

La figure de Haendel dans l'imaginaire littéraire

Autour d'une étude de Romain Rolland

par **Timothée Picard***

Conférence du 22 août 2009 à Vézelay

Extrait

La conférence, dont nous reproduisons ici un extrait, a été prononcée par Timothée Picard au Musée Zervos-Maison Romain Rolland, durant les Rencontres Musicales de Vézelay de l'été 2009. C'est en raison de l'hommage rendu cette année à Haendel, que Pierre Cao, Chef du chœur Arcys Bourgogne a souhaité que nous soyons partenaire de cette manifestation musicale de prestige pour la Région Bourgogne. La conférence a été suivie par un très nombreux public, certains découvrant l'œuvre de musicologue de Romain Rolland, d'autres, la maison de l'écrivain, car la conférence était donnée dans une des salles du Musée Zervos- Maison Rolland..

Timothée Picard a ensuite participé à une table ronde, animée par le Journal La Croix, dans le narthex de la Basilique, juste avant que ne commence l'oratorio Israël en Egypte.

C'est en 1902 que Romain Rolland écrit la biographie du célèbre compositeur. Celle-ci fait toujours référence et a été rééditée récemment aux Editions Actes Sud. Préface Dominique Fernandez.

Le numéro 22 des Etudes Rollandiennes reprend l'intégralité de la conférence de Timothée Picard.

... Grandes constantes de la pensée musicale de Rolland

Commençons par évoquer brièvement les grandes constantes des essais de Rolland sur la musique car on retrouve en effet tout cela à l'œuvre dans son *Haendel*.

La pensée de Rolland repose tout d'abord sur une théorie des climats, des mœurs, des systèmes politiques et des spécificités musicales nationales. Selon un tel type de pensée, si telle nation possède tel climat, alors elle aura tels traits caractéristiques : telles mœurs, tel système politique, telle musique, etc. Sa vision de l'histoire de la musique est ensuite globalement progressiste : à ses yeux, les derniers venus surpassent toujours plus ou moins ceux qui les ont précédés. Une telle conception est cependant complexifiée par une obsession de la décadence : pour progresser, pense Rolland, l'art doit en effet se renouveler, sinon il est menacé de tomber en dégénérescence. Une telle philosophie de l'histoire est par ailleurs doublée d'une pensée à caractère sociopolitique : ce qui est de l'ordre de l'individu et du populaire est placé du côté du progrès, et ce qui est assimilé

à une élite, qu'elle soit aristocratique ou intellectuelle (mais toujours qualifiée d'« oisive »), est du côté de la décadence. La bourgeoisie occupe quant à elle un stade intermédiaire, tantôt fécond, tantôt stérile. A ces premières composantes s'ajoute en outre une conception de l'artiste. L'artiste génial est ainsi avant tout celui qui est capable d'exprimer l'âme d'un peuple. Examiner les spécificités, les points forts et les carences des grands artistes d'une nation, revient donc, pour Rolland, à évaluer le génie propre à chacune de ces nations. Cette expression peut se faire sous deux formes divergentes et complémentaires : « objective » (surtout durant la période classique) ou « subjective » (essentiellement pendant la période romantique). L'artiste objectif est celui qui sait se faire, par sa musique, le médiateur entre le monde et les hommes ; tandis que l'artiste subjectif exprime sa propre vision du monde, impose sa volonté. Quand bien même en proportions variables, les compositeurs placés au sommet du panthéon rollandien parviennent à concilier ces deux traits.

Presque partout, la conception rollandienne du monde s'exprime par le biais d'un champ lexical médico-moral, au sein duquel dominant, d'un côté,

les termes de force, de puissance, d'énergie, de volonté, de santé, de virilité, de renouvellement vital et, de l'autre, les mots de faiblesse, de maladie, de corruption, d'atrophie, ou d'efféminisation, etc. Ceci est particulièrement clair dès lors que l'on a affaire à un « portrait d'artiste ». Rolland manifeste en effet une propension de nature physiognomonique : il met en parallèle les caractéristiques physiques et morales d'un compositeur et les traits formels et spirituels de sa musique. Il a en outre recours à une rêverie élémentaire à caractère vitaliste et, parmi les images les plus récurrentes et les mieux connues de cette rêverie, on retrouve ainsi le fleuve ou l'arbre. A travers tous ces portraits domine également l'image type du compositeur cyclopéen, en lutte constante contre la matière et le monde tel qu'il va, et amené à triompher par la seule puissance de sa volonté.

Quant à sa conception de la musique, elle est très largement héritée du romantisme et du symbolisme. Du point de vue des valeurs de la musique, et conformément au processus d'absolutisation de la musique opéré au sein du romantisme allemand, Rolland a ainsi tendance à préférer la musique orchestrale à la musicale vocale, la musique religieuse à la musique profane, le drame wagnérien à l'opéra italien. Autrement dit les valeurs de la grandeur, de la profondeur et de l'originalité, plutôt que celles du spectaculaire, de la virtuosité, du plaisir, etc. Du point de vue de la mythologie de l'artiste, cela veut également dire qu'il accorde du crédit à ce qui, par la suite, est devenu cliché associé à l'époque romantique, comme la misère, l'isolement, ou la souffrance du génie. Enfin, il existe chez Rolland une métaphysique de la musique. Pour lui, celle-ci n'est pas pure forme : elle est expression ; et ce qu'elle exprime, c'est d'une part l'« Être majuscule », d'autre part l'âme d'un peuple. Ceci permet de rappeler enfin les trois idéaux qui traversent l'ensemble des essais sur la musique de Rolland : la spiritualité, la popularité et l'euroanéité. « Spiritualité », au-delà de tout dogme particulier. « Popularité », en tant que le génie est la fleur d'un peuple et d'une civilisation, qu'il a pour fonction d'incarner et de vivifier par le biais de son art. Enfin, concernant « l'Euroanéité », signalons la propension rollandienne à faire de tous les plus illustres compositeurs passés et présents de grands européens. Par-delà les rivalités entre nations, il exprime ainsi un idéal d'harmonie humaine universelle qui lui tient particulièrement à cœur, et dont le génie musical serait le porte-parole.

Concluons ce rappel par la formulation d'un paradoxe : Rolland est l'un des musicographes à avoir le plus œuvré pour l'exploration et la réévaluation systématiques de toute la musique qui a précédé le romantisme. Ses travaux, nombreux et d'une exceptionnelle qualité en témoignent. Citons : *Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti* (1895), *Musiciens d'autrefois* (1908), *Haendel* (1910), ou *Voyage musical au pays du passé*

(1916). Mais, en même temps, sa pensée et ses valeurs – éthique et esthétique confondues – restent et demeurent résolument celles du romantisme. De cette sphère, il n'est pour ainsi dire jamais sorti.

La grande santé du génie haendélien

Dans l'essai sur Haendel, on retrouve la plupart de ces données. Ainsi, Rolland défend tout d'abord à travers sa figure un certain idéal du génie artistique. Au fil de ses propos, les domaines du physique, de l'éthique et de l'esthétique s'interpénètrent et confluent en un même éloge de la force, de la puissance et de l'énergie. Il ne cesse donc d'insister sur la « santé physique et morale » de Haendel. Les images du métal et du fleuve impétueux reviennent d'ailleurs en permanence pour la caractériser. Pour Rolland, cette santé est d'abord le fait de son milieu conçu, conformément à la métaphore biologique consacrée, comme un terreau particulièrement fertile. Rolland, tout comme ses contemporains, fantasme assez évidemment cette « bourgeoisie allemande » qui serait d'une saine moralité et d'une robustesse physique à toute épreuve. Elle est en effet selon lui « une terre excellente pour le génie et pour la foi ». Pas d'oisiveté dans ce milieu, ni de dons extérieurs et futiles prodigués à foison, mais bien au contraire la transmission de l'essentiel : la « santé physique et morale », la « stature », l'« intelligence nette et pratique », l'« application au travail », et le « métal indestructible d'[une] calme volonté. » Or, quand on sait quelles furent les colères légendaires du compositeur, et que l'on se souvient de l'attaque problématique qui résulta de l'une d'entre elles en 1737, on se rend bien compte que cette idée de « calme volonté » est à nuancer. Au demeurant, ce fantasme de la « grande santé germanique », dont l'une des manifestations serait l'appétit d'ogre et, péché véniel, le penchant pour la boisson, se retrouve dans tous les portraits de compositeurs allemands brossés par Rolland, qu'il s'agisse de Bach, Gluck, ou Beethoven.

Quoiqu'il en soit, cette santé morale et physique que lui attribue Rolland lui aurait, selon l'écrivain, permis d'éviter maints écueils – à commencer par celui du plaisir, nécessairement pensé comme immoral, comme signe d'une oisiveté stérile, d'un gaspillage de la vitalité créatrice. Pour nous faire comprendre cela, Rolland utilise des figures qui, à côté de Haendel, alors au début de sa carrière, viennent jouer le rôle de contre-modèle. Par exemple à Hambourg, ville du célèbre *Gänsemarktoper* (Opéra du marché aux oies), triomphe le compositeur Reinhard Kaiser. De Kaiser, Rolland fait justement « l'artiste type de cette époque débordante de vie matérielle et possédée de l'amour du plaisir » que Haendel se doit à tout prix d'éviter de devenir. Même chose quand, un peu plus tard, Haendel est à Venise, qualifiée par Rolland de ville de la « volupté perpétuelle ». Dans un même ordre d'idée, cette santé

aurait également permis à Haendel, une fois en Angleterre, de pousser à son terme un mouvement entamé mais laissé inachevé par Purcell. Car à l'inverse de Haendel, Purcell est en effet qualifié par Rolland d'artiste « maladif », au « tempérament débile », avec « quelque chose de féminin, de frêle, de peu résistant » : « un manque de souffle », « une sorte d'épuisement physique », une « langueur poétique », qui l'auraient selon lui « empêché de poursuivre son progrès artistique, avec la ténacité d'un Haendel. » Ce dernier exemple est tout à fait caractéristique du fonctionnement et des effets de la métaphore médico-morale dans la pensée musicale de Rolland. Surtout – ce qui est pour le coup tout à fait certain – cette santé morale et physique lui aurait permis, d'après Rolland, de triompher de ses nombreux adversaires, et de s'imposer par-delà les cabales innombrables et indéfiniment relancées dont il a été l'objet. A ce titre, l'éclosion du *Messie* au beau milieu de la période la plus noire de la vie du compositeur prend aux yeux de Rolland une valeur hautement exemplaire : « C'est un fait – écrit-il – qu'on remarque souvent dans la vie des grands hommes, qu'au moment où tout semble perdu, où tout est au plus bas, ils sont tout près du faite. Haendel paraissait vaincu. A cette heure même, il écrivait l'œuvre qui devait établir sa gloire dans l'univers. »

Son « européanité »

Rolland fait ensuite incarner à Haendel son idéal d'« européanité ». Il l'évoque par exemple à propos de sa formation musicale, dont il vante la « largeur d'esprit vraiment européenne », qui « ne s'enfermait pas dans une école musicale, mais planait au-dessus de toutes, et s'efforçait de s'assimiler leurs richesses à toutes. » Plus loin, on peut également lire que « de patriotisme allemand, Haendel n'en avait guère. Il avait la mentalité des grands artistes de son temps, pour qui la patrie, c'était l'art et la foi. Peu lui importait l'Etat ». Au fil de l'essai, on recense encore, ici et là, une insistance particulière sur l'influence que la musique et la culture françaises auraient eu sur Haendel, de même que plusieurs spéculations sur l'éventuelle carrière que Haendel aurait pu mener en France.

Pourquoi cela ? Pourquoi ces précisions et ces insistances ? Elles semblent en effet posséder une visée argumentative, s'inscrire dans une polémique sous-jacente. Assez évidemment, Rolland semble en effet vouloir défaire Haendel des griffes de l'accaparement nationaliste, l'éloigner de la germanité, le rapprocher de la francité et, en tous les cas, le placer au-dessus cette « mêlée » dans laquelle se lancent les nations de son temps. C'est en ce sens que Rolland fait de lui le plus latin, le plus méditerranéen des Allemands. En lui, l'objectivité latine, de même, ajoute-t-il, que la virilité et la pudeur anglaises, auraient tempéré les épanchements de la subjectivité allemande, et son mysticisme exalté. De la même façon, il serait tout

à la fois un classique et un romantique. Si bien que, « profondément Allemand de race et de caractère », mais « gonflé de toute la sève musicale de l'Europe de son temps », il serait « devenu en art un *Weltbürger* » : un « citoyen du monde ».

Dans le panthéon de Rolland, Haendel s'oppose alors assez clairement à Bach, et se rapproche de Beethoven – l'idéal de Rolland. Un tel dispositif est latent dans cet essai, mais il est explicite dans un passage de *Jean-Christophe* (1904-1912), dans lequel on peut lire que le protagoniste « avait le sentiment que le génial Cantor écrivait dans sa chambre close : cela sentait le renfermé ; il n'y avait pas dans sa musique cet air fort du dehors qui souffle chez d'autres, moins grands musiciens peut-être, mais plus grands hommes – plus hommes tels que Beethoven, ou Haendel. »

Notons que construire une opposition entre Haendel et Bach est une constante dans les discours sur la musique dès la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le plus souvent, on oppose le naturel et l'expressivité de l'un au savoir et à la technique de l'autre. Rolland prolonge donc ici un lieu commun.

Sa « popularité »

Ainsi qu'en témoignent plusieurs moments importants du texte, Rolland associe également à Haendel son idéal de « popularité ». Rolland voit d'abord dans le déroulement de la carrière de Haendel le signe d'un affranchissement progressif par rapport à une économie de l'art dominée par le mécénat aristocratique. Voici ce qu'il écrit, par exemple, à propos du moment où Haendel inaugure véritablement sa carrière théâtrale :

« Jusque-là, il avait mené la vie d'un de ces innombrables musiciens de cour, qui vivaient à l'ombre d'un prince et écrivaient pour une élite. Il n'avait eu l'occasion d'en sortir qu'avec quelques œuvres religieuses ou nationales, où il avait été la voix d'un peuple. A partir de 1720, et jusqu'à sa mort, tout son art appartient à tous. »

Et, quand, plus tard, il passe de l'opéra à l'oratorio, c'est, selon Rolland, parce qu'il souhaiterait d'abord et avant tout parler au peuple. Il aurait conscience que les sujets des oratorios sont populaires et universels, alors que les turpitudes des héros antiques de l'opéra seraient « ne p[eu]vent intéresser qu'une société de dilettantes raffinés et corrompus. » Distorsion volontaire ou effectuée de bonne foi ? Précisons en effet ici que Rolland surdétermine assez clairement des hasards biographiques, qu'il transforme en intentions, afin de les mettre au service de ses propres causes et préoccupations. En ce sens, il insiste donc sur la valeur à ses yeux éminemment et consciemment populaire qu'aurait sa musique de plein air. Il considère également ses concertos pour orgue comme de grands concerts populaires. Enfin, il fait des oratorios l'aboutissement de l'art haendélien – oratorios dans lesquels, comme on sait, le chœur, image par excellence du collectif, joue un rôle capital. Notons

au passage que l'idée de la « popularité » de Haendel, une popularité empreinte de sacralité, ne date pas de Rolland : elle était déjà présente dans *Consuelo*, le roman de George Sand (1843). L'écrivain faisait alors reconnaître au personnage de Porpora, rival historique de Haendel, la supériorité de l'Allemand sur le plan sinon de l'opéra, du moins de l'oratorio, en ceci qu'il y aurait particulièrement mis en œuvre sa capacité à susciter la ferveur collective.

Rolland voit en effet dans le chœur l'âme même de l'oratorio haendélien. Pour lui, ces oratorios n'ont rien de la pesanteur religieuse qu'on leur associe parfois. Au contraire, à leur sujet, il emploie plusieurs fois une expression qui lui est chère : celle de « théâtre populaire en liberté ». Pour Rolland, Haendel y exprime la voix même de la Bible, virile, héroïque, débarrassée des effusions sentimentales propres au piétisme allemand, telles qu'on les retrouve d'après lui trop souvent chez Bach. *Israël en Egypte* représente alors le sommet de cet art. Un oratorio composé de façon quasi exclusive – et puissamment expressive – de chœurs, voilà en effet « au plus haut degré [...] une musique pour tout un peuple. » De cela, on trouve un écho dans la dernière partie de *Jean-Christophe*, au moment où le jeune compositeur exprime son désir mais aussi ses difficultés à renouer avec l'âme de la collectivité au moyen d'un langage musical qui soit simple et universel : « Le difficile était de trouver des sujets d'inspiration qui pussent, comme la Bible au temps de Haendel, éveiller des émotions communes chez les peuples d'aujourd'hui. L'Europe d'aujourd'hui n'avait plus un livre commun : pas un poème, pas une prière, pas un acte de foi qui fût le bien de tous. »

Analysant l'esthétique de Haendel, Rolland signale encore que son inspiration « ne puisait pas seulement à la source de musique savante et raffinée, à la musique. » Toute la conclusion de l'essai est d'ailleurs consacrée à ce thème. Haendel y apparaît comme l'idéal de l'orateur populaire, qui sait comment se faire comprendre de tous et parler à tous. Rolland écrit ainsi :

« ce génial improvisateur, astreint pendant toute une vie [...] à parler du haut de la scène à de grands publics mêlés, dont il fallait être sur-le-champ compris, était comme ces orateurs antiques, qui avaient le culte de la forme et l'instinct de l'effet immédiat et vivant. »

Et l'on retrouve alors ici des propos qui rappellent certaines considérations de son *Théâtre du peuple* (1903) : « Notre époque a perdu le sens de ce type d'art et d'hommes : de purs artistes qui parlent au peuple et pour le peuple, non pour eux seuls et pour quelques confrères. »

Un art « objectif » et « expressif »

Enfin, Haendel incarne aux yeux de Rolland une certaine conception du génie musical : le génie « objectif », caractéristique de l'époque classique.

Par le biais de ce terme, Rolland souhaite conférer à Haendel une sérénité, une harmonie, une pureté, une clarté, qui ont à voir avec ce que Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*, qualifiait d'apollinien. C'est en ce sens, probablement, qu'il lui confère quelque chose de méditerranéen et même, parfois, d'hellénique. A son propos, il parle d'un « art de lumière et de joie », d'« un art moins intime qu'expansif, un art ensoleillé. Non sans émotion. Mais avant tout, reposant, fortifiant et heureux. Une musique optimiste. » Utilisant de façon signifiante le jeu de l'ombre et de la lumière, il l'oppose là encore à Bach :

« Il n'a rien – dit-il – du recueillement pieux et replié sur soi-même de Jean-Sébastien Bach, qui descend dans les profondeurs de sa pensée, qui aime à en suivre tous les replis, et qui, dans le silence et la solitude, converse avec son Dieu. »

Par « art objectif », Rolland résout le problème que pose à ses yeux le caractère protéiforme de l'art de Haendel, qui s'est réalisé parfaitement dans toutes les formes musicales possibles, et a synthétisé toutes les influences nationales. Ainsi, il devient « fleuve » en lequel confluent tous les courants, et plus encore « mer », en laquelle s'épanchent tous les fleuves, sans jamais qu'elle ne perde de son équilibre et de sa sérénité. En ce sens, Haendel est « le génie qui boit la vie universelle, et s'assimile à elle » ; il est la musique pure, « la musique même ».

Mais si la musique de Haendel a donc pour Rolland quelque chose d'apollinien, elle possède également une dimension dionysiaque. On l'a vu, l'écrivain souhaite en effet la débarrasser des travers de cette conception par trop pesante et trop massive que peuvent en avoir ses contemporains. Il souhaite également la prémunir contre une approche excessivement formaliste et, à cette fin, insiste sur le caractère d'après lui particulièrement vivant de son art. Il insiste donc sur le talent d'improvisateur de Haendel, sur le caractère spontané, presque naïf, de son génie mélodique, dont la générosité lui permet de l'assimiler à un fleuve impétueux. Le comparant à plusieurs reprises à de grands peintres, il souligne le caractère visuel, évocateur et expressif de sa musique. Par là, il souhaite montrer que Haendel est en contact direct avec la nature, avec le monde, qu'il baigne en eux, et s'en inspire directement. Enfin, de façon plus générale, il insiste sur le caractère résolument dramatique, théâtral, de sa musique. Par les deux pôles de sa musique, sa propension d'un côté au pastoral, de l'autre à l'héroïque, d'un côté aux danses joyeuses, de l'autre aux marches guerrières, l'œuvre de Haendel prendrait donc particulièrement en charge deux valeurs qui inspirent particulièrement Rolland : l'harmonie et la grandeur...

* *Timothée Picard* est maître de conférences en littérature générale et comparée à l'Université Rennes 2.