

Le monde de la musique de Romain Rolland : figure auctoriale, communication littéraire et travail d'écriture

par Yves Jeanneret

Résumé

L'écrivain Romain Rolland, qui a incarné une figure littéraire et sociale majeure dans la première moitié du XXe siècle, n'était pas seulement un intellectuel public. Il a très tôt connu la notoriété comme figure tutélaire de la musicologie et comme écrivain musicien. Autour de lui s'est construit un « monde littéraire de la musique » aux contours complexes, reposant sur des logiques de communication sans cesse enrichies et renouvelées. L'article s'emploie à décrire la diversité des modes de communication qui se cache derrière la consécration du modèle de l'écrivain musicien. Il propose une interprétation des principes qui légitiment le discours, le rapport à la musique, les relations avec le public par lesquels passe la construction de ce monde. Le retour sur cette entreprise à la fois singulière et complexe, liée à une économie symbolique datée mais concrétisée en une communauté lectorale étendue, peut éclairer les genèses et contradictions d'un mode de communication contemporain autour de la musique.

eut-on encore écrire sur Romain Rolland ? Le visiteur de l'exposition organisée pour le centenaire de l'écrivain en 1966 passait entre des murs tapissés d'éditions de ses œuvres, traduites en toutes langues ; aujourd'hui, la quasi-totalité de ces titres est indisponible dans les librairies françaises. Le nom de Rolland, qui suffisait entre les deux guerres à évoquer un modèle littéraire et social, est tombé dans l'oubli¹. Dans ces conditions, l'écart entre l'ampleur de l'œuvre et l'étroitesse du souvenir paraît insurmontable. Qui veut évoquer l'auteur et son aura doit se livrer à une vulgarisation, impuissante à saisir un itinéraire complexe, une œuvre protéiforme et une construction sociale considérable. Pour redessiner la figure, il est condamné à renforcer la caricature. Ce paradoxe ne sera pas évité ici. Il redouble au contraire lorsqu'on aborde l'œuvre dite « musi-

cologique » (on verra que cette terminologie est insuffisante). Romain Rolland a construit avec ses éditeurs et ses lecteurs un monde de la musique, reposant sur un mode de communication littéraire. Cette entreprise a rencontré des publics nombreux et renouvelés. Elle est restée en marge des grandes identifications dont l'histoire a gardé le souvenir (romancier d'une génération, conscience de l'Europe, compagnon de route, chrétien sans église, etc.), tout en leur étant profondément liée. Le « complexe musico-littéraire rollandien »² s'est déployé dans l'espace d'une parole publique et au nom d'un statut intellectuel. Il s'est défait au cœur d'une crise de ce magistère artistique et social.

UNE DISTANCE À INTERROGER

Ce monde de formes, de pratiques, d'imaginaires, il n'est pas question de le raconter ici. L'œuvre est considérable, le travail de la

forme et de la pensée y produit un effet de singularité, qui exige une lecture intense. Le monde musical de Romain Rolland ne sera évoqué que de biais et par fragments. J'essaierai de cerner quelques-unes des dynamiques de communication par lesquelles ce monde s'est construit³.

Rolland a très tôt été reconnu comme le modèle de l'écrivain musicien⁴, jugement confirmé à l'envi par une lignée de commentateurs. Quelle construction sociale et symbolique cache la fausse évidence de cette formule ? Il faut, pour le comprendre, considérer ensemble trois réalités : celle des textes qui impliquent des regards successifs sur la musique, celle des échanges qui se développent entre un écrivain et ses publics, celle des lieux d'écriture, de parole, de pratique où se tissent ces multiples relations.

Ecrire la musique ? L'entreprise de toute une vie est un composite

¹ JEANNERET, Y., « Romain Rolland 1998 : une figure effacée de l'Europe », *Hermès*, Paris, CNRS-éditions, n°23-24, 1999, p.137-144 ; « Effacement d'une figure : Romain Rolland », *Cahiers de médiologie*, n°11, « transmettre/communiquer », Paris, Gallimard, avril 2001.

² RHEINHARDT, M., « Romain Rolland et la musique : quelques aspects moins connus d'une symbiose », dans *Permanence et pluralité de Romain Rolland*, actes du colloque. Nevers : Conseil Général de la Nièvre-BnF, 1994, p. 243.

³ J'étudie ailleurs la façon dont se développe chez Rolland une *musicographie*, c'est-à-dire une série de modes d'écriture de la musique (JEANNERET, Y., « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », à paraître, *Musicologies*, n°1, 2003).

⁴ SOUDAY, P., « Chronique littéraire : M. Romain Rolland : Jean-Christophe », *L'Opinion*, 18 avril 1908, p. 128. Jean-Christophe a été publié aux *Cahiers de la Quinzaine* entre 1904 et 1912.

où se mêlent des projets de communication assez différents. Elle trouve sa cohésion provisoire dans les valeurs d'une période. Parmi les dynamiques de communication qui se sont exprimées autour de Romain Rolland, certaines ont contribué à la fondation d'une discipline, d'autres ont laissé trace dans les imaginaires sociaux de la musique, d'autres restent attachées à un âge révolu. Cette difficulté même peut nous intéresser. La progressive construction de ce monde, ses partis pris, ses audaces, ses contradictions et ses déboires, nous offrent un point de vue sur la genèse des discours contemporains sur la musique. Lorsque Antoine Goléa salue, à la mort de l'écrivain, « le premier sans doute des musicologues de notre temps »⁵, il pense évidemment à l'ampleur de l'œuvre. Mais le mot premier est aussi un ordinal. Une économie du discours se cherche et s'expérimente dans ces premières décennies du siècle, à la croisée d'un héritage de valeurs artistiques et des disciplines émergentes de l'institution scientifique professionnalisée. Le monde musical bâti par Romain Rolland et ses lecteurs consiste en un ensemble de rapports d'écriture et de lecture avec, sur, autour de la musique, dont certains ont été depuis légitimés et d'autres stigmatisés. C'est ce qui fait son intérêt, pour qui interroge les rhétoriques, les médiations, les justifications des discours sur la musique.

UN POLYGRAPHE DE LA MUSIQUE

Romain Rolland était connu comme historien de la musique avant de l'être comme romancier. Le premier continent de son monde musical consiste en l'émergence d'un champ disciplinaire. Carrière en tous points parallèle à celle d'un Durkheim : il soutient la première thèse de doctorat en histoire de la musique, crée puis dirige un enseignement à l'école des hautes études sociales, ouvre un cours à la Sorbonne, organise le premier congrès international d'histoire de la musique, crée la *Revue d'histoire et de critique musicale*, publie des articles qu'il recueille en volumes. Romain Rolland est d'abord le fondateur d'une discipline, explicitement inscrite dans le mouvement des sciences sociales naissantes et l'expert « incontournable » des études musicales.

Mais les articles qu'il publie, les décisions qu'il prend en tant que directeur de la section de musique de l'école des Hautes Études

Sociales, les cours qu'il professe en Sorbonne n'ont pas un caractère purement « savant ». Ils sont autant de prises de position, philosophiques, artistiques, sociales et politiques. Cette hybridité fondamentale du discours musicologique, instrument d'investigation et arme d'intervention, est présente en germe dès les premières pages de sa thèse soutenue en 1895. Elle s'affirme dans les articles qu'il publie à la *Revue de Paris* entre 1898 et 1912. Tout en présentant les caractères d'une érudition scrupuleuse, les textes publics de Romain Rolland historien de la musique (articles publiés, brouillons de cours rédigés) ne se justifient pas par un simple intérêt de connaissance pour la connaissance. Ils relèvent d'un ensemble d'engagements, au sens le plus général de ce terme.

Engagement d'abord pour une histoire soucieuse des mouvements intellectuels, esthétiques et moraux. Face à l'approche factuelle et économique des sociétés, la musique est un objet historique emblématique pour le disciple de Gabriel Monod. Elle est capable de donner un regard sur les formes les plus secrètes de la culture et de fournir un accès aux ressources les plus profondes de ce qu'on nommera bientôt les mentalités.

Engagement ensuite pour un certain type de pratique de la musique. Rolland accompagne ses cours de concerts, soutient les efforts de ses élèves pour redécouvrir la musique française ancienne, fait jouer les partitions inédites, publie des ouvrages d'initiation destinés à répandre une culture musicale, soutient le mouvement des fanfares populaires. Il intervient pour défendre un pluralisme des formes musicales, soutenant Wagner contre les réactions chauvines, défendant Ravel contre la censure académiste. Engagement enfin pour ce qu'on pourrait nommer une éthique du savoir musical : au fil des articles s'accuse une distance vis-à-vis des canons d'une écriture savante, avec ce qu'elle peut impliquer de réserve en matière d'interprétations et de jugements, d'interdit en matière d'émotion et de sensibilité. Les articles de Rolland relient les formes esthétiques à une psychologie des profondeurs, ils font de l'art l'expression d'une humanité immergée dans le monde naturel, mais constructrice de ses valeurs.

Qui lit attentivement les écrits rangés dans la catégorie « histoire et critique musicales » (pour repren-

dre les termes du temps), ne s'étonne pas de voir cette écriture savante implorer dans les années suivantes. Ce qui n'empêche pas Romain Rolland de rester la personnalité tutélaire de la musicologie, qui conquiert sa dignité académique.

Ces écrits sont en dialogue avec d'autres projets, dont ils portent secrètement la marque. L'histoire de la musique n'est pas encore, n'est pas réellement, une musicologie. Le souci du rayonnement social de la musique, présent dans les jugements portés dans la thèse sur les musiciens italiens, envahit la biographie de Haendel publiée en 1910⁶. Elle fait écho au programme d'un théâtre du peuple, que Romain Rolland a porté dans les colonnes de la *Revue d'art dramatique et musical*. Les articles consacrés aux musiciens contemporains, aux concerts, aux critiques, nourrissent secrètement un discours de dénonciation qui trouvera dans les *Cahiers de la quinzaine* une tribune adéquate. Le Rolland publiciste naît insensiblement du Rolland professeur.

L'un et l'autre s'effacent devant un Rolland artiste. Avec le projet de « roman musical », les relations entre musique et écriture se dissèminent en une infinité de logiques virtuelles. L'écriture se fait avant tout narrative, mais aussi poétique, philosophique, sociologique, critique, pamphlétaire. En lisant *Jean-Christophe* et en prenant la mesure de la large communauté lectorale qu'incarnent les articles de commentateurs et la correspondance de l'écrivain, on voit la littérature musicale prendre un tour global, systématique, affranchi de la discipline qui l'a portée jusque là. L'auteur de *Jean-Christophe*, dont la figure publique est celle du partenaire d'un dialogue écrit avec les lecteurs, explore toutes les manières de rendre féconde (heuristique, poétique, inspiratrice) la rencontre de la musique et de la littérature.

Attribuer au fait musical une dimension narrative jamais atteinte jusque-là n'était pas chose négligeable. Le héros de la suite romanesque est un compositeur allemand, incarnant la portée universelle de la musique. Son épaisseur narrative est réactivée au fil des épisodes d'une destinée que porte le rythme d'une publication périodique. Elle tient à la place essentielle occupée par la création musicale dans le roman mais aussi à ce que la vie du musicien s'inscrit dans une vie d'homme, chargée de passions, de convictions, de découvertes socia-

⁵ GOLEA, A., « Romain Rolland et la musique », *Témoignage chrétien*, 12 janvier 1945.

⁶ ROLLAND, R., *Haendel*. Paris : Alcan, 1910.

les, affectives, sexuelles, intellectuelles. Le destin d'un héros musicien est ici, explicitement, offert à l'identification lectorale, qui lui répond largement.

Cette biographie fictionnelle (initiée par un détournement de la vie de Beethoven, puis affranchie de l'historiographie) n'est pas un simple acte d'anoblissement du musical. C'est à une mise en récit des différentes dimensions d'un monde de la musique que travaille le romancier. Encore l'expression « mise en récit » est-elle réductrice car, d'un épisode à l'autre, Rolland met au travail les genres littéraires les plus divers. Il cherche l'épisode emblématique pour faire renaître le souvenir des premières découvertes de l'émotion musicale ; il évoque métaphoriquement le travail créateur ; il décrit par le détail les milieux et conduites qui structurent la dimension sociale, sociable et économique de la musique ; il discute les combats esthétiques du temps et caractérise l'horizon d'attente de plusieurs publics ; il identifie et critique les idéologies du goût musical – ce qui ne l'empêche pas de déployer la sienne...

L'une des originalités du roman est la richesse des plans sur lesquels la musique est saisie. Celle-ci est maintenue dans un statut multiple de langage expressif, d'expérience émotionnelle, de métier, de médiation sociale, d'objet de croyance, de réalité économique, sans qu'aucune des dimensions du fait musical soit sacrifiée ou privilégiée au détriment des autres. L'écriture par épisodes, qui instaure dans la durée le dialogue avec un lectorat fidèle, est particulièrement capable d'évoquer ensemble ces mondes de la musique.

Il ne s'agit pourtant pas seulement d'un roman *sur* la musique. Par un renversement inattendu des rôles, c'est la musique qui vient qualifier la littérature comme littérature. L'auteur est l'initiateur de ce mouvement, relayé par ses disciples, commentateurs et éditeurs. L'ampleur considérable de ces commentaires, immédiats puis rétrospectifs, crée un nouveau continent du monde musical rollandien. Jean-Christophe a été, au fil de ses nombreuses interprétations, une source d'interrogation de l'écriture littéraire à partir de la musique. La controverse est incessante, des commentaires à chaud sur les premiers volumes paru aux *Cahiers* aux travaux uni-

versitaires les plus récents, sur ce qu'il faut entendre par les formules du « roman musical », de la « composition symphonique », etc. Il n'est pas question de définir ici ces notions, sauf à souligner qu'elles engagent, dès les premières années du siècle, un questionnement sur la dynamique, la temporalité, l'inventivité de l'écriture qui dépasse largement la seule « musique des mots ». Ce qu'il faut retenir, c'est l'intensité de cette réflexion. La musique y joue un rôle à la fois rhétorique et métaphorique, qui consiste à fournir de nouvelles formulations pour un discours sur la composition des œuvres, la dynamique des imaginaires, le rôle de la temporalité dans la communication littéraire.

COHÉRENCE D'UN MONDE, HÉTÉROGÉNÉITÉ DE SES FIGURES

On voit que si Rolland jouit dans la première décennie du siècle de toute notoriété, de toute autorité et de toute publicité en tant que spécialiste de la musique, il ne se définit pas comme un « savant » ou comme un « intellectuel spécifique ». Le lien entre écriture et musique est permanent dans son œuvre, mais sur un fond de changement incessant des savoirs convoqués, des logiques de communication, des modes d'implication du lecteur. L'émergence du monde musical rollandien relève à la fois de la profusion de ces logiques de communication et de la fermeté des principes sur lesquels repose la relation entre un auteur et ses publics.

Il faudrait, pour rendre compte de ces reconfigurations du rôle et de la figure de l'écrivain musicien, évoquer nombre d'autres projets : vies de musiciens, livres de vulgarisation musicale, commentaires de partitions, interventions auprès de compositeurs sur le statut du langage, recours à la musique dans le cadre de la dramaturgie, tentatives cinématographiques, épisodes romanesques, etc. Je me limiterai au cas du discours autobiographique, qui s'affirme peu à peu au fil de la carrière de Rolland. La musique ne lui offre pas seulement l'un de ses motifs ; elle y opère un certain mode de passage à l'intime. Romain Rolland a interrogé sans cesse, au fil de textes divers (lettres, journal, préfaces, déclarations publiques, passages de son *Beethoven*) la place occupée par la musique dans la formation de sa propre personnalité artistique et idéologique. Il devait lui

reconnaître publiquement, dans ses *Mémoires* et son *Voyage intérieur*⁷, un statut tout particulier, en menant une investigation sur la nature de son expérience de la musique, jusqu'au récit de la profonde intimité qui l'unissait à sa mère.

Eclairée *a posteriori* par cette écriture autobiographique, la musique apparaît chargée, en quelque sorte du côté de l'intime, d'une riche constellation de valeurs et de connotations qu'elle garde dans tous les domaines où elle se manifeste, des évocations historiques et fictionnelles de l'imagination créatrice aux appels politiques à la fraternité des peuples. L'enquête autobiographique donne consistance à un complexe d'écriture manifesté dans une pluralité d'engagements. Le monde musical de Rolland est un imaginaire du langage musical. La musique s'inscrit au cœur d'une constellation poétique, en tant que langage intérieur de l'âme, particulièrement apte à exprimer une participation de l'individu humain à une communauté plus large. Elle est une forme du « sentiment océanique »⁸ par lequel nous ressentons, à certains moments privilégiés, notre participation au monde du vivant.

Ce serait pourtant une erreur de faire de l'autobiographie une sorte de continent à part dans l'imaginaire musical rollandien, d'y voir le versant secret de son œuvre, qui s'opposerait à la publicité de son magistère littéraire et social. Cette fréquentation intime de la musique participe à la construction de la figure sociale de l'écrivain. Mieux, avoir l'occasion de confesser publiquement la source authentique de sa vie est le signe le plus sûr de la reconnaissance d'une personnalité remarquable, assez remarquable pour avoir fait éprouver personnellement à Freud l'expérience de l'idéalisation. La musique est ici convoquée dans un discours particulier, celui que délivre publiquement, sur le secret de son génie, un écrivain légitimé, objet d'identification, figure d'une posture esthétique et morale. En ce sens, l'écrit autobiographique accompagne la construction de la figure auctoriale. Symétriquement, la dimension existentielle de ce rapport vécu lesté le discours public sur la musique, en tant que lieu d'affirmation d'un certain mode d'existence de la communauté humaine. C'est ainsi qu'on peut relier les passages intimes des *Mémoires*, où la musique est média-

⁷ ROLLAND, R., *Le Voyage intérieur, songe d'une vie*. Paris : Albin Michel, 1959 ; *Mémoires et fragments du journal*. Paris : Albin Michel, 1956. Des fragments de ces textes ont été publiés du vivant le l'auteur, qui les destinait à publication.

⁸ Sur cette thématique, qui a donné lieu à dialogue écrit avec Sigmund Freud, cf. VERMOREL H. et M., éd., *Sigmund Freud et Romain Rolland : correspondance 1923-1936*, PUF, 1993.

trice de l'univers intérieur, aux pages politiques du *Théâtre de la révolution*⁹ et même à la représentation de ce théâtre par les acteurs du front populaire, où la musique est convoquée comme l'opératrice d'un franchissement des barrières sociales et historiques, comme la passeuse de l'enthousiasme.

L'exemple de l'autobiographie montre combien il est délicat de saisir pleinement ce qui se joue dans la construction de ce monde musical et littéraire. Tout s'y tient et en même temps l'hétérogénéité y est constitutive. Le monde de la musique est fait chez Rolland de différence et de métamorphose. La formule affective par Rolland, « *des différences naît la plus belle harmonie* », éclaire le jeu de constance et de transformation qui guide les textes eux-mêmes mais aussi, plus largement, les relations tissées entre un écrivain, son discours sur la musique et les postures qu'il engage pour un public.

La reconfiguration des modes de communication est déterminante dans ce jeu de métamorphose. On peut le montrer sur l'exemple de Beethoven, personnage qui intervient périodiquement dans la carrière scientifique et littéraire de Romain Rolland, selon une redistribution constante des différents facteurs de la communication littéraire qu'il est assez aisé d'identifier. Beethoven apparaît dans le cours inaugural d'histoire de la musique, prononcé en 1904, au titre de personnage emblématique de cette histoire des mentalités naissante dont Rolland se fait le champion : il y incarne un « moment » de l'histoire culturelle des peuples, celui où s'affirment les valeurs issues de la Révolution. Lorsque le même Beethoven fait l'objet de l'un des cycles de cours, c'est la lecture comparée des partitions qui est mise au service d'une histoire renouvelée de la genèse de la forme *lied*. Mis en parallèle avec Mozart dans le recueil d'articles *Musiciens d'autrefois*¹⁰, Beethoven est au service d'une construction conceptuelle et antithétique : il incarne, face à la sérénité mozartienne, une forme de joie conquise à travers les luttes. Le programme des biographies héroïques, explicitement inspiré de Plutarque, donne à la *Vie de Beethoven* de 1903¹¹ le caractère d'un manifeste,

destiné au public le plus large, qui est reçu comme le livre annonciateur d'un siècle nouveau. En même temps, impliquée dans l'élaboration d'un « roman de Beethoven » (premier nom donné au *Jean-Christophe*), la connaissance qu'a l'historien de la jeunesse de Beethoven sert de matrice à une composition qui va développer les ramifications d'un univers musical reconstruit. La posture d'auteur et le rapport au lecteur qui s'engagent alors sont à la fois prolongés et bouleversés par la grande étude *Beethoven, les grandes époques créatrices*, publiée par épisodes entre 1928 et 1945¹². Si là encore le lecteur est invité à parcourir, dans la durée longue des publications successives, toute l'étendue de la construction sociale et symbolique d'un univers musical, le rapport entre l'écrivain et son public se définit tout différemment. Le premier est avant tout cette fois-ci un *lecteur écrivain*. Il se pose explicitement en médiateur, au nom de la dimension à la fois testimoniale et experte de sa propre fréquentation de la musique. Ainsi, abordant le chapitre décisif sur les derniers quatuors – chapitre où le médiateur guide l'auditeur vers un travail d'épuration du langage musical – Rolland écrit : « *Cette musique est une voix de la Terre, que l'esprit ne crée point, mais qu'il reçoit et qu'il ordonne, selon les lois de la secrète harmonie. C'est notre critique qui, pour l'expliquer, lui cherche une équivalence dans les mots. Mais notre traduction ne saurait jamais se substituer au texte. Elle ne prétend qu'au rôle d'introducteur dans l'« autre monde » de la « Tondichtung* ». « *Tondichter* » (*poète en musique*), *c'était le titre que Beethoven revendiquait, avec justesse et fierté. Il faut l'entendre sans intermédiaire. Quand vous aurez lu notre livre, fermez le livre, oubliez-nous... Et écoutez !* »¹³. On a affaire à une perpétuelle reconfiguration des paramètres de la communication. De nouveaux supports et espaces de l'écriture sont investis. De nouvelles rhétoriques sont mobilisées et, avec elles, d'autres interdits et d'autres latitudes pour l'expression. Les figures du public se déploient et se diversifient. Celui-ci est convoqué comme arbitre des savoirs, comme destinataire d'une parole sociale, comme interlo-

uteur d'un dialogue différé, comme confident d'une expérience intérieure, comme sujet d'un parcours initiatique.

La matérialité des supports, leur statut social, le type d'espace qu'ils ouvrent à l'écrivain, sont évidemment décisifs dans ce mouvement de prolifération des écritures musicales. Le contexte d'émergence des disciplines à l'école de hautes études sociales associe le projet militant à la revendication académique, selon une logique très différente de celle des institutions contemporaines. Les *Cahiers de la quinzaine* sont un objet éditorial très particulier, à la fois parce que son rythme de publication et sa logique d'abonnement favorisent l'instauration d'une certaine temporalité du dialogue, et parce que cette revue de forme libre, qui ne choisit ni les tons ni les genres, permet de passer d'une biographie à un manifeste, d'alterner, au sein d'un roman, l'évocation poétique du travail imaginaire et la chronique des mœurs. La *Revue de Paris* apporte une légitimité ambiguë à l'historien de la musique, en consacrant le représentant d'une discipline académique, tout en opérant la promotion d'un discours social sur les enjeux de la culture musicale.

Rien ne serait malgré tout plus faux que de conclure à un cloisonnement des postures et genres musicaux, qui distinguerait le musicologue, le créateur de personnages, l'intellectuel engagé, le poète métaphysicien des sons. L'analyse des textes nous en détourne, comme la prise en compte des débats et récritures auxquels ils ont donné lieu. Toutes les composantes de l'écriture sont présentes dans les plus académiques de ses travaux comme dans les plus poétiques de ses pages. Ce qui fait le monde rollandien, c'est un mode de coexistence de ces logiques littéraires. Et ceci, non seulement dans le discours de l'écrivain, mais dans le type d'échange qu'il développe avec son public. Ce qui suscite les identifications comme les rejets, c'est bien la globalité de sa posture, qui enthousiasme les uns et exaspère les autres : les liens que l'écrivain établit entre ces différentes composantes de l'écriture, son effort obstiné pour maintenir ensemble ces diverses logiques. Il n'en est d'ailleurs pas différemment

⁹ ROLLAND, R., *Le Quatorze juillet*, Note sur la dernière scène, dans *Le Théâtre de la Révolution*. Paris : Albin Michel, 1926 (1900), p.150-151.

¹⁰ ROLLAND, R., *Musiciens d'autrefois*. Paris, Hachette, 1914 (1908), p.290.

¹¹ ROLLAND, *Vie de Beethoven, Cahiers de la Quinzaine*, 24 janvier 1903.

¹² ROLLAND, R., *Beethoven, les grandes époques créatrices* (De l'héroïque à l'appassionata ; Le chant de la résurrection ; La cathédrale interrompue ; Finita comoedia), Genève : Le Sablier, 1928-1945.

¹³ ROLLAND, R., *Beethoven, les grandes époques créatrices*, « La Cathédrale interrompue ». Paris : Albin Michel, 1980 (1943), p.1071-1072.

dans le champ de la musicologie et dans celui de la critique romanesque. Les critiques adressées à l'hétérogénéité de ces textes, à leur charge idéologique, à leur impureté générique, s'expriment dans des termes comparables, chez un musicologue comme Jean Marnold et chez un critique de roman comme Ramon Fernandez. Pour l'un comme pour l'autre, cette superposition des logiques fait obstacle à une neutralité et à une spécialisation de l'écriture jugées indispensables à la qualification scientifique d'un côté, littéraire de l'autre. Symétriquement, c'est cette absence de « spécialité » de l'écriture, cette reconfiguration incessante du texte, avec ce qu'elle suppose de refus d'un partage entre l'écriture et la vie, qui enthousiasme le romancier Stefan Zweig comme l'historien de la musique Henri Prunières.

De fait, si l'hétérogénéité des formes d'écriture et l'instabilité des règles et des rôles dans la communication littéraire caractérisent le monde musical rollandien, cette hétérogénéité procède d'une circulation des formes et non d'une typologie des discours. Rolland publie les articles relatifs à la musique contemporaine au moment où il se dégage progressivement de la carrière universitaire pour exercer le métier exclusif de romancier. Il en résulte un étrange jeu de correspondance et de contraste entre des textes qui commentent également Wagner, Debussy, la *Schola cantorum* dans les revues¹⁴ et au sein du roman *Jean-Christophe*. D'une certaine façon, les analyses du critique musical nourrissent l'univers esthétique du romancier. Mais, si les thèses sont apparentées, leur énonciation diffère du tout au tout, et avec elle le mode d'interpellation du public. Là où la revue propose un jugement pondéré, avec le souci de reconnaître la multiplicité des valeurs esthétiques, le romancier, faisant parler et écrire son personnage, glisse de la critique à la charge, impliquant le lecteur de roman dans un feuilletton des engagements. Ainsi, la poésie musicale de Debussy ou l'entreprise de la schola peut être saluée, non sans distance, dans la revue, en tant que signe d'une vitalité de la pensée musicale française en même temps qu'elle est stigmatisée dans le roman comme produit d'une esthétique formaliste et coupée de la vie.

Ainsi circule une théorie imaginaire du signe musical. Celui-ci constitue un langage particulier, pri-

vilégié, exprimant une relation à l'intériorité. à bien y réfléchir, une telle théorie prend l'écrivain à contre-pied, dans la mesure où il n'écrit pas lui-même de musique. L'écriture musicale est une pratique oblique, procédant d'une sorte de sémiotique syncrétique : elle se traduit par un travail constant pour traverser les univers de signification et de représentation, si bien que les textes de Rolland sur la musique évoquent peut-être moins la musique qu'une sorte de circulation des formes imaginaires prégnantes de son monde social et intérieur. L'écrivain musicien ne décrit pas les sons, il en prolonge la portée par un circuit métaphorique incessant. Christophe plonge dans le lac des rêves, les sonates de Beethoven bruissent de cataractes, lancent des flèches de cathédrales, l'adagio d'un concerto s'élève dans l'air pur de l'été.

LA FRAGILE CONJUGAISON DE CINQ PRINCIPES D'AUTORITÉ.

Plutôt que de décrire le monde musical rollandien comme une juxtaposition de productions distinctes, tantôt scientifiques tantôt littéraires, tantôt objectives tantôt subjectives, tantôt rationnelles tantôt sensibles, on peut mettre en question le statut même de l'auteur dans cette communication musicale/littéraire, identifier les tensions qui la marquent, de part en part. L'une des façons d'avoir prise sur les figurations du monde musical rollandien est alors d'identifier les principes de légitimation qui s'y manifestent et s'y exposent. L'écriture apparaît, comme on l'a vu, comme une sorte de langage dévalorisé par rapport à la langue présente et indicible de la musique, mais aussi comme un élément indispensable à sa libération. Derrière les justifications de l'entreprise d'écrire sur la musique, s'expriment ainsi des formes de ce qu'on peut nommer le magistère musical rollandien.

Le complexe musico-littéraire rollandien a pour particularité de maintenir une tension constante entre cinq principes de légitimation de la posture d'auteur. Ces cinq modes de justification de l'intervention d'une œuvre écrite au sein de l'univers musical définissent, parallèlement, des rapports déterminés de communication avec le lecteur. Romain Rolland revendique la présence conjointe de ces principes, ce qui définit son originalité par rapport à des formes d'écriture et de savoir plus stables et répertoriées. On peut identifier ces postures dans tous les

textes rollandiens. Les dynamiques qui les unissent leur permettent de se conjuguer et de se transformer mutuellement. Il n'est pas possible de décrire ici complètement cette dynamique de transformations, dont quelques figures clefs sont évoquées dans le tableau figurant en fin d'article. Je me contenterai ici de définir succinctement ces cinq principes et de donner quelques exemples des dynamiques qui les unissent dans l'étude *Beethoven, les grandes époques créatrices*.

L'un des principes qui légitiment l'écriture est *l'érudition*. Elle place l'écrivain en posture de détenteur d'un savoir indispensable à l'appréhension de la musique par le lecteur. Elle distingue son discours d'un discours insuffisamment informé. C'est pourquoi les développements de Rolland sur la musique se fondent systématiquement sur des lectures techniques, qu'ils exhibent : lecture documentée des archives qui permet de restituer un contexte historique, lecture comparée des esquisses successives d'un compositeur ou des productions multiples d'un courant musical, lecture informée des partitions elles-mêmes. La musique écrite chez Rolland est toujours une musique lue autant qu'entendue, et lue par un suffisant lecteur. La confirmation incessante, par les autorités musicologiques, de la précision et de l'ampleur des études rollandiennes sanctionne cette figure auctoriale et les rapports de communication qu'elle détermine.

La lecture érudite ne suffit pas à autoriser un discours musical. Le principe d'*expérience* est inlassablement réaffirmé par Rolland. L'écrivain musicien est d'abord musicien : il joue les partitions, pratique la lecture de la musique par son corps. Il vit avec la musique depuis sa prime enfance. Ce principe disqualifie les écritures purement formelles ou académiques de la musique, les « grammaires » des théoriciens, pour reprendre la formule de Romain Rolland. Le retour constant des récits qui dépeignent Rolland au piano, dégageant une aura irrésistible auprès de ses auditeurs, incarne particulièrement l'efficace communicationnel de ce principe.

Cette expérience s'élève d'autre part à une interprétation, qui procède fondamentalement d'un travail philosophique. C'est ce qu'on peut nommer le principe d'*herméneutique* de l'écriture musicale. Le commentaire rollandien est un discours, au sens fort du terme, dont le statut

¹⁴ ROLLAND, R., *Musiciens d'aujourd'hui*. Paris : Hachette, 1908.

est attesté par le fait qu'il est lui-même sans cesse commenté, par des lecteurs qui en soulignent la hauteur. Ces commentaires de commentaires, qui constituent le programme d'une musicologie philosophiquement armée, font de Romain Rolland un « fondateur de discursivité », selon l'expression de Michel Foucault¹⁵. Après lui, rien n'est comme avant, dans les relations entre écriture et musique, parce qu'il a imposé une discipline à l'interprétation des œuvres et de la pratique musicale en tant que fait anthropologique.

Pourtant, l'interprétation « à plus haut sens » est résolument défendue contre tout hermétisme, vers lequel elle pourrait tendre – auquel elle n'échappe d'ailleurs pas toujours. C'est le principe essentiel de *publicité*, qui renvoie, en matière de musique comme dans tout autre domaine, l'écrivain à sa responsabilité sociale et l'écriture à sa valeur de communication. Il arrive que ce principe détermine réellement la pratique de l'écrivain : d'ailleurs, la rencontre d'un vaste public, français et international, est une sorte d'authentification de cette posture communicationnelle. Mais l'idée de publicité opère avant tout comme un fantasme¹⁶. Elle pousse l'auteur à interroger le sens social de la musique. Elle implique en particulier un certain abord du jugement esthétique. Le statut de chef-d'œuvre ne peut être attribué qu'à une création musicale capable de remuer les peuples et d'exprimer une forme d'humanité.

Il y a une réelle tension entre ces deux derniers principes et le principe de *poétique*. Si la construction conceptuelle et le magistère public tendent vers la clôture d'un discours, le travail poétique du texte engage une tout autre notion d'interprétation : un équivalent dans l'écriture du travail créatif et fidèle des interprètes musicaux. La figure du *rhapsode*, un peu lecteur, un peu récitant, un peu improvisateur, me semble définir cette activité poétique rollandienne. Elle emprunte de multiples figures, narratives, métaphoriques, antithétiques. Romain Rolland poète ou rhapsode ne délivre pas réellement un savoir sur les œuvres. Il les récrit, prolongeant le texte des partitions et la trajectoire des créateurs, l'infléchissant, la colorant de ses propres rêves. Il ne fournit pas au texte musical un équivalent, n'en propose pas une traduction, mais lui offre plutôt une sorte

de paraphrase – au sens fort du terme, un discours qui l'accompagne et l'entoure – il lui répond par le rythme de la phrases et l'écart de la connotation.

En confrontant ces principes d'écriture à la grande étude, *Beethoven, les grandes époques créatrices*, on peut comprendre pourquoi ce texte, peu considéré par la critique littéraire, est bien l'une des œuvres majeures de l'écrivain. Il réalise par excellence cette circulation si particulière entre des principes hétérogènes de communication littéraire.

Le travail érudit est omniprésent dans cette étude, qui se fonde sur la lecture de toutes les biographies disponibles et qu'infléchit dans sa progression la publication de divers documents sur l'écrivain. Pourtant, ce n'est pas le principe d'érudition qui structure le plus fondamentalement les épisodes mais le principe de poétique. Le lecteur est impliqué dans la durée d'une publication qui relève, comme les cycles romanesques, *Jean-Christophe* et *L'Âme enchantée*, d'un système narratif de transformations, qui présente la carrière de Beethoven comme un ensemble d'étapes à la fois reliées et marquées par des ruptures. On pourrait appliquer au *Beethoven* le sous-titre du *Voyage intérieur* : « *songe d'une vie* »... Parallèlement à ce développement temporel s'affirme la constance d'une relation. Le commentaire rhapsodique des partitions, inlassablement repris, ouvre le lecteur à l'écoute, tandis que le critique poète entoure le texte musical d'une constellation d'images et de mouvements métaphoriques et synesthésiques.

Mais ces récits et ces images ne divagent pas au hasard. Le principe d'herméneutique tient cette production, qu'il ordonne à une série de systèmes antithétiques (volonté/destin, construction/énergie, élaboration/authenticité, etc.). L'œuvre de Beethoven, relue et réécrite par Rolland, est une gigantomachie de l'âme et de l'art. Cette gigantomachie est-elle finalement celle de Beethoven ou celle de Rolland ? L'indétermination est entretenue entre les deux interprétations. *Les grandes époques créatrices* sont une enquête sur la destinée de Beethoven en même temps que l'hommage rendu par l'écrivain à ce que son propre itinéraire lui doit. A moins qu'elles ne soient une mise en miroir des rêves et angoisses de l'auteur et du compositeur.

Enfin, même lorsque Rolland ne rompt pas des lances contre les érudits de la musique et leur étroitesse d'esprit, toute cette circulation des figures et des logiques se fait manifestement sous le regard du lecteur, d'un lecteur représentant de l'humanité, inscrit dans le destin d'une histoire. Tout ce travail d'écriture qui tourne autour des événements, des pensées et des textes musicaux, est lesté d'une sorte de gravité, confinant souvent à l'emphase, où se lit une orientation de l'écriture vers un magistère social.

Il est sans doute aussi difficile de lire Romain Rolland aujourd'hui que d'écrire sur lui. Ce cumul des principes de légitimation des postures auctoriales suppose, pour perdurer, un certain type d'attente et de croyance littéraire, dont il est difficile d'imaginer la vigueur passée. En même temps, le déploiement du style souverain de l'écrivain donne à son discours une hauteur de vues qui rend difficile le programme de mettre en ordre tous ces principes, au risque d'afficher une grande naïveté. Romain Rolland ne supporte pas la comparaison avec les sociologues de la musique en matière de rigueur, mais il est incomparablement plus intéressant.

Il est aisé d'observer comment et pourquoi ce complexe musico-littéraire va se défaire. Quel est cet aplomb qui permet à un écrivain de fonder en un discours unique le savoir sur les œuvres et l'aventure personnelle ? à quel genre de scientificité ressortit cet exercice de rhétorique normalienne ? Quel est le statut de ces constellations interprétatives accrochées au texte de la musique ? Peut-on discourir de l'art comme d'un système d'antithèses philosophiques ou morales ? Et surtout, l'amateur a-t-il besoin du magistère d'une grande conscience pour créer sa propre conscience musicale ? L'affaire est entendue, le monde de la musique de Rolland ne tient pas.

C'est évidemment une autre affaire de savoir si, libérée de la figure du magistère rollandien, la communication autour de la musique peut s'affranchir des problèmes que lui pose la pluralité des principes dont elle peut se réclamer.

*
* *

¹⁵ FOUCAULT, M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, séance du 22 février 1969, p.89.

¹⁶ JEANNERET, Y., « Romain Rolland : la parole de l'écrivain contemporain en question », actes du colloque *Permanence et pluralité de Romain Rolland*, op. cit., p. 323-332.