

# Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland

par Yves Jeanneret

Lorsque Paul Claudel salue en Romain Rolland le « maître et docteur à la fois de l'expression écrite et de l'expression sonore » (Claudel, 1961 : 171), il marque l'originalité de ce qu'on nommera le « complexe musicolittéraire rollandien » (Reinhardt, 1994 : 243). La formule ne laisse pas pourtant d'être mystérieuse, par la relation qu'elle établit entre trois catégories, le magistère, la musique et l'écriture. Une connivence entre écrivains fonde un rapport privilégié à la musique. Mais comment les valeurs littéraires se transfèrent-elles vers les valeurs musicales ?

Romain Rolland a connu plusieurs magistères. Il a été tenu pour fondateur de la musicologie, créateur du roman musical, analyste du processus de création. Une circulation secrète d'établit entre ces diverses figures publiques. Les livraisons de *Jean-Christophe* aux *Cahiers de la Quinzaine*, la leçon inaugurale sur la musique dans ses rapports avec l'histoire générale<sup>1</sup>, la consécration d'une « science de l'Europe » se répondent.

**... Romain Rolland a connu plusieurs magistères. Il a été tenu pour fondateur de la musicologie, créateur du roman musical, analyste du processus de création.**

Mais quels liens unissent musique et écriture ? Evidents, ils sont évidemment énigmatiques. Qu'est-ce qui légitime un tel magistère hybride ? L'art de pénétrer le sens du discours musical ? L'emprise d'un Prix Nobel<sup>2</sup> sur le monde de la musique ? L'originalité chez un écrivain d'une pratique assidue et virtuose de l'instrument ? L'invention d'un mode musical de relation au monde et à soi ? Sans doute tout cela à la fois.

Le « cas Rolland » soulève la question des liens entre musique et littérature, mais aussi, par là, entre musique et parole, musique et discours, musique et philosophie : des rapports dont Rolland lui-même n'a cessé de marquer la complexité, à propos de Beethoven, de Goethe, de Stendhal, de Richard Strauss. C'est pourquoi certains ont pu jouer le savant contre l'écrivain, et vice-versa, regrettant le sacrifice de la musicologie pour le roman (Prunières),

<sup>1</sup> Ce cours inaugural, dont le texte manuscrit est conservé au fonds Romain Rolland de la BNF, a été prononcé en ouverture du cursus de musique à l'école des hautes études sociales en 1902. Inspiré de l'introduction de la thèse, il est repris avec de légères variantes en introduction de *Musiciens d'autrefois* (AUT).

<sup>2</sup> Rolland a reçu en 1916 le Prix Nobel de littérature et non, comme on le lit souvent, le Prix Nobel de la Paix.

prenant leurs distances vis-à-vis d'« études rédigées avec un trop grand désir d'être applaudies » (Pirro : 49), glorifiant le discret musicologue face à l'intellectuel public (Goléa). Tous n'ont pas la même indulgence que les maîtres de l'école normale pour un « jeune amphibie [...] mi-professeur, mi-poète musicien » (MEM : 276).

On a étudié le musicologue Rolland, le roman musical, les rapports entre musique et religion. Mais interroger la plasticité même de l'écriture sur la musique, c'est la sortir de sa marginalité et la considérer au sein d'une œuvre. Rolland, pour qui l'écriture est parole, ne cesse d'expérimenter des formes nouvelles (Jeanneret). La métamorphose est son principe en théâtre, en roman, en politique. Et en musique. L'écriture musicale de Rolland arpente de vastes espaces où elle se reproduit, se transforme, se renverse. Il est peu probable que cette entreprise trouve à se légitimer aujourd'hui, ni en littérature, ni en science ; mais elle explore, dans ses tensions et contradictions, les espaces d'une poétique de l'écriture musicale.

## De la musicologie à la musicographie

Tout semble simple. Il y a deux Rolland, le romancier d'une génération et l'historien professionnel.

Romain Rolland a soutenu la première thèse française d'histoire de la musique<sup>3</sup>, consacrée aux origines de l'opéra en Italie (*ORI*) : travail qui sera régulièrement cité dans les bibliographies savantes<sup>4</sup>. Il y expose, dans la lignée de Gabriel Monod, défenseur des « facteurs spirituels » en histoire (Monod, 1905 : 42), une approche de la musique comme expression profonde de la culture des peuples, qu'il enseigne ensuite à l'école normale supérieure puis à l'école des hautes études sociales. Ce collège para-universitaire fondé sous le patronage des dirigeants de l'université sert alors de pépinière aux jeunes disciplines en quête de légitimation (Clark). Rolland y fonde une section

<sup>3</sup> Une thèse d'esthétique, portant sur les rapports entre musique et poésie, avait été soutenue en 1894 par Jules Combarieu et une autre thèse historique a été soutenue par Maurice Emmanuel en 1895, tous deux cofondateurs avec Rolland de la *Revue d'histoire et de critique musicales*.

<sup>4</sup> Dans un manuel de référence destiné aux étudiants de musicologie (Chailley, 1984), de nombreux textes différents de Rolland sont conseillés sur la musique italienne, Gluck, la musique vocale du XVIII<sup>e</sup> siècle, Beethoven, Wolff et Strauss ainsi que les recueils *Musiciens d'aujourd'hui* et *Musiciens d'autrefois* et sa " magistrale étude " sur Beethoven. Il est cité comme profond analyste de la création musicale dans un dictionnaire de référence (Honegger, 1986 : II, 1065)

de musicologie qu'il dirige de 1902 à 1911. Il crée la formule du cours-concert, faisant exécuter des partitions inédites, en particulier l'art vocal de la Renaissance. Insensiblement, l'école devient un « lieu de légitimation sinon de reconnaissance universitaire » (Prochasson : 31) : c'est ainsi que l'a utilisée Rolland, afin de « revendiquer pour [l'histoire de la musique] la place qui lui était jusqu'alors refusée, en France, dans l'histoire générale » (EHES : 70).

Ce programme prend le train des sciences sociales naissantes. Il vise à unir science et société, projet qui obsède l'époque, du « théâtre du peuple » aux Cahiers de la quinzaine. Les concerts œuvrent à la culture musicale française. « Pour compléter notre enseignement, écrit Rolland, nous avons voulu mettre le public directement en présence des œuvres d'art ; aussi bien, la plupart des œuvres étaient inédites ou difficilement accessibles ; il fallait en quelque sorte les ressusciter » (EHES : 75). Le terme vient de Michelet...

**... Les conférences de la rue d'Ulm sont transférées à la Sorbonne en 1904, sans que Rolland occupe, comme on l'a écrit, une chaire ; il enseigne sur des sujets aussi divers que l'opéra italien, Gluck, Haendel, Grétry.**

Les conférences de la rue d'Ulm sont transférées à la Sorbonne en 1904, sans que Rolland occupe, comme on l'a écrit, une chaire ; il enseigne sur des sujets aussi divers que l'opéra italien, Gluck, Haendel, Grétry. Il organise le premier congrès d'histoire de la musique, cofonde la Revue d'histoire et de critique

musicale, publiée à la Revue de Paris, à la Revue musicale, au Bulletin de la société internationale de musique des articles recueillis en volumes (AUJ, AUT), préface des ouvrages, participe à l'Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire. Ce sont les activités d'un Durkheim.

Mais Rolland n'est pas seulement un musicologue professionnel. Le « travail musicologique » est depuis longtemps concurrencé par le projet d'un « roman ou poème musical » (MAL : 26). Il démissionne de l'université en 1912 : « il n'y a pas de tâche sans intérêt, et celle d'historien de la musique est particulièrement intéressante à présent, parce qu'il s'agit d'une science presque nouvelle. – Seulement, à cette tâche je préfère de beaucoup une autre, qui m'est plus personnelle. Si je laissais la Sorbonne, dix autres pourraient faire ce que j'y fais, aussi bien ou mieux que moi. Mais un autre ne peut pas écrire, pour moi, la suite de Jean-Christophe, et le reste, que j'ai en tête. » (SOF : 350). Glissement qui entraîne des décalages dans les rapports entre écriture et musique, mais surtout dans les rapports entre écriture et magistère. Si Rolland récusé la discipline scolaire et la pédanterie académique, c'est au nom d'une exigence, celle de rassembler une communauté autour de lui.

Malgré tout, la circulation des écritures est constante entre les textes que ce jugement oppose : discours « institutionnels », brouillons de Jean-Christophe, monographies de musiciens, manifeste pour le théâtre populaire, biographies, préfaces. La production savante est en synchronie parfaite et en échange constant avec l'écriture de Jean-Christophe.

Elle accompagne la publication d'une biographie héroïque qui fait de Beethoven « bien davantage que le premier des musiciens » (BE1 : 52). Elle fait écho au rêve d'une réconciliation du populaire et du spirituel, dont les Cahiers et la Revue d'art dramatique sont les chantres.

La musicologie n'est qu'une figure de la *musicographie*. Mais un noyau se maintient au fil de ses métamorphoses. Il y a d'abord le triangle des lectures : dépouillement des archives, exécution des partitions, convocation des auteurs. Ce que les chroniques des condottieri racontent, les madrigaux de Vecchi le déploient et Castiglione l'éclaire. Ce que la Révolution bouleverse, la mutation de la sonate le mesure et la philosophie de Kant l'explique. Un modèle historiographique tient tout cela, la « synthèse historique » : la science ne se résume pas à inventorier les formes, elle découvre un principe, rend intelligible ce à quoi elle s'exerce. La posture déborde largement le champ de la musique : c'est une épistémè de l'interprétation et un éthos de l'écriture publique. La musicographie est exposée au regard virtuel d'un public : comme l'artiste, le critique doit à son temps une parole sur la beauté, sur l'humanité, sur les ressorts d'une certaine exigence dans l'histoire.

Dans l'écrit académique, ce système connaît un ordre stable. Le travail d'archive restitue un contexte<sup>5</sup>, l'histoire des imaginaires offre un cadre interprétatif pour la lecture des partitions, qui l'étaie sur des catégories descriptives (harmonie et mélodie, polyphonie, ornement). La sobriété de Provenzale fait contraste avec le maniérisme de Scarlatti, la sérénité donnée à Mozart s'oppose à la joie conquise par Beethoven. La biographie et la critique déplacent sensiblement ce système, sans le briser. Dans le *Beethoven* de 1903, malgré le travail d'archive, les distances sont prises avec l'ordonnance scientifique. Beethoven, héros d'une destinée et partenaire d'un dialogue, adopte pour Rolland le statut de compagnon de route. Au point qu'on a pu voir dans cette brochure, répandue comme une traînée de poudre, l'acte de naissance du *novum saeculum* (Schrade : 152-170). Dans les chroniques sur Wagner, Debussy ou la Schola, Rolland met son art d'interprète au service d'une personnalité artistique mal comprise. Le double voyage de Jean-Christophe dans les musiques allemande et française œuvre sur un tout autre mode, la parole du héros autorisant la diatribe là où le critique ménageait la nuance : d'où un jeu étrange de parentés et de contrastes entre les études de la *Revue de Paris* et de brocards de *La Foire sur la Place*. L'esthétique qui guidait secrètement la thèse, faite d'équilibre entre nature et art, devient discours de publiciste. Quant au *Haendel* (HAE) il est manifestement arrimé au *Théâtre du peuple* (THE), la vie et l'œuvre du compositeur prenant valeur de modèle d'une musique écrite pour être partagée socialement.

**... Dans les chroniques sur Wagner, Debussy ou la Schola, Rolland met son art d'interprète au service d'une personnalité artistique mal comprise.**

<sup>5</sup> Rolland ne se prive pas de donner des leçons sur la nécessité de ce travail, par exemple à Pierre Abraham qui se livre à une interprétation anachronique de portraits de musiciens (ABR).

Lorsque Rolland entreprend, dans les années 1890, d'écrire un roman musical, qu'il nomme d'abord son « roman de Beethoven » (Duchatelet, 1997 : 45-62), s'affirme le programme d'une création littéraire d'inspiration musicale : une écriture narrative nourrie de la musique, empruntant à la création musicale ses logiques, procédant de la musique dans sa dynamique. Nous sommes loin des disciplines de l'explication musicale. Pourtant le noyau décrit plus haut reste au cœur de cette biographie intellectuelle, esthétique et morale, où la création musicale apparaît comme langage de l'âme et dialogue des peuples.

### La musique, entre lecture et écritures

On peut éclairer ces déplacements par le triangle claudelien : écriture, musique magistère.

Les rapports sont complexes entre lire et écrire. Le musicologue ne lit pas que des chroniques. Il est

**... Il écrit qu'il a lu des heures durant un musicien jusqu'à lire dans son cœur.**

confronté à la musique en tant que texte, car la partition est écriture<sup>6</sup>. Rolland « lit » les sonates de Beethoven (les joue quotidiennement), il lit les partitions anciennes (les fredonne mentalement), il lit les symphonies (va au concert partition en main). Cette lecture est un moment d'émotion et d'intelligence par rapport auquel l'écriture

scientifique restera en déficit d'être. Rolland évoque avec nostalgie les partitions découvertes dans les bibliothèques italiennes en compagnie de son épouse Clotilde Bréal : « c'était la première fois, depuis des siècles, que ces chants se réveillaient, nous en humions le renouveau, tout frais encore, non éventé » (MEM : 195). Il écrit qu'il a lu des heures durant un musicien jusqu'à lire dans son cœur. Quelques jours avant sa mort, il « dit sa messe » (formule facétieuse vis-à-vis de son épouse qui assiste à la Messe de Minuit) en jouant la dernière sonate de Beethoven (Bouillé). Lorsqu'il engage, dans *Le Voyage intérieur* une autobiographie spirituelle que nous n'avons pas loisir d'étudier, c'est encore une lecture profonde de la musique partagée avec sa mère qu'il évoque (VI : 103). La pensée musicale opère dans l'espace entre l'écriture des partitions et celle des textes, elle chemine pour évoquer le moment insaisissable qui mène de l'une à l'autre.

Cette intériorité de la lecture mène à l'intériorité du sentiment, à la « sensation océanique » (Freud ; Dadoun). Rolland pensait que nous pouvons ressentir à certains moments privilégiés notre participation à l'univers. Cette conviction, ancrée dans une lecture de Spinoza, définit une sémiotique de la musique – une sémiotique *imaginaire*. Qu'il définisse le statut social de l'art musical, qu'il préface les essais de Stendhal, qu'il explicite son esthétique musicale, qu'il ouvre un épisode romanesque par un hymne à la musique, Rolland définit celle-ci comme une langue de l'intériorité.

Cela ne va pas sans entraîner un paradoxe aussi troublant que fécond. Rolland, qui affirme que sa *langue* est la musique, n'écrit pas de musique : l'idée d'une écriture musicale initie un processus de méta-

phore généralisée, qui désigne un espace de vérité inexprimable. Rolland ne décrit ni n'analyse guère de musique, que ce soit celle de ses héros ou celle des auteurs qu'il étudie ; il l'évoque par un travail poétique. Dans les passages de *Jean-Christophe* consacrés à la création musicale, comme dans les commentaires de partitions du second *Beethoven* (BE2), le texte traverse des constellations de signes. Face à la partition d'une sonate, Rolland instaure un système narratif qui met aux prises des forces antagonistes et engage un processus de transformation, que le texte musical va déployer. Dès lors un va et vient s'instaure entre extraits de partition et commentaires. Ces derniers suivent le fil du récit amorcé par une suite d'interprétations métaphoriques de la partition. Métaphores fondées sur les propriétés sémiotiques de la notation musicale elle-même : les soupirs halètent, les traits lancent des flèches, le chromatisme déferle comme une vague.

Pour comprendre ces paradoxes, il faut se demander comment la musique écrite devient elle-même objet d'écriture. La musique est pour Rolland méta-sémiotique, comme est métaphysique la religion pour d'autres. L'indicible devient texte, avec sa forme, ses contraintes, son mode de publicité. Chacun des écrits a un format, un statut, un espace de lecture. Rolland y fait texte d'une succession vertigineuse de matières signifiantes, et il le fait de façon particulièrement magistrale. Dès ses premières lettres à Clotilde Bréal, il affirme le principe d'une lecture par l'ensemble, et non par le détail (Sices : 174) qu'il dira ensuite avoir apprise dès sa jeunesse (MEM : 150-160). La musicographie rollandienne ressortit à l'écriture humaniste et normalienne : l'analyse des œuvres y nourrit un discours dont le sens tient à une visée.



<sup>6</sup> Il faut bien, pour comprendre la musicographie rollandienne, se référer à une conception de l'écriture plus large que le seul alphabet (Christin, 2002)

### Destinées d'un magistère

Ces figures multiples mais cohérentes (harmonie faite de différences, selon la formule préférée de Rolland) nous renvoient bien des questions. Elles en ont posé beaucoup aux contemporains. La plasticité des écritures musicales de Rolland est un lieu productif. Je voudrais le montrer sur deux exemples, que je ne ferai ici qu'esquisser.

#### **... Rolland est lui-même à l'origine de l'idée d'une esthétique littéraire d'essence musicale.**

Rolland est lui-même à l'origine de l'idée d'une esthétique littéraire d'essence musicale. Il a fourni à plusieurs correspondants sa définition d'un roman musical et certains s'en sont fait l'écho public. Mais par-delà le cercle des disciples, la formule d'un écrivain musicien s'est imposée, sans cesse reprise comme une marque distinctive. Albert Thibaudet la résumait, dans le grand article donné à la *Nouvelle Revue Française* pour la fin de *Jean-Christophe* : « *Ce roman d'un musicien, il devra prendre place dans la littérature comme l'exemple d'un roman par un musicien. D'un bout à l'autre du roman, il développe comme une musique qui s'accroît, circule, pousse, vit* » (Thibaudet : 317). Cette formule condense une construction très complexe, qui procède à la fois d'un contexte, d'un projet et d'une lecture.

L'idée d'une écriture musicale est une formule énigmatique, qui renvoie, dans l'espace romanesque, à tout ce qui a été jusqu'ici évoqué. Chez Rolland et ses disciples, la musique symbolise un regard sur le roman, qu'on pourrait résumer par le refus symétrique de l'univers naturaliste et de l'analyse psychologique. L'obsession musicale désigne une formule qui ne se laisse pas décrire avant d'avoir été écrite. Mais ce n'est pas seulement une formule : l'écriture romanesque se nourrit bel et bien des métamorphoses de la musique que l'insaisissable musicographie a élaborées. C'est pourquoi l'esthétique musicale est pluridimensionnelle : elle a pu être décrite comme la reprise de structures propres à la musique, thèmes, leit-motives et crescendi (Gillet) ; elle a pu être définie par le rythme de la phrase rollandienne, vaste onomatopée du monde (Bresky : 83-85) ; elle procède tout aussi bien du travail pour créer, entre sons, images et mots, une synesthésie imaginaire (Barrère). Ces formules sont exactes, comme celle qui vise à décrire la transmutation du biographique au fictionnel (Duchatelet). Thibaudet indiquait quelque chose de plus essentiel, qui unit la genèse de l'œuvre à sa réception. Comme l'a montré David Sices, la notion de roman musical transcende le recours, réel, à tel modèle et à telle source, pour désigner un certain type de temporalité : celle qui, pour l'auteur comme le lecteur, permet la configuration graduelle d'une constellation d'idées, de personnages et de situations (Sices : 173-175). Alain avait remarquablement formulé ce lien entre écriture et musique, du point de vue du temps de la lecture. *Jean-Christophe* lui semblait plus réellement musical que *La Recherche* : là où Proust évoque la phrase musicale (« *c'est un beau jeu, mais ce n'est qu'un jeu* ») chez Rolland la relation au monde devient musicale : « *Tout le livre est musique, par un mouvement épique, qui va selon le*

*cours du temps, et par un genre de souvenir en avant de soi, et aussitôt passé, aussitôt recouvert* » (Alain : 164-165).

La productivité de la formule du roman musical, comme matrice d'écriture et comme mise en cause de l'aventure littéraire, trouve son contrepoint dans la destinée paradoxale du modèle d'écriture critique créé par Rolland. Jean Marnold consacrait en 1908 une longue chronique à la publication parallèle de *La Foire sur la Place*, épisode de *Jean-Christophe* et des deux volumes d'articles musicologiques, *Musiciens d'autrefois* et *Musiciens d'aujourd'hui*. C'est faire écho à la plasticité de la musicographie rollandienne. Marnold rassemble et oppose à la fois le roman et les articles. Il prend acte du complexe musicolittéraire : « *outré son érudit historien, M. R. Rolland peut être surtout un amant passionné de la musique [...] doué d'une âme de poète et d'une imagination créatrice* » (Marnold : 148). Mais c'est pour dénoncer une circulation induite entre ces deux magistères : « *Ce roman [...] a sans doute plus fait pour vulgariser le sentiment profond de la musique en la dévoilant, avec une intensité vibrante, cause finale, unique, incoercible et légitime d'une existence* » Mais « *cet art est essentiellement considéré comme un moyen précieux, mais un simple moyen de communication entre les hommes. Fort acceptable, au demeurant, dans la fiction romanesque, encore qu'elle entraîne parfois Jean-Christophe à des propositions singulières, une conception esthétique de ce genre trahit bientôt ses inconvénients autre part.* » Autre part, c'est-à-dire dans l'analyse des œuvres musicales, où la précipitation de Rolland à charger les œuvres de « *symbolisme* » empêche d'analyser spécifiquement leur forme musicale.

Il n'est pas question de discuter ici ce jugement énoncé au nom des musiciens contre un intellectuel, mais plutôt de marquer que la question du texte s'y pose avec une grande acuité. Dans quelle mesure la musique se décrit-elle ? A partir de quel lieu de discours s'interprète-t-elle, et à quelles conditions ? Peut-on vraiment lire et récrire la musique ? Le respect du texte musical est-il compatible avec la posture d'auteur ? La musicographie rollandienne est le cas limite : elle affiche l'interprétation et y soumet explicitement le texte musical. Dans cette posture, tout se tient : relation au texte musical, prétention d'auteur, jeux entre récit, métaphore et concept. Et surtout une certaine parole écrite : si Rolland construit, synthétise et symbolise tant, c'est évidemment parce qu'il pense qu'il a quelque chose à dire – et pas seulement à écrire (Jeanneret : 1994 : 326). Comparé avec la musicologie actuelle, ce style semble à la fois fondateur et étrange. La question qu'il remue, celle du sens des formes – avec ce qu'elle suppose de condamnation des approches purement techniques – a acquis une pérennité, tout comme les exigences de lecture et d'écriture qu'elle conjugue : sources, lecture vivante des partitions, force des interprétations (Honneger : 1998). Mais le tour des textes a changé. La rhapsodie rollandienne a laissé place à un autre équilibre entre les composantes qu'il

**... La musicographie rollandienne est le cas limite : elle affiche l'interprétation et y soumet explicitement le texte musical.**

manipulait : un équilibre où le rapport au texte musical est plus explicite et la philosophie de l'histoire plus floue, où la volonté de faire texte cède le pas à celle de respecter le texte.

En somme, l'écriture rollandienne est une solution tranchée au problème des écritures en musique, comme l'est à sa façon l'interprétation tranquillement normative des *éditions de travail* d'Alfred Cortot, qui associe autrement le récit, la lecture et la métaphore. Il faudrait étudier, dans toute leur ampleur, ces économies et ces basculements des univers musicographiques. Il est sans doute moins important de savoir si Rolland a vraiment fondé la musicologie que de comprendre les questions que son entreprise pose, dans sa radicalité, à ceux qui écrivent sur la musique.

\*  
\* \*

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de Romain Rolland

*ABR* : Lettre à Pierre Abraham, 22 janvier 1930, dans *Un beau visage à tous sens*, Cahiers Romain Rolland, n°17. Paris : Albin Michel, p.291-295.

*AUJ* : *Musiciens d'aujourd'hui*. Paris : Hachette, 1931 [1908].

*AUT* : *Musiciens d'autrefois*. Paris : Hachette, 1914 [1908].

*BE1*, « Vie de Beethoven », *Cahiers de la Quinzaine*, 4ème série, 4ème cahier, 1903.

*BE2* : *Beethoven, les grandes époques créatrices*. Paris : Albin Michel, 1966 [1928-1944]

*EHES* : « Musique », dans May, D. (pseud. Weill, J.), dir., *L'Ecole des hautes études sociales, 1900-1910*. Paris : Alcan, 1911, p.69-80.

*HAE* : *Haendel*. Paris : Alcan, 1910.

*JC* : *Jean-Christophe*, édition en un volume. Paris : Albin Michel, 1966 [1904-1912].

*MAL* : Lettre à Malwida von Meysenbug, 10 août 1890, dans *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, Cahiers Romain Rolland, n°1, p.25-28.

*MEM* : *Mémoires et fragments du journal*. Paris : Albin Michel, 1956

*ORI* : *Les origines du théâtre lyrique moderne : histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Genève : Slatkine reprints, 1971 [1895].

*PRU* : introduction de Prunières, J., *La nouvelle histoire de la musique*. Paris : Rieder, 1934.

*SOF* : Lettre à Sofia Bertolini, 1er juillet 1908 dans *Chère Sofia*, Cahiers Romain Rolland n°10. Paris : Albin Michel, p.348-351.

*STE* : « Stendhal et la musique », préface de Stendhal, H., *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*. Paris : cercle du bibliophile, 1970 [1913], p. VII-LIV.

*THE* : « Le Théâtre du peuple », *Cahiers de la quinzaine*, 5ème série, 4ème cahier, novembre 1903.

*VI* : *Le Voyage intérieur, songe d'une vie*. Paris : Albin Michel, 1959.

### Autres auteurs cités

Alain (1964), « Romain Rolland », *Propos de littérature*. Paris : Gauthier [1926], p.163-169.

Barrère, J.B. (1966), *Romain Rolland : l'âme et l'art*. Paris : Albin Michel.

Bouillé, L. (1994), « Témoignages : Romain Rolland sous le signe de Beethoven », extrait édité par B. Duchatelet, *Les Amis de Vézelay*, n°37, p.16-19 [1957].

Bresky, Dusham (1973) *Cathedral or Symphony : Essays on Jean-Christophe*. Berne : Herbert Lang.

Chailley, J., dir. (1984) *Précis de musicologie*, édition refondue. Paris : PUF.

Christin, A.M., dir. (2001), *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*. Paris : Flammarion.

Clarck, T.N. (1973). *Prophets and Patrons : the French University and the Emergence of Social Sciences*. Cambridge (USA) : Harvard University Press.

Claudé (1961), *Accompagnements* (œuvres complètes, vol. XVI). Paris : Gallimard, p.165-193 [1945].

Dadoun, R. (1976), « Romain Rolland, Freud et la sensation océanique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°76, p.936-946.

Delahaye, M. et Pistone, D. (1982), *Musique et musicologie dans les universités françaises*. Paris : Champion.

Duchatelet, B. (1997). *Romain Rolland, la pensée et l'action*. Brest : Université de Bretagne occidentale.

Freud, S. (1975), *Malaise dans la civilisation*. Paris : PUF [1930].

Gillet, L. (1965), « Sur Jean-Christophe », *Europe*, n°439-440, p.123-135 [1914]

Goléa, A. (1945), « Romain Rolland et la musique », *Témoignage chrétien*, 12 janvier, p.3.

Hautier, M. (1913), « Romain Rolland critique musical », *La Flamberge*, n°11, p.510-515.

Honneger, M., (1986). *Dictionnaire de la musique : les hommes et les œuvres*. Paris : Bordas.

Honneger, M. (1998), « Introduction » dans Gut, S., *Musicologie au fil des siècles*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Jeanneret, Y. (1994), « Romain Rolland : la parole de l'écrivain contemporain en question », dans *Permanence et pluralité de l'œuvre de Romain Rolland*. Nevers : BNF et Chancellerie des universités de Paris, p.323-332.

Marnold, J. (1908), « Musiciens d'autrefois, musiciens d'aujourd'hui, Jean-Christophe à Paris », *Mercur de France*, 1er novembre, p.448-454.

Massip, C. (1994), « Romain Rolland musicologue : les sources au département de musique », dans *Permanence et pluralité de l'œuvre de Romain Rolland, op. cit.*, p.257-265.

Monod, G. (1905) « Histoire générale et méthode historique » : leçon d'ouverture de la chaire d'histoire. Paris : Collège de France.

Pirro, A. (1931), « Pour l'histoire de la musique », *Acta musicologica, bulletin de la SIM*, vol. III, fasc. 2, avril-juin, p. 49-52.

Prunières, H. (1926), contribution au *Liber amicorum Romain Rolland*. Zürich : Rotapfel-Verlag, p.289-294.

Prochasson, C. (1985), « Sur l'environnement intellectuel de Georges Sorel : l'école des hautes études sociales (1899 – 1911) », *Cahiers Georges Sorel*, n°3, p. 16-38.

Reinhardt, M., « Romain Rolland et la musique : quelques aspects moins connus d'une symbiose », dans *Permanence et pluralité de l'œuvre de Romain Rolland, op. cit.*, p.241-255.

Schrade, L. (1942), *Beethoven in France*. New Haven : Yale University Press.

Sices, D. (1968), *Music and the Musicians in Jean-Christophe : the Harmony of Contrasts*. New Haven : Yale University Press.

Thibaudet, A. (1913), « Jean-Christophe : la Nouvelle Journée », *Nouvelle Revue Française*, novembre, p.316-322.