ce vide bourdonnant sur lequel s'insinuent les énigmatiques dessins des clarinettes.

Padmâvati est seule, dans le temple aux « sculptures environnées d'une obscurité mystérieuse » ; de la crypte s'élèvent les invocations sacrées : « Siva, terreur des hommes et des dieux, Siva au corps de flamme, aux yeux de cendre. » Durant la première scène, d'une grandeur indicible, s'opposent les invocations sacrées, (sur une pédale de la prédominant aux voix les notes ré mi ♭ la si ♭ si ♯ la tierce la do ♯ ; à l'orchestre les notes do ♭ si ♭ la sol ♯ fa ♯ fa ♯ mi) le récitatif douloureux de Padmâvati, les rumeurs lointaines de la bataille. (On remarquera la ligne admirable du récitatif qui souligne le sens profond des mots, s'élevant jusqu'au mi ♭ et retombant jusqu'au do ♯ pour dire « Nous avons quitté le palais clair pour le refuge de ce temple funèbre », la crainte qui s'exprime dans le petit silence précédant le mot *funèbre*.) Le mouvement est inflexible, dans sa terrible gravité ; les prêtres entrent sur une reprise du thème du prélude en fa ♯ et annoncent à Padmâvati l'oracle : « Les filles de Siva ont été consultées, elles ont promis pour l'aurore un sacrifice souverain. » « Est-ce moi ? L'arme est prête. » « Il y aura plus d'une victime. » « Plus d'une victime ! Le silence est noir comme la tombe. »

Mais Ratan-Sen arrive, blessé ; la dernière enceinte est tombée. Le thème de Tehitor se développe, page 145, accompagné par des halètements syncopés du rythme. Le sultan détruira la ville si son désir n'est pas réalisé.

« Ce sont nos derniers instants sur cette terre », dit doucement Padmâvati, et pour la première fois, le thème de l'amour est entendu à cette heure dramatique, empreint de la sérénité des grandes certitudes (p. 147). Ratan-Sen sait que « la cité va périr », il a entendu « les cris des blessés », « les râles des mourants » il n'a pas peur de la mort que veut partager avec lui Padmâvati, mais il doit sauver son peuple et « il faut vivre » (remarquer ici, l'accord des trombones auquel se superpose le quatuor divisé, avec les rapports *si b la, sol # la, ré do #*). Un admirable arrêl suit la pensée qu'il ose à peine suggérer. « Vous voulez me livrer ? » Le rythme reprend, s'accélère, les accents se font de plus en plus insistants, l'angoisse va grandissant ; Ratan-Sen est prêt au sacrifice que ne peut consentir Padmâvati. Elle ne songe qu'à la profondeur de leur amour, à la douceur de la mort qui va les unir, et lui rappelle que le lien des noces ne saurait être brisé sans crime (noter page 160, les rappels du thème de Padmâvati, et la façon dont le thème de l'amour s'en dégage ; page 164, le thème des noces à la basse).

Il ne voit que le jour qui se lève et, avec le soleil « l'horreur proche du massacre ; il réclame son obéissance. Il sait qu'il n'y a plus une minute à perdre, veut l'entraîner de force ; elle lutte encore, puis, désespérée, implore la protection de Siva et plutôt que de trahir l'amour auquel elle s'est vouée, tue Ratan-Sen, « Qu'avez-vous fait ? Je ne vous quitte pas, la mort va nous unir. » Le thème de l'amour chante avec une tendresse infinie, tandis que la vie s'arrête. Une dernière pulsation sur laquelle le *do #* du cor s'évanouit... Et calme, prête à mourir à son tour, elle appelle les prêtres, demande ses sœurs « pour la parure dernière ».

Il y a dans cette scène d'admirable musique, d'émouvants contrastes, mais peut-être les voix n'y participent-elles pas assez aux élans lyriques. Pourtant, plus on relit ces pages, plus on est saisi par l'émotion qui s'en dégage, par la force du contraste qui s'y exprime, et par la gradation dramatique.

Sans aucune vaine agitation, dans le calme le plus absolu, la troisième scène s'expose. Au-dessus des rythmes iambiques, doucement balancés, s'élève un chant de flûte, qu'accompagnent bientôt les soupirs des femmes. La mélancolie des harmonies indécises, des tranquilles mélodies, le fatalisme silencieux, expriment une émouvante et pure douleur. Padmâvati reçoit pour la dernière fois le peigne, le miroir, le collier et le voile des noces. « O mes sœurs fidèles, ne pleurez plus sur moi, rien ne m'est plus au monde ». La voix chante, douce et lente, une admirable mélodie. D'une courbe flexible encore inouïe, transparente, avec sa longue étendue, elle passe des

notes claires de la voix aux notes graves que le contraste rend plus frémisantes, elle se pose ici et là, et la longueur variable des périodes, la souplesse extrême du rythme, mettent en valeur chaque fois la finale inattendue sur laquelle elle s'arrête (noter aussi l'harmonisation, d'abord sur *sol \flat* , puis sur un *si \flat* , dominante, qui amène *mi \flat*).

La toilette funèbre terminée, les invocations à Siva reprennent : « Les filles blanches de Siva, vous que le meurtre rassasie, cherchez votre victime », et les vampires dansent. (Cf page 174 encore un accord avec les rapports *fa # fa \natural* , *do \natural do #*. Le rapport d'octave n'existe guère dans ces accords ; il est remplacé par la 7^e majeure ou la 9^e mineure. Toutes les harmonies des pages 174 et 175 seraient à étudier.)

La pantomime, en *mi* mineur et *mi* majeur, se compose de trois éléments successifs, développés séparément, et précédés d'une courte introduction. Elle contient de très intéressants exemples d'accords altérés (cf page 176 l'accord *mi sol # si # fa #* pris comme 1^{er} degré altéré, V de IV ; page 178, une curieuse forme du 1^{er} degré élevé).

« Les filles noires de Siva, tentez l'épreuve » ; Kali et Dourga dansent. Leur danse se divise en trois parties et s'ordonne selon la forme A B A. Le premier élément, modéré, en *do #* mineur, avec des groupes irréguliers (4, 3, 2 mesures), présente à la 21^e mesure une réexposition ornée du thème initial. Il est suivi d'un « très modéré » à 6/8 qui s'anime peu à peu dans un développement chromatique, pour revenir au « très lent ». Puis réexposition du thème A en la mineur ; puis en *do #* mineur, une sorte de variation mélodique et rythmique de A (très animé), termine la danse.

Padmâvati a triomphé des forces maléfiques et la cérémonie funèbre commence. Le thème des noces en *la*, sur une pédale de *do*, est entendu d'abord, suivi du thème I de la cérémonie ; page 190 ; les invocations reprennent : « Dans la nuit flamboyante, la vie conduite par la mort » ; puis s'expose page 193 le rythme (thème II de la Cérémonie funèbre) qui ne va plus s'arrêter jusqu'à la fin. Dans un long crescendo où, aux lentes vocalises des femmes, se mêlent les invocations des prêtres : « Filles blanches, filles noires, répandez les fleurs des noces éternelles », la musique gagne en intensité expressive. Ce développement est interrompu soudain par la bataille toute proche dont la rumeur va grandissant (rappel du thème entendu au début de l'acte, cris de guerriers).

Le cortège funèbre se forme ; le développement du thème reprend, mêlé au bruit de la bataille qui augmente sans cesse, aux clameurs des guerriers,

et à l'invocation obstinée des prêtres : « Les apparences s'évaporent, l'amour rentre dans le néant. »

C'est une prodigieuse progression sonore, un immense déploiement de toutes les forces orchestrales et vocales, de toutes les puissances harmoniques et rythmiques, tandis que le cortège pénètre dans la crypte et que Padmâvati est portée sur le bûcher par les Apsaras.

Le temple s'est empli de silence, mais au dehors, les cris des guerriers, le thème des Mogols, les sonneries de trompette se mêlent en un indescriptible tumulte ; la grande porte cède soudain, la lueur de l'aube pénètre dans le temple sombre ; et Alaouddin, arrêté sur le seuil, regarde la fumée qui s'élève de la crypte.

Les thèmes de Tchitor, de l'amour, de Padmâvati, en un grand decrescendo, s'abîment et retombent dans le silence. Dans sa pureté absolue, le thème de l'amour s'élève une dernière fois, survivant seul à tant de ruines.

Avec *La Naissance de la Lyre* (1), nous quittons les larges développements pour les images claires, les atmosphères sombres chargées de mystère et les lourds soleils pour les rivages aux lignes pures et fines.

Tout est différent ici : la forme, le caractère, l'expression ; tout porte une empreinte identique cependant, parce qu'une même présence fait surgir les sons et les rythmes. Elle les plie à d'autres desseins, les établit en de nouvelles perspectives, construit avec eux de plus sveltes édifices ; des traits se retrouvent qui créent les identités ; les ombres se sont effacées, mais des lignes demeurent et authentifient l'œuvre. Elles la marquent dès les premières pages d'une manière qui rend superflue toute signature ; et ce ne sera pas notre moindre étonnement que cette apparition d'un Roussel inattendu qui, en se transformant, n'a perdu aucun de ses anciens prestiges.

On connaît mal *Padmâvati*, et on ne connaît pas du tout *La Naissance de la Lyre*. Il faut d'abord à de telles œuvres, qui usent de libertés encore inemployées, assez d'occasions d'être jouées pour commencer à être entendues.

(1) *La Naissance de la Lyre* a été composée en 1924 et représentée pour la première fois à l'Académie Nationale de musique, le 1^{er} juillet 1925. Direction de M. Jacques Rouché.

Apollon : M. Rambaud ; *Silène* : M. Fabert ; *Hermès* : Mlle Denya ; *La Nymphe* : Mlle Delvair. -- *Rôle parlé* : 1^{er} charente : M. Régis ; 2^e charente : M. Ernst. -- *Danse. Une Nymphe* : Mlle de Craponne.

Chef d'orchestre : M. Philippe Gaubert, mise en scène de M. Pierre Chéreau. Chorégraphie réglée par Mlle Nijinska ; Directeur artistique : M. Maxime Dethomas.

Il est peut-être permis aussi de se demander d'autre part si les conditions dans lesquelles *La Naissance de la Lyre* a vu le jour lui furent favorables. L'association du parlé et de la musique est toujours délicate. Dans un vaisseau comme celui de l'Opéra elle devient vite dangereuse, car les paroles se perdent, et le contact avec le public s'établit difficilement, à moins que la déclamation ne soit réduite au strict minimum. On aimerait que l'épreuve pût être tentée, car il faut que l'œuvre harmonieuse prenne sa place.

Le livret de *La Naissance de la Lyre* « conte lyrique » est de Théodore Reinach ; il est directement inspiré d'un drame satyrique de Sophocle. C'est dire qu'il s'agit, selon la tradition, d'un divertissement destiné à délasser le spectateur.

Il est composé de chants, de danses, et le parlé y tient une grand place. Tandis que les rôles d'Apollon, de Silène et d'Hermès sont alternativement chantés et déclamés, le rôle la nymphe Kylléné est parlé, à l'exclusion de toute intervention musicale.

Apollon cherche son troupeau qui lui a été dérobé par un voleur inconnu. Avec l'aide de Silène et des Satyres, il découvre enfin qu'Hermès est le coupable. Mais au moment d'attirer sur l'enfant les foudres de Zeus, il entend l'instrument inconnu qu'inventa Hermès ; émerveillé, il renonce à sa vengeance et abandonne son troupeau. En échange de ses bœufs, il emportera la lyre ; un ballet où se joignent les nymphes et les satyres, termine l'œuvre.

L'œuvre est en un acte, divisé en trois tableaux qui s'enchaînent. Le premier tableau est lui-même divisé en cinq scènes, le second en trois scènes, et le dernier en deux scènes. Il s'agit d'une suite de courts épisodes que le musicien a fait presque tous différents, en réussissant pourtant à donner, malgré la mobilité des images, une impression d'extrême unité.

Le langage est tonal, résolument, souvent diatonique, avec, selon l'usage rousselien, les déplacements ou les modifications des tétracordes. Ici encore, les gammes et les échelles devraient être étudiées. Elles sort dans l'ensemble moins complexes que celles de Padmâvati, mais ne laissent pas que de créer de subtils rapports (cf. notamment page 40, *la do fa sol la si* ♯, avec, pour appui résonnant le *fa mi* ♭ *fa* dans le grave et le frémissement scintillant du *ré do* ; page 54, *si ré mi sol la do*, soutenu dans l'aigu par le transparent arpège *mi sol si ré mi* ; page 69, *si do ré fa sol la do* sans accompagnement d'abord, puis avec les belles basses en quintes amenant le lumineux *do* qui semble être tonique, mais amène lui-même vers la finale *ré* ; page 74, la triple combinaison donnant à la mélodie *fa sol la* ♭ *si* ♭ *ré*, à la partie

intermédiaire les mouvements obstinés *sol do # sol fa la b* et à la basse, s'inscrivant lentement, les intervalles *sol ré, do sol, mi b si b, do sol, si b mi b, sol ré*).

Ce commerce familier avec le jeu des altérations nous révèle aussi d'inépuisables surprises harmoniques (cf page 19, avec les multiples rapports de 7^e majeure dont la valeur tonale est tout simplement III V, et, caché sous les appogiatures, I).

Ex. 10

Les impulsions rythmiques, les évolutions cadencielles qui éteignent insensiblement la musique pour ménager la reprise du dialogue, devraient aussi nous arrêter (cf. par exemple les pages 23, 53), et les vigoureuses superpositions tonales, notamment page 24.

Ex. 11

L'oreille accorde la priorité tonale tantôt à *la* et tantôt à *do #* et ainsi prend un instant le *mi fa*, V VI de *la*, comme tierce mineure et majeure de *do #*.

Les thèmes d'Apollon (scènes I, V et VII et page 81).

Naissance de la Lyre

Ex. 12

et celui de Silène rebondissant, goguenard, familier se retrouvent plusieurs fois au cours de l'ouvrage ; celui de Silène réellement développé, et formant le contraste essentiel de l'œuvre, entre l'apollonien et le dyonisiaque.

Le grand unisson du prélude, si pur et simple, sera repris au moment où Hermès, emmené par Apollon, doit quitter sa chère grotte ; de même que la partie terminale du prélude, avec ses curieuses altérations, sera réentendue au moment où Apollon emmène Hermès vers l'Olympe. D'autres rappels seraient à noter. Mais parcourons la partition. Apollon occupe la 1^{re} scène ; noter la noblesse de la déclamation, la pureté des larges accords

hom-mes ou dieux, hôtes de ce séjour, Pré-tez la-roive à Phoebus Apol-lon!

Naissance de la Lyre

Ex. 13

(cf. l'exquise sobriété de la page 8 avec les dessins détachés sur lesquels se dessinent les lentes notes mélodieuses et se détache la voix). La seconde scène amène Silène, personnifié par le nasillard basson ; le mouvement est familier, amusant. La troisième scène, occupée par les Satyres qui arrivent dans une atmosphère sylvestre, est bien du « musicien des forêts ». Mais le mouvement s'anime ; d'épisode en épisode il augmente, au milieu des lazzi de Silène ; c'est un gai brouhaha général soudain interrompu par d'étranges sons, encore hésitants, poétiques et beaux. Le parti-pris de simplicité

adopté ici par l'auteur a été très discuté. N'était-il pourtant pas d'un grand effet et d'une économie admirable de montrer d'abord la recherche du son pour le son, recherche presque gauche encore, qui s'exprime par quatre fois en quatre modes différents, avec ses étans et ses réticences, chaque fois plus intenses, pour réserver le déploiement orchestral au chant d'Apollon? Les satyres sont effrayés, ils veulent renoncer à découvrir le troupeau. Dans l'orchestre, le mouvement a repris, obstiné, bondissant ; Silène retient les Satyres ; il veut forcer, par un « chant bien rythmé », le démon caché à se montrer.

Une mystérieuse interrogation (cf. les rapports de 7^e majeure); et voici une admirable page, émouvante avec son rythme et ses courbes sévères. Elle atteint la pure beauté par sa rigueur même.

Naisance de la page. P. 49

Ex. 14

Le silence répond à l'appel grave. Un brutal *ostinato*, sur lequel les rythmes et les lignes s'ajoutent en un violent *crescendo*, reste d'abord sans réponse. Mais la nymphe paraît et reproche aux satyres leur sauvagerie. (On notera dans le chœur qui suit la subtile cadence page 51 pour arriver sur *fa* # et la merveilleuse fin de ce chœur au n^o 37 quand les basses répètent obstinément les notes *fa* *mi* *do* # tandis que les ténors interrogent de leur côté, et que les violoncelles et les contrebasses lentement descendent conjointement, puis du *sol* dominante rejoignent *do* par *mi*, tandis que basses et ténors restent accrochés sur *do* # *ré*, en rapport de 9^e mineure). Ils veulent savoir qui fait retentir les sons qui les troublent et les remplissent d'effroi. La nymphe leur parle du petit Hermès. Et bientôt les doux sons retentissent à nouveau. Ils sont différents des premiers et semblent pourtant les prolonger, les développer, avec plus d'animation. Les satyres veulent pénétrer dans la grotte. Leur thème, leurs rythmes gagnent bientôt tout l'orchestre

pendant la lutte avec les nymphes qui implorent du secours. Apollon paraît, il vient « confondre le coupable ou venger l'innocent » ; toute l'agitation de la scène est soudain tombée, les accents sont ici d'une rare pureté.

Le second tableau nous montre la grotte où le petit Hermès est couché dans son berceau, serrant la lyre entre ses bras. Voilà bien le musicien qui aime la nature et la comprend. La flûte chère à Roussel s'épanche à nouveau. Tout est ravissant ici, d'une douce fraîcheur, d'une limpide clarté. Après qu'Hermès a confessé sa faute, les nymphes chantent les « grâces innées qui sont au cœur de cet enfant subtil ». Avec ses légers rythmes, et tous ses arrêts sur *mi*, ce chœur est une merveille d'esprit et de grâce. Hermès demande à jouer une dernière fois son instrument ; les sons de la harpe s'égrènent ; page 69, très lents d'abord (cf. analyse page 30), puis s'animant, ils vont et viennent tournant sur eux-mêmes pour se replier bientôt sur le *do*. Mais ils reprennent, les rythmes se serrent, les accents se multiplient ; l'orchestre, puis les voix marquent l'enthousiasme qui saisit tous les cœurs. Apollon, troublé demande à Hermès de jouer encore.

Une sorte d'incantation s'élève (page 74 cf. analyse page 30), au centre un *ostinato*, au grave de lentes basses mystérieuses, au-dessus une ligne expressive aux coupes variées, 3+2+2 mesures avec ses arrêts sur *ré* et sur *sol*, se roule et se déroule, étrange, mélancolique, émouvante.

Apollon saisit à son tour la lyre et va unir la voix à l'instrument. La mélodie, exposée en pur phrygien, module, s'anime et dans un grand élan monte jusqu'au *la* \flat . Les images se succèdent, tandis que la musique poursuit son développement ramenant une dernière fois le thème d'Apollon. Mais le char attelé de deux cygnes blancs est là. Il faut partir, vers les régions olympiennes. Sous la flexible pédale de *ré*, le thème entendu à la fin du prélude chante et s'éploie librement.

Tandis que le 1^{er} thème du prélude est repris, Hermès dit adieu à sa chère grotte, puis à la nymphe. (Cf. pages 62 et 85.) La mélodie s'infléchit, s'immobilise et sert de transition. Le troisième tableau ramène le thème sautillant de Silène. Apollon évoque les nymphes. Le thème entendu au moment où la grotte s'est ouverte est repris ici ; puis, sur un authentique *Scherzo* roussélien, le dieu distribue l'or promis.

Le ballet est composé d'un menuet (menuet, trio, menuet) classique de forme, sinon de langage ; d'une danse lente, elle aussi, en forme ternaire ; de la danse des satyres, étonnamment mouvementée, avec les rythmes suspendus ; d'une danse générale avec participation chorale ; et enfin d'une

dernière reprise du menuet. Ce ballet, classique, précise le caractère général de l'œuvre : divertissement. Et quel divertissement !

L'ordre et la liberté, la fantaisie et la mesure s'y ordonnent pour notre joie. C'est un miracle de grâce où sans excès comme sans restrictions, de pacifiques conquêtes sont faites avec la plus naturelle audace. Et dans les nouvelles allées du domaine rousselien, harmonieusement s'accordent la raison et la poésie.



L'art d'Albert Roussel doit sa singulière originalité à l'équilibre de fortes disciplines, d'audacieuses libertés et d'une exceptionnelle sensibilité. Par les unes, il rejoint les maîtres qui ont fixé des traditions, et relie le passé à l'avenir ; par les autres, il se range parmi les novateurs qui découvrent de nouveaux horizons, percent les vieilles murailles de nouvelles fenêtres, et osent rejeter ce qui n'a plus de raison d'être ; par la dernière, il est un de ces poètes prédestinés qui enrichissent la vie en écoutant « les conseils du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde. »

Le sens de l'évolution allié à l'appréciation des valeurs déjà existantes doit venir ici de la culture scientifique qui a développé la liberté de l'esprit et précédé la culture artistique chez Albert Roussel. On le voit disant avec Bergson : « La nature est ce qu'elle est ; et comme notre intelligence, qui fait partie de la nature, est moins vaste qu'elle, il est douteux qu'aucune de nos idées actuelles soit assez large pour l'embrasser. Travaillons donc à dilater notre pensée ; forçons notre entendement ; brisons s'il le faut nos cadres ; et ne prétendons pas rétrécir la réalité à la mesure de nos idées, alors que c'est à nos idées de se modeler, agrandies, sur la réalité. »

Cette indépendance de vue, cet intérêt toujours en éveil, ont permis à Albert Roussel de bien « écouter » et de bien « s'écouter », sans préjugés d'aucune sorte. De même que l'emploi de ses moyens techniques correspond à des nécessités auditives et non à des recherches arbitraires, de même l'accord de sa pensée entre le « construit » et le « trouvé » le « voulu » et le « senti » correspond à son intuition artistique. Il est devant des évidences qu'il peut avoir de la peine à extérioriser, sans que la pensée qu'il poursuit en soit affaiblie.

En admettant même que tout ceci fût bien exprimé, il n'en resterait pas moins vrai que tout serait encore à dire, car ce qui fait la grandeur de l'œuvre est justement ce qui ne s'exprime pas. C'est le sentiment qui émane de ces courbes mélodiques, de ces substructions harmoniques, de ces

jeux de rythmes et de timbres. C'est l'âme même qui habite cette musique, ses émotions, ses aspirations et ses rêves. C'est le pouvoir de les rendre sensibles à d'autres âmes.

Comme l'a rappelé Paul Dukas en parlant de Fauré « dans toute belle œuvre, c'est l'homme qu'elle exprime qui compte tout d'abord ». Or, Roussel est un homme de la plus rare qualité, par son cœur, par sa culture et par son caractère. La haute idée qu'il a de la vie, il la magnifie dans l'art où il voit « la tentative d'un esprit individuel pour rendre le mieux possible justice à l'univers visible en mettant en lumière la vérité diverse et une que recèle chacun de ses aspects. »

A une question sur ses principes esthétiques Roussel répondait (et ceci nous sera la meilleure des conclusions) en citant cette admirable préface du Nègre du Narcisse « qui, disait-il, concorde d'une manière frappante avec l'idée que j'ai toujours eue de l'art en général et de l'art musical en particulier », et, continuant de faire siennes les paroles de Conrad, ajoutait : « L'artiste parle à cette part intime de notre être qui ne dépend point de la sagesse, à ce qui en nous est un don, et non pas une acquisition, et qui est, par conséquent, plus constamment durable. Il parle à notre capacité pour la joie et l'admiration, il s'adresse au sentiment de mystère qui entoure nos vies, à notre sens de pitié, de beauté et de souffrance, au sentiment de ce qui nous rattache à toute la création ; et à la conviction subtile, mais invincible de la solidarité qui unit la solitude d'innombrables cœurs ; à cette solidarité dans les rêves, dans le plaisir, dans la tristesse, dans les aspirations, dans les illusions, dans l'espoir et l'effroi qui relie chaque homme à son prochain, et qui unit toute l'humanité, les morts aux vivants, et les vivants à ceux qui sont encore à naître. »

Nadia BOULANGER.

