

RAYMOND POUILLIART

## ALBERT ROUSSEL ET SES POÈTES. MUSIQUE ET LITTÉRATURE

Le problème des relations entre le musicien et les textes qui l'inspirent n'attire guère l'attention des chercheurs, souvent plus préoccupés, comme André Coeuroy, de scruter la présence de la sensibilité musicale dans les oeuvres littéraires<sup>1</sup>. Quelques rares exceptions: ainsi l'examen des rapports entre Liszt et *Les Préludes* de Lamartine et ceux d'Autran. L'ouvrage récent, excellent, d'Arthur B. Wenk sur Debussy<sup>2</sup> établit une correspondance approfondie entre les oeuvres du compositeur et celles de ses inspireurs. Pour la plupart des commentateurs, tout se passe comme si la rencontre entre un discours musical et le texte littéraire était un phénomène ou fortuit ou évident. Les spécialistes de la littérature ne s'interrogent presque jamais sur la question, qui leur paraît relever du domaine musical; les musicologues, en revanche, semblent n'envisager que la transposition musicale du texte verbal et ne songent pas à scruter les raisons des choix successifs opérés par les compositeurs, ni à déceler éventuellement leur logique, qui se situe dans l'inconscient. Légitime, voire nécessaire, une telle étude prendrait place dans un ensemble plus vaste, l'histoire de la sensibilité littéraire des musiciens, ou, pour reprendre le sous-titre de Coeuroy, une étude „de musique et de littérature comparées”<sup>3</sup>, qui doit être comprise, bien sûr, dans le sens fort du comparatisme et non comme un simple exercice de parallèles. Une telle recherche éclairerait bien des domaines restés jusqu'à présent dans l'ombre; elle s'inscrirait aussi dans l'immense zone qui examine la „réception” des oeuvres,

---

<sup>1</sup> Cette étude a été entreprise voici trois ans. Nous en avons communiqué quelques résultats isolés à notre ami André Peeters, président des Amis belges d'Albert Roussel, lorsque sa disparition l'arracha à ses amis et interrompit ses travaux sur le compositeur.

<sup>2</sup> Berkeley—Los Angeles—London, University of California Press, 1976, 345 p.

<sup>3</sup> *Musique et Littérature. Etudes de Musique et de Littérature comparées*. Préface de M. Maurice Barrès. Paris, Librairie Bloud et Gay, 1923, VII-263 p. On se reportera aussi aux travaux de synthèse publiés sur Roussel, ceux d'Arthur Hoérée (Paris, Rieder, 1938), de Marc Pincherle (1957), de R. Bernard et Norman Demuth, de dom Angelico Surchamp (1967).

souvent limitée à la seule réception littéraire ou intellectuelle. La transposition d'un texte verbal en un langage d'une nature tout autre constitue une forme de „lecture”, donc une recreation, et par là un moyen particulier de diffuser l'oeuvre, d'assurer la présence du texte, qui survit, mais d'une manière seconde et selon les vertus d'un autre langage, qu'il soit musical, pictural ou cinématographique. La nature des relations entre le texte de départ et le langage musical qui le reçoit déboucherait sur une sociologie comparée des arts et non sur le simple tracé de leur parcours parallèle. Il paraît naturel, du moins à celui qui s'interroge, que Liszt se soit inspiré de Hugo pour *Mazeppa* et pour *Ce qu'on entend sur la montagne* et qu'il ait „compris” de telle ou telle manière ces oeuvres, en fonction d'un certain romantisme musical. Mais la constatation seule ne suffit pas, pas plus que l'examen des ressemblances et des différences entre les oeuvres apparentées; elles doivent être situées dans le goût des époques différentes. D'autre part, ce n'est pas une constatation vaine que de relever la diversité très grande des textes élus par Gabriel Fauré pour base de ses mélodies, où de grands noms voisinent avec de très obscurs, et des textes poétiques de qualité avec des oeuvres médiocres; cette indifférence, peut-être apparente, appelle une explication. Reste aussi que l'emploi des harmonies, des inflexions mélodiques confère au texte de départ une grandeur qu'il n'avait pas toujours et que, sur le plan littéraire seul, il n'aurait pas aux yeux de la postérité; et cela est aussi une manière de survivre. Nous aimerions reprendre pour cette étude la formule que R. Chalupt a employée pour un autre compositeur: Roussel et les prétextes littéraires à sa musique.

Que parmi les premiers poètes vers lesquels se tourne Albert Roussel figure Armand Silvestre n'a rien qui doive nous étonner; ce polygraphe s'était signalé à l'attention du public dès 1866 avec ses *Rimes neuves et vieilles*<sup>4</sup>: il avait adhéré au Parnasse, du moins si l'on en juge d'après la présence de six poèmes signés par lui dans le troisième *Parnasse contemporain* en 1876 — mais l'on sait que c'est le plus médiocre des trois, d'où ont été évincés les grands noms. Depuis ces années Silvestre s'était acquis une notoriété, due plus à l'abondance de ses publications qu'à leur qualité; cinquante volumes, recueils ou plaquettes peuvent-ils être sans déchet? Ne parlons pas de son oeuvre en prose: la grivoiserie n'y est même pas relevée par le style. Le monde imaginaire de cet écrivain s'étend entre un paganisme avéré, souvent libertin, et une aspiration à la beauté pure. On doit à cet ouvrier de la plume un poème qui survécut jusqu'à la „belle époque” grâce à Jules Massenet, *Pensée d'automne*, une mélodie

<sup>4</sup> Né à Paris, il est mort à Toulouse en 1901. Il est malaisé d'identifier toutes les revues et les journaux auxquels il apporta sa collaboration.

qui porte des échos d'une grandiloquence et d'un pathos analogues à ceux que nous connaissons dans *Thaïs* entre autres. Nous ne savons pas comment Roussel découvrit *Les Rêves*; ils avaient paru dans *L'or des couchants*<sup>5</sup>; il n'est pas exclu que le jeune compositeur ait trouvé le poème dans une anthologie, dans une revue, voire dans un journal, la presse quotidienne insérant parfois, à cette époque, des poèmes. Le choix était judicieux et il révèle de la maturité poétique chez celui qui, par sa nature, était davantage porté vers l'action. Les quatre quatrains des *Rêves* sont empreints de nostalgie; le poète vieillissant ressent la fugacité du temps face à l'amour qui veut durer et face à la souffrance qu'il voudrait voir disparaître:

Les heures d'aimer passent brèves;  
Lentes les heures de souffrir!  
Le mal dont on ne veut guérir  
S'endort dans la douceur des rêves

Les prosaïsmes ne manquent pas dans ces vers, ni les clichés; tel est le lot de bien des épigones. Mais on peut présumer que l'obsession d'un regret lancinant, qui culmine dans le dernier vers, „la détresse de n'aimer plus”, fascine Roussel. Ce choix atteste chez le compositeur, débutant, s'initiant à l'art de la mélodie, la séduction qu'exerce l'aspect grave de la vie. Cette mélodie ne fut pas publiée.

C'est dans une perspective semblable qu'il faut comprendre le choix d'un auteur bizarre, du moins à nos yeux, pour la seconde mélodie, en 1897. Laurent Tailhade<sup>6</sup>, un auteur mineur, n'est plus guère connu actuellement que des spécialistes. Après *Le Jardin des rêves* en 1880, il se laissa porter d'abord par les courants d'entre le Parnasse et le symbolisme. Avait paru de lui en 1891 une plaquette, *Vitraux*, publiée par Vanier, l'éditeur préféré des symbolistes. Roussel a-t-il apprécié ces vers dès qu'ils sont sortis de presse? ou a-t-il lu le poème dans une revue dix ans plus tard? Composé vers 1900, *Tristesse au jardin* suit le mouvement structurel du poème, quatre quatrains séparés par une sorte de refrain:

Mon rêve, dans les allées,  
Cueille des branches d'azalées.

<sup>5</sup> Paris, Bibliothèque Charpentier, 1880.

<sup>6</sup> Né à Tarbes en 1857, mort à Combs-la-Ville en 1919, il a pris plaisir à fustiger dans des pamphlets — certains de ses contemporains. On déplore que la bibliothèque du musicien ait été dispersée, ainsi que la correspondance qu'il avait reçue. De précieuses indications nous échappent ainsi sur ses relations avec les écrivains. A M. Arthur Hoérée nous devons de très utiles informations sur ses lectures scientifiques et philosophiques. Qu'il trouve ici l'expression de notre vive gratitude.

La conclusion en produit une version légèrement modifiée:

Voici que, dans les allées,  
Meurent les blanches azalées.

Ce n'est pas là, certes, la meilleure veine symboliste: plus que Verlaine, François Coppée semble guider la plume de Tailhade. L'intérêt de choix comme ceux de Roussel en ces années est qu'on voit son goût littéraire le porter dès ses débuts vers les poètes secondaires; le prosaïsme ne le rebute pas. La mélancolie semble convenir au compositeur, comme, ici, la thématique de l'eau qui „pleure inconsolablement”; et il n'a pas dû rester indifférent à la petite touche de sensualité qui affleure dans

Les languissantes roses d'août  
(qui) Gardent l'odeur de tes baisers.

De deux poètes, de nature fort différente, Roussel élit des textes dont la tonalité affective offre des analogies. Mais il ne retint pas plus celle de Tailhade que la précédente: il ne les publia pas.

Tel fut aussi le sort de la suivante. Catulle Mendès<sup>7</sup> s'était taillé une réputation assez grande dans les cercles parnassiens dès les années 1866. Détail de sa vie qui aurait pu intéresser un musicien: il avait accompli, parmi les premiers, le voyage de Bayreuth en 1869 et avait été actif en France parmi les premiers défenseurs de Wagner. Il est possible que, à la Schola Cantorum, son nom ait été connu. Sa réputation de poète pourrait être contestée: en outre, il représentait la poésie de la veille ou de l'avant-veille; elle pâlisait nettement à côté de celle de Verlaine et de Mallarmé; mais la partie du public la moins ouverte à l'avant-garde lui restait fidèle. *Pendant l'attente* avait paru dans une nouvelle édition de ses *Poésies*<sup>8</sup>. Ce poème est fondé sur un schéma formel que semble affecter le compositeur, quatre quatrains, de vers brefs, des octosyllabes:

C'était entre deux allées;  
L'une de houx, l'autre d'ormeaux;  
Je l'attendais sous les rameaux  
Tout pleins de querelles ailées.

<sup>7</sup> Paris, Ollendorff, 1885. Né à Bordeaux en 1843, mort à Saint-Germain-en-Laye en 1909, il a produit une oeuvre très abondante et de qualité très inégale, poèmes, romans libertins, romans à clef. Il avait été l'ami de Mallarmé et avait oeuvré dans les rangs des Parnassiens. Signe de l'oubli qui l'entoure aujourd'hui, son nom est écarté du troisième volume de la *Bibliographie* de Thieme.

<sup>8</sup> En 1880.

Pour charmer l'attente craintive,  
 Je m'étais avisé d'un jeu:  
 „Je croirai qu'elle m'aime un peu,  
 Si le long des houx elle arrive;  
 Mais si, toute rose d'aurore  
 Comme la nue où le jour naît,  
 Sous les ormeaux elle venait,  
 Oh! ce serait qu'elle m'adore!  
 Aucun sort ne vaudrait le nôtre:  
 S'adorer, c'est être divins".  
 Hélas! mignonne, tu ne vins  
 Ni par un chemin, ni par l'autre,

Gentil, à peu près anodin, ce poème marque néanmoins un moment important pour Roussel, sinon pour son esthétique, du moins pour sa sensibilité littéraire; sans doute à son insu: de tous les poèmes qu'il a choisis jusqu'alors, c'est le premier qui atteste une attention pour le jeu badin au sein de l'émotion amoureuse. Peu importe que les vers soient de Catulle Mendès. Comptent pour nous, avant tout, le fait de prendre un poème qui exprime l'attente amoureuse, avec les hypothèses jumelles émises par le poète, et aussi un ton qui se retrouvera, avec d'autres modalités, plus tard chez les poètes de Roussel. Le texte de Mendès est bâti sur un contrepoint affectif, attente (anxieuse) et jeu, sentiment (ou désir) et ironie. La déception finale ne va pas jusqu'au désarroi ou à l'amertume.

Des deux madrigaux pour choeur qui furent composés vers 1897 et dont aucun ne fut publié nous ne pouvons retenir qu'un point important, puisque de la *Chanson du XV<sup>e</sup> siècle* seul le titre nous est parvenu: l'intérêt de Roussel pour le madrigal, non seulement pour le genre, mais pour l'esprit, se fait jour. En effet, le deuxième madrigal est bâti sur des vers de Philippe Habert, écrits pour la célèbre *Guirlande à Julie* vers 1640<sup>9</sup>.

Année importante, 1903! Roussel s'affirme dans le domaine orchestral et dans celui de la mélodie. Il termine un prélude symphonique, *Résurrection*, son op. 4. Le roman de Tolstoï l'inspire: l'écart est considérable avec les madrigaux, faut-il le souligner? Déjà s'éveille dans le compositeur l'accent profond, la gravité. Nous ne savons pas s'il lisait les romanciers russes, dont les textes se répandaient en France depuis 1887. *Résurrection* venait d'être traduit deux fois, en 1900, par Teodor de Wyzewa et par Halperine-Kaminsky<sup>10</sup>. La vigueur morale du récit,

<sup>9</sup> La *Guirlande de Julie* constitue une plaquette, qui a vu le jour, sous la forme manuscrite, vers 1640. Ce poème-ci a été découvert par Roussel dans une anthologie.

<sup>10</sup> La traduction de Wyzewa est incomplète, par suite de coupures.

l'appel vers l'espoir ont-ils suscité un écho chez Roussel? Est-ce une coïncidence que naisse en lui au même moment le mélodiste, doté des pouvoirs musicaux d'une maturité forte? Non seulement il dispose de la pleine possession de ses moyens techniques; une heureuse conjonction et qui sait? la maturation du goût littéraire, jusqu'alors peu éveillé par la formation scolaire et par une profession tout orientée vers la vie, vers les connaissances exactes, le font se tourner vers des textes plus fins et plus subtils, d'une qualité supérieure à ceux qu'il avait accoutumé de pratiquer ou qu'il avait choisis un peu selon le hasard de la découverte.

Alors se situe le moment de la rencontre avec l'oeuvre de Henri de Régnier. Par elle Roussel pénètre dans l'univers symboliste. Non sans un retard certain: le symbolisme existait, en tant que mouvement, depuis 1886; l'oeuvre de Régnier aussi. Dix-sept ans: un tel décalage pourrait intriguer le commentateur. L'ignorance littéraire du musicien s'explique aisément: une formation littéraire toute provinciale, dans un milieu peu ouvert à la poésie récente ressentie comme insolite, voire révolutionnaire, volontiers moquée, même par le public dit „lettré”; l'amour pour un métier, celui de marin, qui, de tous, s'accordait le moins avec l'introversion et avec la prospection des formes imaginaires, auxquelles se livrent les poètes dits „symbolistes”, voilà les raisons de ce retard. La formation littéraire de Roussel a dû être semblable à celle de la plupart des lecteurs contemporains: Mallarmé leur restait inaccessible, comme Rimbaud; seul Verlaine pouvait, par une apparente facilité, séduire un cercle plus large; et encore, au prix de quels malentendus! Il paraît important de souligner que Roussel n'a jamais cédé à la tentation verlainienne, pour autant qu'il l'ait jamais éprouvée. Ni Verlaine, ni Samain n'appartiendront à son panthéon littéraire.

Les débuts de Régnier dataient de 1885-1886. L'on peut présumer que Roussel est arrivé à cette oeuvre tout simplement parce qu'elle convenait à sa nature à ce moment, vers 1903. Le séjour à la Schola cantorum à partir de 1898 aurait-il rapproché le compositeur de certains milieux parisiens et aurait-il favorisé, par des conversations, la découverte de quelque poète resté alors inconnu de lui? Ou la lecture de quelque revue a-t-elle mis sous ses yeux un poème qui déclencha sa curiosité?

Quoi qu'il en soit, plusieurs aspects de cette poésie pourraient expliquer l'attrait éprouvé par elle: sa tonalité en demi-teinte convient à la nature discrète, pudique, de Roussel; la confession y est indirecte, liée à une mélancolie insistante, mais voilée. L'automne est la saison préférée de Régnier, avec ses teintes fanées et les rougeurs du couchant. Bref, ces données se trouvaient, d'une manière autre, énoncées en clair dans le poème d'Armand Silvestre. Ceux de Régnier offrent à leur lecteur des formes de la nature, rarement violente, et surtout empreinte de

splendeurs nostalgiques. Les différents ordres sensoriels sont sollicités; la vue, l'odorat, le toucher, l'ouïe interfèrent pour composer une sensualité discrète, mais insistante. Nous tenons là, semble-t-il, les raisons de la fidélité qu'il voue à trois recueils de Régnier, et qui ne sont pas ses premiers: *Les Médailles d'argile*<sup>11</sup>, parues en 1900, lui offrent *Le départ*, *Voeu*, *Le jardin mouillé* et *Madrigal lyrique*, dont les mélodies seront composées en septembre-octobre 1903 — on notera la rapidité de leur création. *Adieux* sera écrit en 1907. De *La Sandale ailée*, publiée en 1906, Roussel isole *Invocation* et *Madrigal lyrique* en 1907. *Les Jeux rustiques et divins*, un peu plus anciens puisqu'ils ont paru en 1897, lui inspireront en 1907, une *Nuit d'automne*, si éloignée du poème d'Armand Silvestre et de Massenet!, et *Odelette*.

La fréquentation de cette oeuvre poétique, une intime connivence avec le climat poétique qu'elle évoque font produire à Roussel des réussites miraculeuses. Régnier est son initiateur à un certain langage symboliste, non celui des premiers, des pionniers, peut-être trop subtils à ses yeux, mais au symbolisme de la deuxième vague, plus étendue, moins géniale, mais plus accessible. D'avoir lu les poèmes de Régnier lui a permis de mieux percevoir les inflexions du chant verbal au coeur du poème et alors qu'il n'a pas encore rejoint celui de la musique, ce chant que le musicien peut, à sa manière et selon le processus du „discours" musical, mettre en évidence.

S'étonnera-t-on qu'il se soit arrêté à des poèmes où la mer est présente, avec les thèmes du départ et de la séparation (*Le départ*), où la femme aimée se voit dédier la plaine et la mer (*Voeu*)? La pluie sur les feuilles vit dans la nuit comme dans le coeur du poète (*Le jardin mouillé*); comme il est opposé à la clarté, l'amour secret est rebelle à la vive chaleur et aux parfums violents (*Odelette*). Si variées qu'elle soient, ces mélodies se déploient dans un registre homogène, mais nullement monocorde, tant pour l'harmonie, que pour le rythme et le chant.

Les poèmes „chinois", composés en 1907 et 1908, exploitent une esthétique très différente, qu'on pourrait même juger contraire, anti-symboliste. Ce choix trouve son explication, du moins externe. Un moment Albert Roussel fut abonné à la revue *Vers et Prose*, que dirigeaient Paul Fort et André Salmon; son nom figure sur la liste des abonnés, dans le numéro III de septembre-décembre 1905. Dans celui de mars-mai 1907 il trouve un poème, dont le titre, *Ode à un jeune gentilhomme*, n'apparaît qu'à la table des matières, et *Amoureux séparés*. L'histoire de cette découverte mérite que nous nous y arrêtions un instant: elle

<sup>11</sup> Les recueils poétiques et les romans de Régnier ont été publiés au Mercure de France, sauf les premières plaquettes.

est riche en coïncidences. Ces poèmes chinois existaient dans une anthologie, constituée et traduite en anglais par un éminent sinologue, Herbert Allen Giles; *Chinese poetry in English verse* a paru à Londres, chez Quartch, en 1898, et a été réédité en 1902. Giles était professeur à Cambridge et à Columbia, New York; dans les partitions, où figure la double traduction, anglaise et française, son nom est précédé, pour l'anglais, par „Prof.". Ces textes ont dû être repérés dans le volume anglais par un personnage très curieux, étrange et attachant, Henri-Pierre Roché, lui aussi abonné, par sa mère, à *Vers et Prose*. A lire ces textes orientaux, qui se doutait qu'ils étaient traduits en français par un homme qui, étudiant en Sciences politiques et sociales à Paris (l'était-il encore en 1907?), allait se lier d'amitié avec l'écrivain autrichien Peter Altenberg, à qui Alban Berg emprunterait en 1912 des textes pour ses *Altenberger Lieder*, son opus 4? Roché devait se lier avec Erik Satie, connaître Marie Laurencin, faire se rencontrer Picasso et Gertrude Stein; enfin, publier à 74 ans un roman, *Jules et Jim*, promis au succès, indépendamment de ses qualités proprement littéraires, grâce au film de François Truffaut Roché devait aussi devenir l'ami et le biographe du peintre Marcel Duchamp<sup>12</sup>. Peut-être Roussel et Roché ne se sont-ils jamais rencontrés. Dans ce réseau de conjonctions naît une découverte: Roussel accède à une poésie exotique, vers laquelle son être tendait, inconsciemment ou non. Son esprit était curieux des choses de l'Orient, certes. Sans doute est-ce la raison pour laquelle ces poèmes, et non d'autres, publiés par *Vers et Prose*, requièrent son attention. Ils lui offrent en outre une esthétique: leur laconisme est plein d'allusions, la brièveté furtive fait l'essentiel de leur art, celui de la litote. Comment un musicien au métier assuré et affiné ne se serait-il pas plu à exploiter les ressources de la gamme pentatonique en cette occurrence, non par quelque exotisme facile ou apparent, comme le fait Puccini dans *Madame Butterfly*, mais comme un exercice d'écriture qui allierait le sentiment condensé tel que l'exprime le langage et un texte musical quasi-objectif; en tout cas neutre et sans effets appuyés?

Au moment où il compose les dernières mélodies chinoises Roussel se penche sur un poème de G. Jean-Aubry, *Flammes*, en février 1908. Il est très probable que le poème fut communiqué manuscrit à Roussel par Jean-Aubry. Les deux hommes s'étaient rencontrés chez la pianiste Blanche Selva l'année précédente. Très fin lettré et attentif à la peinture récente, à la musique nouvelle, à la littérature, Jean-Aubry, bien que

<sup>12</sup> L'édition courante de *Jules et Jim* dans la série Folio, qui reprend celle de Gallimard (1953), signale dans l'introduction le rôle de traducteur joué par Roché pour les poèmes chinois et leur transposition musicale par Roussel.



parisien, s'était installé au Havre depuis 1898; il y avait fondé un Cercle de l'Art moderne, avec des conférences et des récitals, ainsi que des expositions<sup>13</sup>. Il correspondait avec le monde poétique et artistique, était en relations avec l'étranger, notamment avec Octave Maus et sa revue bruxelloise *L'Art Moderne*, à laquelle il collaborait. Roussel avait trouvé très tôt sa place parmi ses ferveurs. En marge de son apostolat pour le meilleur art, Jean-Aubry distillait une oeuvre poétique, lentement et en secret: *Mains d'ombre et mains de lumière*, éditées au Havre à deux cents exemplaires en 1902, attestent un disciple des symbolistes, entre autres de Régnier et de Marcel Schwob. Nous n'avons pas retrouvé *Flammes* dans une revue; le nombre de celles, confidentielles ou non, auxquelles Jean-Aubry apporta sa collaboration, est tel qu'aucune certitude n'est actuellement possible. Le poème inspira à Roussel une admirable mélodie, produit de son amour pour la poésie intimiste dans ce qu'elle a de plus pur et fruit d'une connivence avec le symbolisme finissant, dans son essence profonde. La même année le poète rédigea un livret de théâtre, *Le Marchand de sable qui passe*, dont Roussel écrivit la musique de scène, où l'impressionnisme se mêle à l'héritage de la Schola. L'oeuvre fut exécutée au Havre sous la direction du compositeur le 16 décembre 1909.

De 1903 à 1908 le mélodiste a déployé de multiples ressources et son art est allé en s'approfondissant. La confrontation — oserait-on dire: l'affrontement entre eux? — du texte verbal avec l'univers sonore se résout en une unité rarement marquée par l'ampleur sonore, exception faite pour *La Menace*, ou par le „soulignement” des paroles; elle l'est plutôt par la concentration et l'économie des moyens expressifs. Le refus d'une énonciation trop directe est lié à une sublimation par la forme, que le poète veut de plus en plus détachée du sujet des poèmes. *Jardin mouillé*, en septembre-octobre 1903, contient encore une évocation très discrète de la pluie, analogue à celle qui se trouve, dans un autre registre, dans *Jardins sous la pluie* de Debussy ou dans *Jeux d'eau* de Ravel; chez Roussel l'accompagnement se situe dans le sillage de l'impressionnisme, les notes tombent comme des gouttes, mais lentement, preuve que le musicien ne cherche aucun vérisme, et que le requiert la suggestion d'une atmosphère. Les poèmes chinois visent, en revanche, à être des „textes-objets”; mais toute évocation affective en est-elle gommée?

De 1910 à 1913 Roussel semble se détourner de la mélodie. Une autre forme de la relation au texte l'intéresse. Un plus ample sujet le retient:

<sup>13</sup> Jean Aubry est né à Paris en 1882 et y est mort en 1950. Il semble avoir modifié son nom en y adjoignant son prénom et en se donnant un prénom signalé par la seule initiale G., entre autres raisons pour être distingué de l'historien Octave Aubry, à peu près son contemporain, avec lequel on le confondait — ce renseignement nous a été donné par Mme Jean-Aubry.

*Evocations*, composé en 1910-1911, pour choeur et orchestre. L'argument lui est offert par Michel Calvocoressi<sup>14</sup>. Ceci est un élément intéressant et neuf: Roussel semble délaisser les poètes de vocation, pour un écrivain occasionnel. Calvocoressi était un éminent musicologue russe; il a laissé d'importantes études sur Beethoven, Koechlin, Debussy, Glinka, Liszt, Moussorgski, Rimski-Korsakov, Schumann. L'on peut présumer que le texte d'*Evocations* fut écrit tout exprès pour Roussel; il n'est chanté que dans la troisième partie de l'oeuvre, *Aux bords du fleuve sacré*. Comparé aux textes des mélodies, il est plus éloquent, le sujet même de l'oeuvre imposant un ton incantatoire; il proclame la beauté de la nature dans ses relations avec la divinité à travers l'amour.

Un ami de Roussel, Gilbert de Voisins<sup>15</sup>, lié avec Pierre Louÿs et Victor Segalen, adapta pour le compositeur quelques passages extraits des *Souvenirs entomologiques* de Joseph-Henri Fabre, qui avaient paru en 1879-1882 et avaient été réédités plusieurs fois. De qui vint l'initiative? on ne sait. C'était une gageure que d'extraire d'un ouvrage scientifique un texte imaginaire. Mais Roussel était curieux de sciences. Et le texte de Gilbert de Voisins devait se réduire à l'argument d'un ballet; nous ignorons s'il a reçu une autre forme que celle de l'argument qui court le long de la partition. Que Roussel ait été attiré vers cette dramaturgie animale n'a rien qui doive surprendre: au-delà des renseignements scientifiques qui ont servi de base à l'oeuvre se profile une „philosophie”; comme l'animal, l'homme n'est qu'une frêle réalité, près d'être écrasée; notre destin est de lutter et de tuer, d'aimer et d'être détruits; les relations entre les êtres sont cruelles. En définitive, le dernier mot reste à la mort et au vide — d'une manière très significative, le compositeur termine son oeuvre sur „la nuit qui tombe sur le jardin solitaire”. Ce ballet a été écrit spécialement pour le Théâtre des Arts, par lequel Jacques Rouché voulait rénover la scène française. Les spectateurs d'avril 1913 perchèrent-ils le tragique qui sous-tendait ces danses gracieuses et

<sup>14</sup> D'origine grecque, cet éminent musicologue est né à Paris en 1877 et est mort en 1944; il a assuré une charge d'enseignement à l'École des Hautes Etudes Sociales. A plus d'un compositeur il a procuré un texte littéraire; ainsi, *L'étranger* à Vincent d'Indy en 1903. Roussel a dû connaître ses travaux sur la musique russe, sur Moussorgski, sur Glinka; toute sa vie a été consacrée à l'étude des musiciens, Liszt, Debussy, Béla Bartok, Schumann. Il a traduit du russe le livre de Valerian Ivchenko sur *Le ballet contemporain* (1912).

<sup>15</sup> Voici le cas d'un écrivain de famille aristocratique et produisant une oeuvre assez abondante: il était né à Paramé en 1878 et est mort en décembre 1939 à Paris. Parmi ses romans, *Le bar de la fourche* reste le plus connu. A défaut d'une biographie détaillée on lira le livre de Robert Fleury, *Pierre Louÿs et Gilbert de Voisins* Préface de Pascal Pia. Paris, Editions Tête de Feuilles, 1973, 251 p. Archives et Documents.

cette délicate musique dirigée par Gabriel Grovlez? Une autre tragédie les guettait dans l'ombre. Et Gilbert de Voisins préparait un grand voyage en Orient, qui est consigné dans *Écrit en Chine*<sup>16</sup>.

Sur *Padmāvati*, l'essentiel a été dit, et bien dit, par André Peeters<sup>17</sup>. L'on notera simplement que Roussel se trouvait en relation avec des écrivains plutôt occasionnels: de Voisins était un aristocrate que l'art d'écrire intéressait comme un divertissement; ancien élève d'École Normale Supérieure, Louis Laloy était un savant musicologue, un orientaliste, qui avait donné à la littérature la traduction d'un drame chinois, *Le chagrin dans le palais de Han*, représenté en 1911; lui aussi défendait la meilleure musique nouvelle<sup>18</sup>. Dans ce contexte se noue une amitié qui s'avérera fructueuse pour Roussel et pour un nouveau venu. René Chalupt avait exprimé son admiration pour le compositeur dans deux revues auxquelles il collaborait, *L'Occident* et *La Phalange*. Des relations cordiales s'établirent entre Roussel et le dilettante riche, cultivé, poète à ses heures. Chalupt connaissait d'ailleurs Jean-Aubry. Il avait publié deux recueils de poèmes, *La lampe et le miroir*, en 1911, et *Interludes* en 1912. Sa collaboration avec Roussel n'allait se produire que plus tard<sup>19</sup>.

Est-ce de 1918 qu'il faut dater *A Farewell*, qu'édita Durand en 1919? ou de 1913? Certains indices donnent à penser que cette mélodie fut écrite avant la guerre. Ici, l'historien se trouve en pleine obscurité. L'identité de l'auteur du poème échappe à toutes les investigations. Ernest Oliphant était, très probablement, australien; il est certain que Roussel devait envoyer son oeuvre à Parkville, Australie; tel est le renseignement que lui donne son éditeur de musique après la guerre. Vivait alors dans ce pays un savant, Ernest Clark Oliphant, né à Melbourne en 1862, et qui décéda en 1936. Son nom est connu, mais uniquement pour ses recherches sur les dramaturges élisabéthains et aussi comme journaliste. Il fut aussi romancier, dramaturge et poète: il avait publié, sans nom d'auteur, en 1895, un recueil de poèmes, *Lyrics, Religious and Irreligious*, devenu introuvable et que nous n'avons pas pu consulter; et, en 1890, un roman, *Mesmerist, a novel*. Ses deux drames ne furent pas publiés. Écrivit-il occasionnellement quelque autre poème? Le critique musical Edwin Evans, à qui est dédiée la mélodie, et qui, selon Marc Pincherle, est l'un des exégètes les plus pénétrants de Roussel, fut-il le

<sup>16</sup> Paris, Floury, 1913.

<sup>17</sup> *Cahier Albert Roussel*, 2, (1980). Numéro spécial sur *Padmāvati*.

<sup>18</sup> *La Musique retrouvée (1902-1927)* (Paris, Plon, 1928. Le Roseau d'Or, 17) rassemble une très intéressante série de souvenirs sur la vie littéraire et musicale.

<sup>19</sup> Voir nos articles *Avez-vous lu Chalupt?*, dans *Marche Romane (Liège)*, XXIX, 1-2, 1979, et *Le témoignage d'un poète: René Chalupt*, dans *Cahier Albert Roussel*, I (Bruxelles, 1978).

truchement entre le compositeur et ce lointain poète? Evans collaborait au *Chesterian*<sup>20</sup>. L'on ne peut pas exclure une rencontre fortuite, amenée par un concert ou une réunion de compositeurs et de critiques. Une chose est assurée: Roussel trouve sur sa route le texte d'un poète occasionnel, mais non dénué de talent, loin de là. Brève, l'oeuvre est forte par le sentiment qu'elle exprime avec concision. Avec beaucoup de tact, le traducteur d'Evans préféra ignorer les règles traditionnelles de la métrique française, le nombre de pieds, la rime; il choisit de suivre de très près le sens du poème et de tenir compte des accents qu'y avaient donnés le poète anglo-saxon. Sa version est à la fois fidèle, naturelle et profondément musicale.

Sur la guerre, sur l'engagement volontaire de Roussel dans les armées, nous ne reviendrons pas. Dès qu'il fut démobilisé, il revint à la mélodie. De Jean-Aubry il lit, sous la forme manuscrite ou dans une revue, le poème *Light*, dont le texte ne paraîtra que longtemps plus tard, en 1957, dans une plaquette, *Le Nain vert*<sup>21</sup>. Cette fois le lyrique en Roussel se donne: avec une grande délicatesse, mais non sans force, il souligne la mélancolie qui, dans le poème, reste assez implicite parce que le poète emploie un langage sans effets apparents, proche de la prose, n'étaient les coupes fréquentes appelées par le vers de six pieds fondé sur les rimes: „-é, -endre”; les deux derniers vers y dérogent, qui introduisent un élément de surprise, bien perçu par Roussel, qui l'a mis en évidence dans le dessin mélodique. Dans *Interludes* de René Chalupt, il repère *Sarabande* et en tire en 1919 une mélodie. Le texte du poète est délibérément désuet: les jeux d'eau qui dansent, les boulingrins sont des échos très directs et très chers, un peu anciens, de Verlaine. Élément moderne par son expression, un éclair de sensualité, relevant d'une esthétique de la surprise, jaillit au vers 12 et constitue le faite du poème; car vers lui montent les vers du début et de lui descendent les autres, proches des premiers par l'esprit et le langage. Composé en 1919, *Le bachelier de Salamanque* atteste que Chalupt sait oublier les traces symbolisantes qui colorent un bon nombre de ses poèmes antérieurs. Sa poétique est moderne, certes, sans rien devoir au dadaïsme ambiant, qu'il honnissait sans doute, et sans annoncer le surréalisme de demain, auquel il n'adhérera jamais; chez lui, tout est fantaisie et réserve, discrétion et bon goût, allusion et désinvolture aimable, mais délibérée. Ce poème

<sup>20</sup> La seule base que nous ayons trouvée pour identifier ce poète, dont le prénom sur la partition ne comporte qu'une initiale, E., se trouve dans un mot de l'éditeur de musique Durand, adressé à Roussel, et mentionnant le nom du poète avec la cité de Parkville, Australie, pour lui envoyer la mélodie. Nos recherches aboutissent aux hypothèses que nous avançons, sans autre élément.

<sup>21</sup> Maestricht, Stols. — Le titre du poème a été supprimé.

sera repris en 1926 dans *Onchets*; on y perçoit un lointain écho de la „belle époque”; aucune révolte ne s’y manifeste contre le grand ébranlement que vient de connaître le monde; la joie de vivre domine. Le poète se livre à son jeu favori du travesti, exprimant dans des images légèrement surannées et allusives les joies de maintenant. Plus exactement, il éprouve un plaisir délicat à signifier la joie de vivre, si caractéristique de la société occidentale après 1918, par un effet de dépaysement, en l’occurrence le recours fort révélateur au bachelier espagnol des romans français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Roussel a pris plaisir à mimer les ébats du bachelier selon un rythme entraînant. N’est-ce pas l’époque où sont composés le poème symphonique *Pour une fête de printemps* et la *Fanfare pour un sacre païen*?

Qui s’étonnera à voir notre compositeur se tourner vers un poète des plus désuets, mais du XVIII<sup>e</sup> siècle? Gentil-Bernard n’a assurément pas sa place au panthéon des classiques; pas plus que Chalupt d’ailleurs. Le *Madrigal aux Muses* fut composé du 16 au 20 octobre 1923. D’emblée, le titre offre une saveur archaïsante qui contraste avec tout ce qui s’écrivait et se composait dans les années 1920; et aussi avec les oeuvres nées du retour à la simplicité et à un certain classicisme, celles du groupe des Six. Le paganisme un peu fané de ces huit vers n’était pas pour déplaire à Roussel, même si à d’autres moments, il aime la force. Peut-être le choix de Gentil-Bernard était-il pour lui une manière de jeu pour composer une oeuvre sur un texte dont la sensibilité est factice, donc absente. L’on ne pouvait mieux affirmer son indépendance à l’égard des modes littéraires, affirmer sa fidélité à un doux érotisme. De surcroît le compositeur s’offrait le plaisir du tour de force, vaincre par l’art la minceur poétique du texte.

Remontant plus haut dans cette voie, il arrive aux sources de la poésie hellénique moderne en choisissant Ronsard, le premier exemple éminent, en France, du paganisme moderne dans la poésie. Par-delà les siècles qui les séparent, Ronsard offre à Roussel deux sonnets, *Rossignol mon mignon* et l’admirable sonnet *Ciel, aër, vents*, dont la structure en éventail, d’abord déployé, puis replié et enfermant en une énumération abondante tout le monde perçu par le poète, condense en quatorze vers un microcosme sensoriel dédié à la femme aimée, au moment de la séparation. On devine les raisons profondes qui ont dicté ce choix.

Peut-être était-ce une manière de réagir contre une autre oeuvre, que Roussel menait depuis 1923? Depuis le mois de juillet de cette année, il travaillait le texte austère de Théodore Reinach, *La naissance de la lyre*. Oeuvre d’un éminent helléniste, qui avait étudié la musique grecque et rédigé un autre poème lyrique, *Salamine*, mis en musique par Maurice Emmanuel, lui-même connaisseur avisé de la musique antique, Reinach

n'avait guère les dons du poète. *La naissance de la lyre* est présentée comme un conte lyrique en trois tableaux. Le volume qui l'édita contient des illustrations tirées de vases anciens. Quelles que soient les qualités historiques de cette oeuvre, la saveur poétique en est mince, perceptible au seul lettré qu' imprègne la culture antique. Que le langage de Silène soit prosaïque se justifie d'un point de vue historique, fondé sur les textes grecs — ainsi: „J'aurais à forfait pris l'affaire. Mais hélas! Je ne suis aujourd'hui qu'un barbon [...]”; mais comment traduire ces paroles dans une oeuvre vivante, à la fois antique et moderne? L'auditeur sera plus sensible à la danse finale — les rythmes de Roussel ne sont ils pas son triomphe? — qui s'accompagne des paroles révélatrices: „Gloire aux deux fils de Zeus dont l'amour fraternelle [sic] / Fait luire au genre humain l'espoir d'un sort meilleur! Gloire à la lyre d'or, à la Lyre éternelle!” Cet hymne à l'amour et à l'annonce d'un monde meilleur aurait-il inspiré le compositeur, et aussi la foi dans la tout-puissance de la musique? Là, en effet, le texte musical est marqué par le style nerveux que nous lui connaissons ailleurs comme une de ses caractéristiques personnelles et les plus réussies.

Une curieuse association, mais révélatrice des goûts profonds du musicien, préside au recueil *Joueurs de flûte*, composé en 1924, pour flûte et piano. L'on comprend sans peine que le berger sicilien Tityre y voisine avec le dieu grec Pan. Krishna est là, pour attester la séduction qu'exerce l'Inde sur le compositeur; il sait que l'enfance de dieu s'est déroulée dans un monde de pasteurs. Contraste avec ces références culturelles antiques le titre insolite de *Monsieur de la Péjaudie*. Absolument inconnu dans l'histoire, le nom de ce personnage prouve d'abord la fidélité de Roussel à l'égard de Henri de Régnier qui, en 1920, avait publié un roman, *La Pécheresse*<sup>22</sup>. Au centre de l'action et aux côtés de l'énigmatique héroïne, une calviniste, se trouve M. de la Péjaudie, vrai libertin du XVII<sup>e</sup> siècle, dont la flûte accompagne de ses modulations ses séjours parisiens et aixois; elle le suit dans ses aventures galantes. Pouvons-nous aller au-delà? La faute à laquelle succombe la „pécheresse” lui fait entrevoir un bonheur uniquement humain. Ce n'est pas sans raison que M. de la Péjaudie est un esprit sceptique, voire un mécréant. Roussel semble avoir donc goûté particulièrement ce portrait romanesque, sinon le roman tout entier. Se rangeait-il lui-même parmi ces esprits qui, au-delà de toute religion formalisée, adhèrent au culte de la vie? Oui, si l'on en croit le puissant mouvement de vitalité qui traverse son oeuvre; moins si l'on songe à un tragique qui affleure çà et là en elle.

<sup>22</sup> Ce roman avait paru sous le titre *La Pécheresse. Une histoire d'amour*, dans le *Mercur de France* en 1919. Le titre a été simplifié dans le volume, édité au *Mercur de France*.

Se placent dans le sillage de *La naissance de la lyre* les mélodies de 1926. Choisir, en pleine époque surréaliste et „modern style”, des textes grecs traduits quelque soixante ans plus tôt par Leconte de Lisle, c'était marquer son indifférence pour la mode et la fidélité à soi-même. Roussel aurait pu prendre des textes classiques et rendre hommage à l'hellénisme dans ce qu'il a de permanent dans la culture occidentale. Mais, d'une manière révélatrice, ses goûts littéraires le portent plutôt vers le monde hellénistique. Il avait choisi Bernard si bien surnommé Gentil; pourquoi ne pas prendre dans sa bibliothèque le volume, édité naguère par Lemerre, où Leconte de Lisle avait traduit, en les adaptant à la métrique française, ces curieux poètes, Hésiode, Bion, Moschos, Tyrtée, sans oublier les *Hymnes orphiques*; cette traduction „nouvelle” datait de 1869, elle avait été réimprimée plusieurs fois. Roussel préfère les poèmes brefs et, surtout, ceux où sont évoquées et comme captées sur le vif une anecdote, une attitude. La difficulté l'attire, celle qui naît de la rencontre entre l'art et le fait insignifiant en soi. La seizième ode, intitulée *Sur lui-même*, comporte cinq lignes; la dix-neuvième, trois; la vingtième, onze; la vingt-sixième, cinq phrases parallèles; la trente-quatrième, deux phrases en quatre lignes. Semble stimuler l'attention du musicien la densité dans l'éphémère, le caractère allusif de la situation, l'évocation furtive de l'amour. Leconte de Lisle avait traduit du grec sans éloquence; bon parnassien, il cherchait le style bridé, dominé. Cela même paraît avoir séduit Roussel dans ses six mélodies (op. 31 et 32) des années 1926 et 1927.

Nouvel anachronisme, nouveau défi? En 1926 encore Roussel compose un choeur, *Le bardit des Francs*, sur un texte emprunté aux *Martyrs* de Chateaubriand (livre VI), lu peut-être dans une anthologie scolaire. Est-ce attrait pour un style classique, même modifié — mais si peu! — par le romantisme? ou volonté d'exprimer le goût pour la lutte? Qu'on juge d'après le texte choisi:

Pharamond! Pharamond! Nous avons combattu avec l'épée. Nous avons lancé la francisque à deux tranchants; la sueur tombait du front des guerriers et ruisselait le long de leurs bras. Les aigles et les oiseaux aux pieds jaunes poussaient des cris de joie; le corbeau nageait dans le sang des morts; tout l'océan n'était qu'une plaie; les vierges ont pleuré longtemps!

Pharamond! Pharamond! Nous avons combattu avec l'épée. Nos pères sont morts dans la bataille, tous les vautours en ont gémé; nos pères les rassasiaient de carnage! Choisissons des épouses dont le lait soit du sang, et qui remplissent de valeur le coeur de nos fils. Pharamond, le bardit est achevé, les heures de la vie s'écoulent; nous sourirons quand il faudra mourir!

On reconnaîtra qu'il y avait de la sagesse à isoler ce passage, assez bref, dans un très long récit. Ce fragment lyrique et patriotique se prêtait fort bien à la musique chorale: sa structure binaire, ses interpellations favorisaient sa transposition musicale. Le combat des Francs contre les Romains pouvait rappeler la guerre récente contre l'Allemagne.

Le retour vers le passé subsiste: le compositeur revient aux poèmes chinois. Les numéros anciens de *Vers et Prose* sont donc restés dans sa bibliothèque: dans la même traduction anglo-française il isole *Des fleurs font une broderie* et *Réponse d'une épouse sage*, deux admirables mélodies de 1927, op. 35. Il semble que son art, aussi impeccable que dans les premiers poèmes „chinois”, s'intériorise davantage et cherche à éveiller quelque accent profond à partir du poème, à être donc moins „objet” qu'auparavant.

Une commande fait naître une composition assez insolite dans son oeuvre, le *Psaume LXXX*, écrit en 1928. Elle ne répond pas à une conviction religieuse; Roussel n'était pas croyant. Le texte choisi n'est pas celui de la tradition catholique, mais celui de Louis Segond, qui, édité à Genève en 1873, avait connu de nombreuses rééditions. Ce traducteur avait autorisé la Société biblique britannique et étrangère à publier après sa mort sa version en la modifiant comme on le jugerait bon. Du point de vue de l'historien de la musique, il est intéressant de voir combien Roussel se hausse sans difficulté jusqu'à atteindre la force de la Bible; il venait de se complaire dans les mignardises des poètes hellénistiques, il venait d'infuser à des poèmes chinois anciens une force mélancolique qu'ils ne comportaient pas expressément; une commande fortuite réveille en lui les accents mâles qu'on trouve dans *Le bardit des Francs* ou ses „symphonies”.

Il les perçoit et les aime aussi dans les mélodies populaires, avec leur pointe anticléricale éventuelle. *O bon vin, où as-tu crû?* est un air traditionnel champenois, retrouvé par Geneviève Dévignes, dont l'activité inlassable, dans les années 1930, a mené au jour un bon nombre de ces chants ancestraux. On doit à cette musicologue *Douze chansons champenoises inspirées du folklore populaire à l'intention des enfants*<sup>23</sup>, puis *Vieux airs. Vieilles chansons. Chansons champenoises à la manière ancienne [...]*, harmonisées par Alexandre Georges<sup>24</sup>, et surtout *Chansons champenoises. Chansons de veillir. Chansons anciennes précédées de gloses et commentaires [...]*<sup>25</sup>. A ce dernier recueil Roussel semble avoir promis son concours: son nom figure dans le titre parmi ceux des com-

<sup>23</sup> Paris, Editions Bourrelrier et Cie, (1936).

<sup>24</sup> Paris, Pierre Bossuat, s. d.

<sup>25</sup> Paris, Pierre Bossuat, 1929. Le volume a été imprimé à la fin de 1928. Une édition précipitée serait-elle la raison de l'absence de certaines mélodies?



positeurs qui ont harmonisé les chansons; aucun texte publié dans l'ouvrage ne porte sa signature, pas plus que celles de Dukas ou de Ch.-M. Widor, également mentionnés sur la page de titre. Tout se passe comme si Roussel avait promis sa collaboration et que, pour une raison inconnue, il n'avait pas pu tenir sa promesse. L'harmonisation de „sa” mélodie date de 1928; le sous-titre renvoie explicitement à Geneviève Dévignes; mais les deux pages imprimées portent la date de 1935. Le volume de la Bibliothèque Nationale serait-il incomplet? ou Roussel n'a-t-il pas pu terminer à temps le travail demandé?

Que le très moderne *Jazz dans la nuit* ait été composé (1928) n'a rien que de très logique. L'auteur du poème était un ami, René Dommange, directeur des éditions Durand<sup>26</sup>. Avocat, il assumait la gestion de la maison, avant de se lancer dans la politique. Poète, il doit l'avoir été très occasionnellement: deux fois, paraît-il. Son manuscrit a été offert à Roussel: il est joint à une partition de travail de la mélodie, conservée à la Bibliothèque Nationale à Paris. Oeuvre d'un amateur, le poème *Jazz dans la nuit* a des qualités: on y découvre une légère sensualité, une écriture moderne due à la juxtaposition d'images comme plaquées l'une à côté de l'autre, que rend fort bien le dessin, très „modern style”, de la couverture. Roussel l'a bien senti, qui a rendu parfaitement, dans un rythme de tango, ce petit kaléidoscope.

S'adresser à Abel Hermant pour l'argument d'un ballet sur *Bacchus et Ariane* pourrait paraître une gageure. Il est peu d'écrivains aussi dénués d'esprit dionysiaque que ce polygraphe fécond, romancier, dramaturge, essayiste, grammairien, chroniqueur, mondain; mais il était fêru d'atticisme; la Grèce classique constituait pour lui un modèle<sup>27</sup>. On lui doit un essai sur *Platon*, son *Nouvel Anacharsis*, en 1928, fait écho au volumineux ouvrage de l'abbé Barthélemy, très connu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup>. Sur ses rapports avec Roussel l'absence de la correspondance crée encore de regrettables lacunes. De qui vint l'initiative de rédiger l'argument du ballet? Si Hermant semble n'avoir pas porté une attention particulière à la musique moderne, il est probable qu'il a aimé le genre même du ballet. Mais son amour pour les formes païennes, son désir de voir se développer harmonieusement l'être humain, corps

<sup>26</sup> Né à Paris, le 8 décembre 1888, il avait été avocat, avait abandonné cette profession pour diriger la maison Durand, qui éditait les oeuvres de Roussel, de Debussy. Après une activité politique, il revint à l'édition et mourut à Avron-Fontainebleau le 27 mai 1977. Un autre poème de sa composition a été mis en musique par Louis Aubert.

<sup>27</sup> Son amateurisme distingué lui valut d'être l'auteur d'une *Grammaire de l'Académie française*, publiée pour le troisième centenaire de la Compagnie, et réputée par Ferdinand Brunot.

et esprit, sa méfiance à l'égard de la sensibilité facile pouvaient correspondre au culte que vouait Roussel au monde hellénique. Le texte qui constitue l'argument tel qu'il est imprimé dans la partition constitue-t-il la totalité de ce qui fut écrit? On ne sait pas. Reste, grâce à Roussel, une oeuvre étonnante de jeunesse et de vigueur, un des sommets de la chorégraphie, sans doute, mais aussi de l'art orchestral du vingtième siècle. les deux suites de *Bacchus et Ariane*.

Une soudaine réorientation fait que Roussel revient aux textes grecs postclassiques et à son volume de Leconte de Lisle, qui lui fait connaître Théocrite et Moschos: naissent ainsi en 1931 les mélodies *Le Kérioklèpte* (le voleur de rayons de miel) et *Pan aimait Echo*, deux textes de „genre”, menus, centrés sur une scène déterminée. Une autre volte-face, due sans doute à une commande, le mène vers le plus moderne des écrivains d'alors, James Joyce dont en 1931 il met en musique un poème, *A Flower given to my daughter*. Le voilà très loin du classicisme esthétisant de Leconte de Lisle et de l'élégance puriste d'Abel Hermant! La réputation de Joyce commençait à se répandre, dans des cercles lettrés et limités, à Paris, surtout autour d'Adrienne Monnier et des artistes qu'elle réunissait dans sa boutique rue de l'Odéon. La première traduction d'*Ulysses* en français, due à Auguste Morel, avait paru en 1922. Cing ans plus tard, la boutique Shakespeare and Company avait édité le recueil de poèmes *Poems penyeach*, titre qui pourrait être traduit approximativement par „des poèmes à deux sous pièce”. La revue „Bifur” en avait publié, pour ses lecteurs, des poésies dans une traduction, due à Auguste Morel, dans son numéro du 3 septembre 1929<sup>28</sup>. Entre Roussel et Joyce l'intermédiaire semble avoir été Hugh Rollo Myers, le fils du grand biologiste anglais: fêru de musique française, à laquelle il consacra plus tard plusieurs volumes, il devait connaître Roussel, sinon personnellement, du moins par son oeuvre, et c'est sans doute pour le compositeur qu'il traduisit le poème dont le charme, aux yeux de Roussel, tenait — on peut le présumer — à la brièveté et à la présence d'une sensibilité retenue. La mélodie parut à Londres, dans *The Joyce Book* en 1932, un ensemble de mélodies composées sur des poèmes de Joyce, édité par Herbert Hughes. Quel qu'ait été l'intermédiaire, un fait demeure significatif: des oeuvres de Joyce alors connues — elles ne l'étaient en France que d'un nombre restreint de lettrés, dont Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue, Louis Gillet, et quelques autres — Roussel choisit une de celles qui remontent le plus haut dans le passé de l'écrivain, aux années 1912-1915, à l'époque où le futur auteur d'*Ulysse* se complaisait encore aux accents swinburniens. Les audaces poétiques y sont presque inexistantes; le créateur génial des

<sup>28</sup> Mais il est probable que Roussel ne lisait pas les revues d'avant-garde.

années 1920 ne pousse pas le bout de l'oreille, sinon dans les derniers vers, comme le montre très justement Richard Ellmann dans sa très précise et très précieuse biographie. C'est l'accent intime, secret, qui séduit le compositeur français, à qui deux pages suffisent; la mélodie est divisée, comme le texte qui l'inspire, en deux parties séparées par la séquence qui, au piano, introduit l'oeuvre et qui sous-tend l'ensemble, jusqu'à l'accord final que précèdent le même motif, „lento”, à la main droite, et sa synthèse en ses notes essentielles, à la main gauche, le tout se résolvant en un accord de do majeur.

Un nouveau retour se produit en 1932 vers les anciens fascicules de *Vers et Prose*: deux poèmes chinois y sont pris, toujours dans la traduction française de Roché. Nous leur devons d'admirables mélodies, *Favorite abandonnée* et *Vois, de belles filles*, l'une d'une page, l'autre de deux; la première, grave, la seconde d'abord alerte, puis d'un sérieux peut-être affecté, lié à l'expression de la jalousie.

Le contraste est très grand avec *Le testament de la tante Caroline*, écrit sur un texte de Nino, qui avait fourni des textes analogues à divers compositeurs<sup>29</sup>, *Persée et Andromède ou le plus heureux des trois* à Manuel Rosenthal, *Rayon des soieries* à Jacques Ibert. L'opéra-bouffe permet à Roussel de libérer toute la part joyeuse de son être, sans cependant faire aucune concession sur la qualité de l'écriture. Peu importe ici la valeur du livret et de l'intrigue, très simple; compte avant tout la manière de les traiter: elle est pleine de verve et de rythme.

Le retour à Chalupt témoigne d'une amitié ancienne et, sans doute, de la part du poète, d'une admiration permanente: l'attestent les articles qu'il a publiés dans la *Revue musicale* de Henry Prunières et le poème manuscrit qu'il a fait tenir à Roussel et qui introduit le numéro spécial de cette revue en 1929. Les mélodies que compose Roussel, *Coeur en péril* et *L'heure du retour*, en 1933-1934, sont de sa meilleure veine, si tant est qu'on puisse découvrir en Roussel une faiblesse marquée. Le premier poème redit l'allusion à un monde ancien, à une littérature des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, avec l'Infante de Portugal, la princesse de Trébizonde, la marquise de Carabas; l'oeuvre est construite comme une sorte de madrigal dont les trois premières strophes, désinvoltes, évoquent ces images du passé sur un rythme très alerte et très marqué; la dernière, en forme de refrain ou de conclusion, permet à la sensibilité d'affleurer: elle dit le sentiment de l'être épris et souffrant d'aimer. La fantaisie de *L'heure du retour*, est elle aussi marquée de quelques archaïsmes, écus d'or, maravédís, escarcelle, engeigna; perce la nostalgie, atténuée par la forme que

<sup>29</sup> Michel Veber écrivait sous ce pseudonyme; il était né à Paris le 4 février 1896 et y est décédé le 14 mai 1965.

lui donne le poète, un conseil au voyageur, dont la vie a été dissipée, contrairement à son épouse, fidèle.

Sur les relations qui existèrent entre Roussel et Georges Ville l'on ne peut émettre que des hypothèses<sup>30</sup>. Comment un musicien connu et un poète qui se moqua de la notoriété, comment un homme du Nord et un Méridional arrivèrent-ils à se rencontrer? Fut-ce à l'un des services de l'armée entre 1914 et 1918, où Ville eut ses activités et Roussel les siennes? ou par l'intermédiaire de quelque ami commun? ou dans une réunion politique? Ville était l'ami de Vincent Auriol et avait collaboré, au moins une fois, dans les années trente, à une collection socialiste, *Les Bonnes feuilles*, où parut aussi *Le 1<sup>er</sup> mai* de Jules Romains. Il était, d'autre part, en rapport avec quelques compositeurs du Midi. Quelles que soient les hypothèses, une chose est avérée: le poète toulousain adressa à Roussel un exemplaire de son recueil *La Chèvre et la haie*, qu'avait publié en 1930 Aubanel à Avignon; la dédicace est simple: „Au Maître Albert Roussel hommage de l'auteur. Georges Ville. Juin 1930". Aucun signe ne marque les pages que Roussel lut avec le plus d'attention, pas même celles qui portent les deux poèmes qu'il mit en musique. C'étaient aussi les deux derniers qu'il allait convertir en mélodies. *Si quelquefois tu pleures* est toute intériorité, pleine du sens de la fraternité amoureuse, en un langage sobre et sans apprêt. *Vieilles cartes Vieilles mains*, plus allusif, est fondé sur l'opposition des joueurs de cartes, en bas, et des adolescents dans le grenier; la sensualité est implicite; tout le poème fonctionne sur l'antithèse du bas et du haut, du jeu de cartes et du jeu des sens, de la prise de possession des cartes adverses et, peut-être, de celle des corps — mais ceci reste très implicite, en un vers interrogatif: „Etions-nous si chastes?". Ce nouvel avatar de la fantaisie grave marquait, sans que Roussel le sût, la fin de sa longue alliance avec la mélodie.

Il n'en avait pas terminé pour autant avec la littérature. Le *Prélude* qu'il compose en 1936 pour le deuxième acte du *14 Juillet* de Romain Rolland permettrait-il de lever le voile sur ses options politiques? Il se peut que le compositeur ait voulu rendre hommage au musicologue, sans plus. On ne peut pas exclure l'hypothèse d'une intention davantage politique, qui expliquerait peut-être sa rencontre avec Georges Ville. Le Front populaire est constitué le 14 juillet 1935. Le drame de Rolland datait de 1902; publié par Péguy, dans les *Cahiers de la Quinzaine*, mis en scène par Gémier, le drame a été porté à la scène en 1935 comme

---

<sup>30</sup> C'était avant tout un homme libre, aimant vivre, agissant dans la politique; il était l'ami de Vincent Auriol. Il était né à Toulouse le 17 janvier 1882; il est décédé le 17 août 1961, laissant trois plaquettes de poèmes. Nous devons au fils du poète ces renseignements. Qu'il veuille en trouver ici les marques de notre gratitude.

un événement symbolique. Rolland confie à Zweig, à propos de cette représentation donnée à la Maison de la Culture à Paris :

Ça a été une magnifique manifestation de Front populaire en art. J'ai surtout apprécié la couronne de musique tressée autour de la pièce, par l'union exceptionnelle de sept compositeurs: Honegger, Darius Milhaud, Auric, Ibert, Charles Koechlin, Albert Roussel et Daniel Lazarus<sup>31</sup>.

Evidemment, de tels éloges n'impliquent pas une adhésion politique des compositeurs. La question reste néanmoins posée.

Roussel venait d'achever son *Aeneas*; l'oeuvre avait été produite au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles le 11 juillet 1935. Le texte est d'un poète belge, José Weterings, qui publia en 1942 *Zodiaque*<sup>32</sup>. *Aeneas* comporte un argument général et des passages chantés ou parlés, dont l'ensemble est relativement court, la musique occupant une place importante, puisqu'il s'agit d'un ballet. Est mis en évidence le rôle d'Enée, conseillé par des voix. La fonction du langage y relève plus de l'éloquence que de la poésie. Aeneas, sollicité par l'appel des jouissances présentes, entend les voix du passé, de ses compagnons morts et abandonnés au loin, Achate, Oronte, Thersiloque, qui lui rappellent son devoir et les lois. La danse d'Enée marque sa décision, évoquée longuement dans l'exaltation, que chante le chœur, de la grandeur de Rome et de la domination qu'elle exerce sur les autres nations.

Moins connue que celle d'Enée, la légende d'Elpénor est dérivée de l'*Odyssée*. Porté par le courant qui fait le succès de Giraudoux et de son théâtre, surtout *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, José Weterings évoque le plus jeune des compagnons d'Ulysse, celui aussi dont le poète grec dit qu'il était le moins brave au combat, le moins sage aux conseils<sup>33</sup>; le texte grec parle aussi du vaisseau d'Ulysse qui, dans l'au-delà, doit aller à l'île d'Aiaïé; et Elpénor, mort ivre, en tombant d'un toit, supplie Ulysse qu'on brûle ses cendres; ses compagnons accéderont à son désir et dresseront son tombeau sur la grève (XII, 110). Weterings a préféré montrer Elpénor hésitant à partir, malgré les conseils de Bardane le jouisseur, malgré ceux de Polytes le poète rêvant sur l'illusion et la force du souvenir. L'amour de Climène rive le jeune guerrier à l'île et, bien

<sup>31</sup> Lettre citée par Dragoljub-Dragan Nedeljkovic, pp. 304-305, lettre du 26 mai 1936.

<sup>32</sup> Cet écrivain, qui n'a pas laissé un nom dans les lettres de Belgique, avait fourni en 1936 le texte d'un ballet, *Caprichos*, dont la musique fut écrite par R. Gerhard et qui fut représenté au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 6 mai 1936. Il écrivit un article sur *Lulu* d'Alban Berg dans la *Revue Musicale* (Paris), en octobre 1937. Il est décédé en 1967.

<sup>33</sup> Ce passage est considéré par les spécialistes comme interpolé.

qu'elle lui conseille le départ, il se lie à elle par un fil ténu et résistant et s'enfonce dans la forêt froide, vers le charme de Circé et sans doute vers la mort. Choissant ce texte d'un jeune poète inconnu, Roussel suivait peut-être la pente de l'amitié; son goût le guidait aussi vers le monde grec qu'il n'avait cessé d'aimer, une Grèce revue, retouchée par un poète moderne. C'était le dernier pacte qui devait l'unir à la littérature, c'était sa dernière oeuvre, destinée à un mode nouveau de présentation, la radio sortant alors du stade des essais et des tâtonnements pour devenir un art de communiquer et de répandre les oeuvres et le savoir<sup>34</sup>.

\*

La perspective chronologique était sinon indispensable, du moins très utile pour mettre en évidence un premier aspect des rapports de Roussel avec le texte littéraire: leur caractère discontinu, non pas tellement dans la pratique de la mélodie ou du texte musical que dans la nature des oeuvres auxquelles l'inspiration du musicien trouve une incitation. Au contraire de Debussy, dont le goût littéraire suit une courbe régulière et, pourrait-on dire, logique ou normale, allant du connu au nouveau, des parnassiens aux symbolistes, passant de Bourget et des préraphaélites à Mallarmé et à Verlaine, celui de Roussel procède par zigzags, revenant avec une constance révélatrice aux poètes hellénistiques transposés par Leconte de Lisle et aux poèmes chinois traduits par Roché. La poésie contemporaine intéresse très peu ce musicien; lorsqu'il meurt en 1937, Apollinaire, Eluard, Aragon, Cendrars avaient donné à la poésie française — et universelle — des oeuvres fondamentales. Il semble avoir ignoré les unanimistes, Jules Romains, René Arcos, Georges Chennevière; or, *Vers et Prose*, avant 1914, pouvait lui ouvrir des horizons sur eux. Tout se passe comme si son goût littéraire s'était fixé dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Que Leconte de Lisle soit pour lui un terme de référence est un fait significatif. L'attesteraient aussi les projets d'oeuvres, plus ou moins élaborés: l'esquisse symphonique *Vendanges*, d'après Leconte de Lisle; *Soir d'été*, avec une épigraphe de Léon Dierx, poème parnassien<sup>35</sup>. Certains titres pourraient renvoyer à des lectures, *Renouveau*, *Faunes et Dryades*, *Forêt d'hiver*, *Promenade sentimentale en forêt*.

<sup>34</sup> Il est utile de rappeler que ces années marquent un immense progrès de la radio, qui a passé rapidement les récepteurs „à galène” à la captation „sans fil”: l'incidence de cette transformation technique a été immédiate sur les programmes de radio et, on le voit ici, sur la création d'oeuvres destinées au moyen nouveau de diffusion. Le genre même d'*Elpénor* atteste que Roussel n'était pas indifférent à la technique moderne.

<sup>35</sup> Voir *Poésies complètes*. Edition corrigée et augmentée. T. II: *Les paroles du vaincu — La rencontre — Les amants*. Paris. Lemerre, 1890, p. 128.

Mais cette fidélité n'est pas absolue, elle n'est pas une forme de passéisme. Des accents modernes pénètrent dans l'univers des mots et des sons qui enchantent le musicien. S'il se plaît à faire chanter Gentil-Bernard et Chateaubriand, il se délecte tout autant à Chalupt, à Georges Ville, à René Dommange. Mais aucun d'eux n'est un poète de l'avant-garde. Une constante est surtout révélatrice d'une forme de son goût. Tolstoï et Romain Rolland mis à part, l'un au début et l'autre à la fin de son itinéraire, aucun grand auteur ne nourrit l'inspiration de Roussel. De Chateaubriand il élit une oeuvre archaïsante, à la fois neuve et ancienne, née d'une volonté de renouveler l'épopée. Leconte de Lisle lui procure moins des poèmes originaux que des traductions, non d'Homère, mais de la poésie postclassique. La présence de Joyce constitue, à cet égard, un accident, mais générateur d'une admirable mélodie. Le panthéon littéraire de notre musicien se compose d'écrivains qui se situent à mi-côte — pour reprendre l'expression d'un parnassien, Léon Valade. Ces poètes dits „mineurs” ou secondaires ont des charmes bien à eux, l'originalité en demi-teinte, l'attention portée au détail ou à la nuance, le sens des inflexions discrètes ou secrètes; pour un musicien plein de finesse, quelle sollicitation à mettre en évidence, par les sons, les rythmes, les harmonies, précisément ces inflexions? Que sur le tard il trouve sur son chemin les poèmes de José Weterings, qui lui apporte deux textes d'essence „classique”, cela est dans la logique esthétique de Roussel: *Aeneas* et *Elpénor* sont marqués au coin d'un classicisme de lettré, celui de Giraudoux, mais aussi celui, plus figé, d'Abel Hermant, ou, celui, plus libre, de Chalupt<sup>86</sup>. Autour de la forte personnalité de Roussel la foule est nombreuse des poètes de „circonstance”, qui pourraient n'avoir écrit qu'un poème ou deux, ou qui n'ont produit une oeuvre que selon le caprice de l'inspiration, Jean-Aubry, René Chalupt, l'énigmatique Oliphant, Georges Ville, René Dommange, le traducteur Roché. Ne contrastaient-ils pas avec Roussel, homme d'action qui avait renoncé à l'action, esprit curieux de science qui avait refoulé au deuxième rang ses curio-

<sup>86</sup> Déjà dès les années 1902, lorsqu'il envisageait de tirer une oeuvre scénique d'un roman d'André Beaunier, *Le roi Tobol*, paru en 1902, Roussel se tournait vers un romancier dont les audaces sont discrètes; il songeait à un librettiste, Jean-Louis Vaudoyer, dont l'oeuvre, de forme traditionnelle, est pleine de charme et d'accent personnel et intime. L'on peut se demander si l'avortement de certains projets ne s'explique pas par leur ampleur, peu adaptée au tempérament du compositeur: ainsi *Akédysseril*; Villiers de l'Isle-Adam représentait assurément la poésie au soufflé ample et aux perspectives métaphysiques, qui convenait mal à la nature du musicien. On objectera en alléguant *Padmāvati*; nous y répondrons par deux arguments: le livret est de Louis Laloy, savant musicologue, orientaliste de qualité mais poète mineur; d'autre part, cet opéra évoque l'Inde ancienne, qui faisait vibrer une fibre très intime en Roussel.

sités scientifiques<sup>37</sup> pour s'adonner à l'art des muses? La mélodie et la littérature accompagnent Roussel tout au long de son parcours, des années 1897 à 1937. Toujours il revient à la littérature pour lui demander un „prétexte” à rêver et à mettre en forme un sujet, quitte à se tourner ensuite vers la musique pure, symphonie, sonate, concerto, suite. N'a-t-il pas réservé à la mélodie et aux oeuvres inspirées par les Lettres la part de l'intimité, pour laisser passer dans la musique pure celle du dynamisme, le côté „dionysiaque”, sans exclure pour autant de celle-ci le lyrisme, mais chaleureux? Janus bifrons? Peut-être. Mais son style est un, et unique.

## ALBERT ROUSSEL I JEGO POECI. MUZYKA I LITERATURA

### Streszczenie

Przedmiotem rozważań w artykule prof. Raymonda Pouilliarta z Louvain jest relacja między muzyką a literaturą w utworach francuskiego kompozytora Alberta Roussela (1869-1937); chodzi o wykrycie różnorodnych inspiracji, jakie ten kompozytor czerpał z literatury. Autor wskazał na podobne studia André Coeuroy i A. B. Wenka. W rezultacie drobiazgowych badań biografii A. Roussela, zwłaszcza jego spotkań z wieloma poetami, oraz dzięki analizom utworów poetyckich autor dochodzi do wykrycia wpływu tych faktów na twórczość muzyczną A. Roussela. Wymienione tu, chronologicznie uszeregowane źródła inspiracji twórczej artysty to: Armand Silvestre, Laurent Tailhade, Catulle Mendès, Tołstoj, Henri de Régnier, poezje „chińskie” tłumaczone przez Henri-Pierre Roché, Michel Calvocoressi, Gilbert de Voisins, Jean-Henri Fabre, Ernest Clark Oliphant, G. Jean-Aubry, René Chalupt, Gentil-Bernard, Ronsard, Théodore Reinach, poezje greckie w tłumaczeniu Leconte de Lisle'a, Chateaubriand, Psalm LXXX, pieśni ludowe, René Dommange, Abel Hermant, James Joyce, Georges Ville, Romain Rolland i José Weterings.

Charakteryzując gust literacki Roussela prof. Pouilliant podkreśla różnorodność jego inspiracji (poeci Parnasu i symboliści, naturaliści, poezje chińskie, poeci jednego wiersza, poezja współczesna, teksty naukowe) oraz „zygzakowaty charakter” jego upodobań, które wszakże stale powracają do poetów hellenistycznych w tłum. Leconte de Lisle'a, oraz do wierszy chińskich w tłum. Roché; poezja awangardowa mało go interesuje — źródła jego inspiracji zamykają się z końcem XIX w. Zdaniem autora artykułu żaden wpływ literacki nie jest absolutny, gdyż A. Roussel sam kieruje własnymi wyborami. Jego silna indywidualność przetwarza z kolei potrzebne mu elementy, takie jak dyskretny liryzm, nastrój nostalgii i wycucie wdzięku w elementach drugorzędnych — co znajduje też pełne odbicie w klimacie muzyki A. Roussela.

<sup>37</sup> La liste des ouvrages scientifiques qu'il avait conservés est assez révélatrice: depuis Henri Poincaré jusqu'à un livre sur Einstein, ainsi qu'en témoigne le relevé qu'a bien voulu me communiquer M. Arthur Hoérée. Et Roussel avait gardé les *Pensées* de Pascal dans l'édition Havet.