

Timothée Picard

**LE MODÈLE MUSICAL
DANS L'ŒUVRE DE
ROMAIN ROLLAND**

Conférence prononcée à Paris
en Sorbonne le 30 mai 2008

Association Romain Rolland

Étude rollandienne n° 20

L'étude que nous proposons ici s'insère dans le cadre d'une plus large réflexion que nous menons sur les grands écrivains mélomanes. A ce titre, Rolland nous intéresse tout particulièrement. Cela, non pas tant pour ce que cette mélomanie aurait pu avoir comme conséquence en matière de modernité littéraire (dans le cas de Rolland, elle est limitée), mais parce que l'on peut faire de celui-ci, en raison de son parcours public, qui s'effectue à la fois dans le sens et à rebours de l'institution, une forme de figure emblématique.

En effet, pour qui veut rendre compte de cette génération d'exception, celle des Proust, Suarès, Claudel, Valéry, Gide et autres écrivains de la *NRF*, mais aussi des Hesse, Zweig, T. Mann, etc., entre lesquels, par ses multiples correspondances épistolaires, Rolland a d'ailleurs occupé un rôle de passeur, il peut représenter une sorte de modèle. En lui convergent ainsi quatre données qui caractérisent ces différents écrivains : tout d'abord la quête d'un Moi idéal qui, nourri des grands exemples européens, en particulier artistiques, parviendrait à réconcilier méditation et action ; ensuite une mélomanie à caractère humaniste et spiritualiste ; également le trait « grand intellectuel européen engagé » ; et ces trois premières données sont enfin, dans le contexte tourmenté de la première moitié du XXe siècle, confrontées tout à la fois au désir d'Europe et à la crise de l'Esprit européen.

Envisager, à travers Rolland, les caractéristiques de la valeur

« musique », du modèle musical à son âge d'or, tel sera notre propos ici. Après un bref détour qui rendra compte de l'articulation entre biographie, mélomanie et musicographie chez Rolland, nous envisagerons tout d'abord la façon dont Romain Rolland reprend à son compte les principaux lieux communs inhérents à la grande littérature mélomane européenne. Puis nous considérerons les différents présupposés qui, chez Rolland, déterminent sa conception de la musique. Enfin, nous tenterons de montrer comment, à leur pointe, apparaissent trois idéaux qui, cette fois, appartiennent à l'écrivain en propre, et sont avancés par lui avec une foi inébranlable. Ces idéaux, on peut émettre ici l'hypothèse qu'ils lui permettent de définir, pour l'Europe à venir, un idéal musico-spirituel qui viendrait à la fois la consoler de la souffrance des temps présents, et réaffirmer les principes de sa grandeur.¹

La position de Rolland, partagé entre les lettres, la musique, et les travaux d'érudition, mais aussi entre la carrière académique et l'aspiration à une réalisation de soi plus conforme à sa nature profonde, se caractérise tout d'abord par un trait récurrent parmi les écrivains mélomanes : la tendance à s'appréhender soi-même comme un musicien frustré, et à naître en tant qu'écrivain, malgré soi et de façon parfois inconsciente, au terme d'un cheminement qui permet la reconversion de cette passion musicale première en l'invention et la pratique compensatoires d'une écriture.

Cela, Rolland l'évoque en 1889 dans *Le Cloître de la rue d'Ulm*, non sans regret et amertume. Il y avance en effet l'idée que la vie pour laquelle il était fait et promis lui a été refusée (pour des raisons familiales en particulier), et que son existence ne pourra désormais s'épanouir que dans un cadre médiocre. A ce titre, il considère sa formation intellectuelle (critique et philosophique) comme une perversion irréversible de sa pureté musicale native. Voici d'ailleurs une conviction récurrente chez Rolland que celle consistant à considérer ses qualités intellectuelles comme une forme de don ambigu, qui aurait pour effet

1. Les principaux textes sur lesquels nous avons appuyé notre réflexion sont : *Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti* (1895), *Le Théâtre du peuple* (1903), *Jean-Christophe* (1904-12), *Musiciens d'autrefois* (1908), *Musiciens d'aujourd'hui* (1908), *Haendel* (1910), *Voyage musical au pays du passé* (1916), le monumental *Beethoven*, qui s'étale entre 1928 et 1945 (après la mort de Rolland en 1944), enfin des éléments de son journal et de sa correspondance (notamment avec Strauss), ainsi que des sections de son testament spirituel *Le Voyage intérieur* (1942, complété après).

de venir distordre la pureté première du sensible. De cet état de fait, Rolland conclut que son approche de la musique est donc celle d'un littéraire, ce qui, pour lui, représente un pis-aller².

Mais – signe courant de cette reconversion parmi les écrivains mélomanes – on recense chez Rolland la définition progressive d'une sorte d'idéalité musicale, de même que l'esquisse des traits principaux que pourrait prendre son accomplissement littéraire.

La définition de l'idéalité musicale est tout d'abord rendue manifeste par l'établissement d'un lien indéfectible, chez l'écrivain, entre la musique et la religiosité, entre la musique et la quête spirituelle. On recense, dans les écrits du jeune Rolland, la formulation d'un idéal à la fois spirituel et existentiel que l'on pourrait faire tenir en cette formule : la quête de ce que l'écrivain appelle « la vie elle-même »³, et qui s'oppose à ce qui ne serait que l'apparence de cette vie, ou la détruirait à force d'analyse. Dans ce cadre, la musique incarnerait par excellence la possibilité d'accéder à « la vie elle-même », dont elle est en outre, conformément à un postulat hérité de la métaphysique allemande, la substance même.

La possibilité d'un accomplissement littéraire de cet idéal musical est évoquée dans une importante lettre à Malwida von Meysenbug, datée du 10 août 1890, et dans laquelle Rolland définit de façon programmatique, purement abstraite et théorique, les termes caractéristiques de ce qu'il appelle un « roman musical ». Contre ce qu'il considère le roman extérieur, factuel et réaliste, Rolland définit un idéal de roman dont la matière serait le « sentiment » et non pas le « fait », ou plutôt cette somme de faits et d'actions qui construisent extérieurement une biographie. Il ne s'agirait pourtant pas d'un roman « psychologique », tel que l'entendent ses contemporains, mais d'un roman qui, selon Rolland, donnerait du sentiment sa forme abstraite et générale en même temps qu'intense. L'idée essentielle avancée par l'apprenti écrivain est que ce sentiment dépasserait l'individu, le traverserait, s'imposerait à lui, et que celui-ci n'aurait alors pour seule vocation que de l'incarner. A cela s'adjoindrait un idéal de développement organique du

2. Cahiers Romain Rolland n° 4, *Le Cloître de la rue d'Ulm*, Paris, Editions Albin Michel, 1952, p. 301, 5 juin 1889.

3. Par exemple dans l'introduction de *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Ernest Thorin Editeur, 1895.

roman qui serait calqué sur celui de la symphonie. Alors seulement la vie serait restituée sous sa forme complète et idéale, c'est-à-dire poétique. Ce roman donnerait, bien plus que la seule réalité : tout à la fois « Ce qui *devrait* être » et « Ce qui *est* », et permettrait donc de vivre pleinement⁴.

On voit certes là s'esquisser quelques caractéristiques de *Jean-Christophe* mais pour autant, l'œuvre essentielle en la matière, la vraie autobiographie biaisée de Rolland, plus encore peut-être que *Le Voyage intérieur*, nous semble être d'abord et avant tout son *Beethoven*. Il s'agit en effet là de l'œuvre d'une vie entière ou presque, et toute l'évolution personnelle de Rolland, ainsi qu'il le confie souvent, s'effectue de concert avec celle de cette œuvre massive, qui dessine les contours même de tout son idéal : idéal de mise en forme et en acte du « Moi le plus grand » ; idéal d'harmonie européenne alors même que résonnent à travers l'œuvre les souffrances de l'Europe de l'entre-deux-guerres⁵.

Ceci étant rappelé, il nous est maintenant possible de situer Rolland dans l'histoire et la généalogie des écrivains mélomanes.

Rolland arrive en effet au terme et à la pointe de ce temps qui, via le rousseauisme, le romantisme allemand et le symbolisme, a donné à la musique une valeur éminente, à substrat métaphysique⁶.

Pour Rolland, tout d'abord, la musique ne saurait être pure forme, elle est profondément signifiante. La question de sa beauté ne se pose pas pour lui *a priori* mais *a posteriori*. Pour lui, quand elle est expressive, la musique est nécessairement belle. La musique, ensuite, engage une relation privilégiée avec l'intériorité : elle exprime l'Être et le monde sans médiation. Elle est enfin le miroir le plus essentiel de l'âme d'un peuple, son inconscient.

Dès lors, le génie authentique est celui qui parvient à rendre compte de cela. Il le fait presque inconsciemment, et c'est d'ailleurs le gage de sa sincérité. A l'heure de la nouvelle objectivité et de la quête de l'inexpressif, Rolland aura ceci de propre et d'intempestif qu'il ne remettra jamais en question la valeur de la sincérité en art. En corol-

4. Cahiers Romain Rolland n° 1, *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, Paris, éd. Albin Michel, 1948, p. 26, 10 août 1890.

5. *Beethoven, Les grandes époques créatrices*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 867 et 1391.

6. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 15.

laire, il fait bien sûr partie des contempteurs de la virtuosité en art. Dans le même ordre d'idée, et en toute logique, Rolland cautionne la mythologie de l'artiste maudit et souffrant⁷. Le génie, pour être tel, doit selon lui avoir connu la souffrance et la misère. Ainsi, par exemple, si Monteverdi est génial, c'est qu'il « a connu la souffrance et les amertumes de la lutte ; [qu'] il s'est débattu contre la misère ; [qu'] il a été frappé dans ses affections les plus chères, et [c'est pourquoi] on trouve dans sa musique l'écho de ses propres douleurs. »⁸ De la même façon, Rolland peut, à propos de Gluck, poser la question suivante : « Où cet homme avait-il puisé cette vigoureuse indépendance morale ? D'où sortait-il ? » Et y répondre ainsi : « Du peuple, et de la misère, d'une lutte acharnée, prolongée, contre la misère. »⁹

Par ailleurs, Rolland connaît manifestement très bien les grands propos des écrivains et philosophes mélomanes, qu'il s'agisse de Rousseau, de Stendhal, de Nietzsche, et de bien d'autres encore. Sans les citer forcément, il reprend à son compte leurs idées, de même que les lieux communs que l'on a tirés de leurs œuvres, et leur apporte du crédit.

De Rousseau, il reprend par exemple l'idée d'une France qui serait par nature peu musicienne, de même que la critique de la virtuosité gratuite, de l'artifice, du décorum, qui auraient été répandus à travers toute la culture française et toute sa musique en particulier, le procès, enfin, de cette suprématie accordée, en France, à la raison, à l'intellect un rien pervers, au détriment du sentiment pur et authentique¹⁰. De Rousseau et Stendhal, il réactualise la théorie des climats et des régimes politiques pour expliquer les spécificités des musiques nationales, et le plus ou moins grand degré d'affinité que tel ou tel pays posséderait à l'égard de la musique. Rolland reprend ainsi les termes de ce que l'on peut appeler une géopolitique musicale et spirituelle de l'Europe, selon laquelle l'Italie, la France et l'Allemagne, par le biais de leur univers musico-spirituel respectif, entreraient en relation de façon antithétique et complémentaire, en vue d'établir sur l'Europe une forme de suprématie, non seulement théorique mais encore, parfois,

7. Voir ce qui concerne Hugo Wolf dans *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908, p. 142.

8. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 87.

9. *Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1908, p. 228.

10. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 272.

pratique. Pour Rolland, il existerait ainsi des modalités d'accomplissements privilégiés pour chaque « race ». Et, par exemple, pour expliquer la plus ou moins grande affinité que ces pays auraient avec l'opéra, il construit le modèle suivant. L'Allemagne serait traditionnellement encline à la rêverie abstraite davantage qu'à l'action, si bien que le théâtre musical allemand serait dès lors davantage symphonie dramatique que théâtre, et posséderait quelque chose d'abstrait et de métaphysique. De son côté, la France serait le pays du cartésianisme tourné vers l'action, et serait mieux faite pour le théâtre que pour l'opéra. Enfin, l'Italie seule serait le pays de la passion en acte, et serait de ce fait même par excellence le pays de l'opéra¹¹. Enfin, à propos de Nietzsche, Rolland a beau dire ici et là, en particulier dans des lettres adressées à Malwida von Meysenbug, qu'il rejette les termes du procès que le philosophe a intenté à Wagner, il en reprend pourtant certains éléments à son compte, en particulier les imaginaires de la santé et du décadentisme, et les élargit également à une certaine critique de l'Allemagne de son temps.

Au-delà de ces reprises, qui inscrivent résolument Rolland au sein de la généalogie des écrivains et philosophes mélomanes, on peut recenser quelques présupposés rarement remis en question qui déterminent fortement sa conception de la musique.

L'examen de ses écrits musicaux révèle tout d'abord que cette dernière est soumise à un système de valeurs caractéristique de son temps. En dépit de sa thèse, qui porte sur l'opéra, d'un certain intérêt manifesté par l'écrivain pour la mise en musique de textes (ce dont témoigne l'analyse du finale de la *9^{ème} Symphonie* de Beethoven), et conformément aux valeurs du romantisme allemand, Rolland semble très manifestement préférer la musique instrumentale et religieuse à l'opéra. Ainsi, les références à l'opéra italien du XIX^e siècle sont minimales dans son œuvre, et, de façon générale, il semble le condamner. Il confie également préférer entendre les œuvres de Wagner données au concert plutôt que les voir portées à la scène¹². Enfin, entre autres exemples, il reproche à Strauss de s'être mis à composer des opéras,

11. *Ibid.*, p. 19-21.

12. *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908, p. 73.

genre selon lui soumis à l'enfantillage et à la convention. A ce titre, et comme nombre de ses contemporains, Rolland fait évidemment preuve d'une fascination pour l'Allemagne, d'une relation ambiguë à l'égard de la France, et d'une certaine forme d'occultation de l'Italie.¹³

Ceci étant avancé, le premier de ces présupposés qui déterminent fortement la conception rollandienne de la musique est une vision hégélienne de l'histoire de l'art.

Pour Rolland, cela ne fait aucun doute : l'art progresse. A ce titre, on peut renvoyer à certains propos de son essai sur Berlioz, où il se déclare contre cette horde de pédants zélés, de critiques médiocres, qui s'en réfèrent constamment au passé, qui brandissent en permanence les exemples canoniques pour étriller les novateurs de leur temps, et entraver la liberté créatrice et nécessairement innovatrice du vrai génie¹⁴. De ce point de vue, dans la première partie de sa carrière au moins, les derniers venus sont toujours considérés par Rolland comme plus importants que leurs prédécesseurs¹⁵. Dans sa thèse sur l'histoire de l'opéra, on constate ainsi cette tendance, revendiquée d'ailleurs, à juger toutes les œuvres du passé à l'aune de celle de Wagner, considéré par Rolland comme le terme et la synthèse de l'évolution musicale¹⁶. Certains passages relèvent même clairement de la propension téléologique : par exemple lorsque Rolland avance que les ancêtres de Bach « semblent porter en eux le tranquille pressentiment du génie qui sortira d'eux »¹⁷, ou quand Grétry est jugé à l'aune de la question de savoir s'il prépare ou non Beethoven¹⁸.

Par ailleurs, en corollaire à cette vision progressiste de l'histoire de l'art, l'hypothèse d'une décadence joue également un rôle important dans son œuvre. L'examen des temps présents est toujours doublement placé sous le signe de deux options possibles : la décadence et le renouveau. Et le symptôme de cette décadence, c'est précisément pour Rolland l'excès de formalisme ou au contraire de sensualité en art. Une telle proposition est tout particulièrement au centre de ses deux thèses :

13. Voir, dans *Jean-Christophe*, les propos relatifs à la formation musicale italienne d'Olivier.

14. *Sur Berlioz*, Bruxelles, Editions Complexe, 2003, p. 29.

15. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 7.

16. *Ibid.*, p. 23, 93, 96, 99, 172

17. *Musiciens d'autrefois*, p. 5.

18. *Ibid.*, p. 269 et 271.

son *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* et sa thèse complémentaire en latin *De la décadence de la peinture italienne au XVIe siècle*¹⁹.

Cela dit, plus Rolland avance en âge, plus cette vision se complexifie. Ainsi, l'influence des spiritualités orientales venant se greffer à l'héritage de la philosophie allemande, on constate que, chez lui, l'idée d'éternel retour, de la répétition d'événements similaires à travers le temps et l'histoire, interviennent de plus en plus régulièrement. Proche alors d'une conception allemande de la révolution, Rolland peut parfois avancer, notamment dans son *Beethoven*, que les vrais génies sont également des conservateurs, que « le passé et l'avenir se mélangent en eux, à des doses variables. »²⁰

Au sein de cette vision hégélienne de l'histoire de l'art, Rolland, tout comme son coturne de la rue d'Ulm Suarès, témoigne de la volonté de dépasser certaines catégories historico-esthétiques majeures, parmi lesquelles celles du « romantisme » et du « classicisme ». A ce sujet, on peut renvoyer à la théorie, plusieurs fois avancée par Rolland, que les classiques d'aujourd'hui, tels Mozart, étaient les romantiques de leur temps. Cependant qu'à l'inverse, Rolland défend un Wagner des attaques décadentistes dont il peut faire l'objet en exaltant non pas son romantisme mais son classicisme²¹.

Ce présupposé et ces nuances dialectiques sont de toutes les façons transcendés par cette idée fondamentale que l'essence de l'art ne meurt jamais. Mort et renaissance alternent en permanence, par-delà ses aléas et les turpitudes de l'histoire. Dans *Musiciens d'autrefois*, on peut ainsi lire : « Un art peut décliner ; mais l'Art meurt-il jamais ? Il se métamorphose, il s'adapte aux circonstances. »²²

À cette vision globalement progressiste de l'histoire de l'art s'arrime une vision sociopolitique : s'il y a progrès, c'est parce l'individualité d'une part, et le peuple d'autre part, se sont progressivement émancipés, fait qui s'exprime tout particulièrement à travers l'art. La sensi-

19. Cahiers Romain Rolland n° 9, *De la décadence de la peinture italienne au XVIe siècle*, thèse en latin, Paris, Albin Michel, 1957.

20. On a déjà cela dans *Musiciens d'autrefois*, p. 169-170. Il faut également se référer, à ce sujet, au thème de la « variation » beethovénienne, in *Beethoven*, p. 763.

21. *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 62.

22. *Musiciens d'autrefois*, p. 7.

bilité socialiste ou communiste de Romain Rolland se manifeste clairement ici.

Ainsi, la musique médiévale, qui précède l'émergence de l'individualité passionnée puis des peuples cimentés par la ferveur collective, est en toute logique pour Rolland une mathématique froide : la façon dont il analyse le passage de la polyphonie médiévale à la monodie de Monteverdi est de ce point de vue tout à fait représentative ; c'est pour lui la preuve manifeste de l'émergence glorieuse de l'individu en musique²³.

Rolland rejette pour la même raison l'art émanant de l'aristocratie, toujours coupable selon lui de verser dans la convention et l'immoralité²⁴. Notons qu'à l'époque contemporaine, l'aristocratie trouve dans son esprit un équivalent en la figure de l'élite européenne toujours qualifiée d'épuisée²⁵. Une critique intervient en outre de façon corollaire : celle de l'embourgeoisement et de l'affadissement de la musique. Plus d'une fois, Rolland, dénonce de façon volontairement anachronique ce qu'il appelle la « musique de salon », y compris pour des compositeurs du XVIIIe siècle.

A contrario, il place fort haut la valeur du populaire, condition de la sincérité, de l'authenticité et de l'énergie en art. L'idée dominante est que l'art aristocratique ne peut être autre chose qu'une construction de l'esprit, un jeu, alors que l'art populaire possède un caractère de nécessité passionnée et exprime passionnément la nature. Rolland effectue régulièrement dans ce cadre l'éloge de la Révolution et de la République, et n'hésite pas, alors, à manier le déterminisme historique. Ainsi, l'apparition du « valet insolent » sur la scène d'opéra italien du XVIIIe siècle est volontairement lue en termes anachroniques²⁶ et, pour lui, Gluck est très évidemment révolutionnaire et républicain avant l'heure²⁷.

Ces façons philosophico-historiques et sociopolitiques d'envisager la musique sont toutes les deux traversées par un imaginaire médico-moral caractéristique de son époque.

23. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 4.

24. *Ibid.*, p. 83.

25. Voir, parmi différents exemples, *Beethoven*, p. 61.

26. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 179.

27. *Musiciens d'autrefois*, p. 227.

Ainsi, reprenant à son compte le vocabulaire médico-moral de la plus ou moins grande santé, très nietzschéen, Rolland développe l'idée qu'il y a des époques plus ou moins « fortes » et plus ou moins « faibles ». Il utilise également de façon importante l'image bio-esthétique de la « corruption » du goût²⁸. Par ailleurs, le populaire est selon lui, et conformément à ce schème, gage de la jeunesse et de la vitalité d'une race (le musicien populaire en constitue à ce titre la pointe idéale²⁹). Pour cette dernière, il est gage de renouvellement vital, et ce, contre l'atrophie et le dessèchement provoqués par le formalisme aristocratique et la cérébralité rationaliste des théoriciens.

On retrouve encore un tel type d'idée à travers la persistance d'un couple de notions importantes dans la pensée de Rolland : le couple action / méditation. Dans l'imaginaire de Rolland, ce couple est en effet sexualisé : l'action est plutôt virilisée et la méditation féminisée, et posséder les deux est évidemment l'idéal³⁰. Ceci engage cependant une certaine forme de misogynie chez Rolland avec, à l'égard de la femme, l'effet d'un double jeu typique, fait d'élection et d'idéalisation d'une part, de condescendance de l'autre. Parmi les lieux communs caractéristiques de cet imaginaire, on peut ainsi noter que la femme, comme le peuple, serait naïve et spontanée et engagerait donc pour cette raison un lien privilégié avec la musique³¹. Dans *La Foire sur la Place*, cette section particulièrement polémique de *Jean-Christophe*, l'efféminisation et la judaïsation de la civilisation sont ainsi clairement considérées comme les causes et conséquences de sa décadence.

On a vu que Rolland reprenait à son compte cette sorte de géopolitique musico-spirituelle de l'Europe établie par ses illustres prédécesseurs. Dans ce cadre, l'une de ses grandes constantes consiste à jouer les grandes figures musicales européennes les unes par rapport aux autres dans un jeu dialectique permanent. Celui-ci permet de faire ressortir les spécificités et les carences propres à chaque génie national, de même que sa valeur relative par rapport aux autres modèles. Au centre de ce dispositif se trouve le jeu de complémentarité et de rivalité entre-

28. Par exemple *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 5.

29. *Ibid.*, p. 155.

30. *Beethoven*, p. 21 et sq.

31. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 22.

tenu par la France et l'Allemagne.

Pour Rolland, l'Italie sort en effet du système de valeurs de Rolland à la fin du XVIIe siècle. Après Palestrina, Provenzale et Monteverdi, Rolland fait le procès de la décadence généralisée qui, à partir de l'époque de Scarlatti et Stradella, s'est emparée de la musique italienne³². Et, s'il y a bien eu selon lui sursaut au XVIIIe siècle, cette décadence se rejoue à partir de Rossini³³.

En ce qui concerne la France, voici quelle est la proposition générale formulée par Rolland. Du fait de l'importation récurrente de génies étrangers (Lully, Gluck, Wagner, etc.), la France aurait été sans cesse détournée de sa véritable voie musicale et, de ce fait, serait sans cesse en quête de cette dernière³⁴. D'un génie musical apparemment moins affirmé et moins naturellement voué que celui de l'Allemagne à dominer l'Europe, elle n'aurait pas fait preuve de véritable pensée de la musique, ni de style idiosyncrasique : elle n'aurait qu'un style mensonger, qui étouffe la vérité, la sincérité du génie français tel qu'il pourrait cependant s'exprimer dans la musique. Toutefois, cette proposition générale connaît quelques nuances. Avec des figures comme Berlioz, Debussy, Saint-Saëns, D'Indy et d'autres, la musique française semble en effet en train de s'affranchir de l'emprise allemande³⁵. Berlioz, tout particulièrement, redonnerait d'après Rolland à la musique le contre-poids méditerranéen, apollinien, dont elle avait besoin. Et Saint-Saëns incarnerait bien ce classicisme à la française dont la caractéristique est la clarté³⁶.

En ce qui concerne l'Allemagne, telle est la proposition générale. Pour Rolland, incontestablement, il s'agit de la première nation musicale d'Europe. Dans *Musiciens d'aujourd'hui*, il écrit : « Je n'ai jamais été préoccupé, en art, des questions de nationalité. Je n'ai même jamais caché mes préférences pour la musique allemande ; et je considère, encore aujourd'hui, Richard Strauss comme la première personnalité musicale de l'Europe. »³⁷ Pour autant, dans une intéressante étude menée à partir de la *Musikfest* donnée à Strasbourg en 1905, Rolland

32. *Ibid.*, p. 5.

33. *Ibid.*, p. 284-285.

34. *Ibid.*, p. 225-230.

35. *Sur Berlioz*, p. 60-61, 74.

36. *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 85.

37. *Ibid.*, p. 181.

laisse entendre que la France pourrait bien sortir vainqueur de la compétition livrée entre les deux pays. Il semble même –comble du paradoxe- que la France se mette à mieux accomplir que l'Allemagne ce qui faisait pourtant jusqu'alors les caractéristiques de la musique allemande, en particulier la profondeur³⁸, tandis que l'Allemagne se mettrait de son côté à verser dans une forme d'excès, un trop plein qui la dénaturerait, et dont Strauss le surdoué, mélange douloureux de nordicité et d'italianité, de bon et de mauvais goût, serait le symbole par excellence³⁹. Rolland avance en effet régulièrement que Strauss représenterait par excellence le symbole de cette Allemagne qui a connu une victoire éclatante à travers l'Europe, en particulier la victoire de sa culture conquérante, mais qui ne trouverait plus, aujourd'hui, de raison d'être, de valeur et de finalité à cette victoire, et qui en serait dès lors comme stupéfiée⁴⁰.

Si, en mineur, Rolland peut être amené à faire jouer la figure de Saint-Saëns contre celle de Strauss⁴¹, en majeur, il confronte régulièrement Berlioz et Debussy à Wagner.

A propos de l'opposition entre Berlioz et Wagner, Rolland déclare de prime abord refuser le lieu commun d'une comparaison, ou l'idée de l'influence de l'un sur l'autre. Mais en même temps, Rolland ne peut s'empêcher d'effectuer ce rapprochement pour dire en quoi Berlioz (la France) peut être meilleur que Wagner (l'Allemagne)⁴².

En ce qui concerne la confrontation entre Debussy et Wagner, disons tout d'abord que, pour Rolland, le succès rencontré par *Pelléas et Mélisande* est dû à différentes causes plus ou moins estimables. Les premières raisons, morales, sont peu glorieuses. La prédominance du thème de la fatalité dans l'ouvrage, « reflète[rait selon Rolland] la lassitude d'une aristocratie intellectuelle de l'Europe ». Debussy rendrait bien compte de ce « renoncement voluptueux » qui caractériserait l'élite européenne⁴³. Les autres raisons de son succès sont d'ordre artistique, et plus estimables : par sa succession de petites scènes, sa

38. Voir les propos sur César Franck dans *Ibid.*, p. 182.

39. *Ibid.*, p. 121

40. *Ibid.*, p. 140.

41. *Ibid.*, p. 95.

42. *Sur Berlioz*, p. 28. Voir aussi, p. 68-69, où la musique de Berlioz est jugée à l'aune de sa « finesse », qui serait plus grande que celle de Wagner.

43. *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 198.

(ré)invention de ce que Rolland appelle un récitatif à la française, qui tient compte des caractéristiques de la déclamation propre à la langue nationale, par son langage harmonique et son allègement du tissu orchestral, l'œuvre témoignerait d'une réaction salutaire de l'art français contre l'art wagnérien, et cet idéal de puissance et d'emphase qui seraient propres à Wagner. Pour autant, si, par certains aspects, Rolland applaudit et avance que, pour comprendre la France, il faut étudier *Pelléas* tout comme la *Bérénice* de Racine, il déplore cependant une certaine absence de puissance et d'excès dans la musique de Debussy. S'il voit en ce dernier un génie du bon goût, il s'agirait alors d'un bon goût poussé jusqu'au tarissement de la vie. Il déclare alors sa préférence pour un autre type de génie français, pour une France plus tonique, éventuellement plus « gauloise », incarnée par Berlioz et Bizet. Tout ceci, on le sait, joue un rôle important dans l'économie narrative de *Jean-Christophe*⁴⁴. Le procès de l'Allemagne est au centre de *La Révolte* et celui, en miroir, de la France occupe une place importante dans *La Foire sur la place*.

A ces différents présupposés, présents dans les écrits de nombre de ses contemporains, Rolland donne une inflexion personnelle.

C'est d'abord le cas pour son approche spirituelle de la musique. Pour Rolland, la musique, bien que sans concepts, pense et dit. Elle n'est jamais son pur, jamais pure intellectualité. A travers elle s'expriment, selon un équilibre variable, la personnalité de l'artiste, sa subjectivité, et une forme d'architecture objective, qui est l'esprit impersonnel de l'époque. Rolland est plutôt, on s'en doute, un thuriféraire de la subjectivité, mais il admire « l'objectivité » d'un Mozart ou d'un Haendel, en ceci qu'elle exprimerait une universalité sans avoir à la faire passer par le creuset de la subjectivité⁴⁵. L'approche plus ou moins psychanalytique à laquelle s'adonne parfois Rolland est liée à cette approche spirituelle. Pour ce grand lecteur de Freud, la musique parviendrait à mettre en forme les tourments océaniques du moi profond ; elle scénariserait les contradictions du moi.

C'est en outre la substance même de la vie. Dans *Jean-*

44. *Ibid.*, p. 205-206.

45. *Haendel*, Paris, Albin Michel, 1951 [1910], p. 125.

Christophe, la musique prend une dimension à la fois ontologique et métaphysique : elle engage tout l'être en ce monde parce qu'elle est non l'image de la vie mais « la vie même ». Elle donne au musicien l'intuition supra-sensible, musicale, de son unité. Ainsi, pour Jean-Christophe, la musique constitue le point de départ vers l'interrogation religieuse. D'où l'abstraction progressive de la donnée musicale dans les œuvres de Rolland : de musique matérielle, elle devient musique d'amour, musique de l'âme, musique du monde, enfin musique de Dieu⁴⁶.

Mais ce qui est en jeu est alors bien davantage que le seul dieu des chrétiens. Ainsi sous la plume de Rolland, le « dieu » que l'écrivain associe régulièrement à Beethoven revêt plusieurs traits distincts, parfois hors religion, dont celui du génie intérieur, du « *daimon* » : impérieux, exigeant, tyrannique pour celui qu'il habite⁴⁷. Par ailleurs, à travers l'œuvre de Rolland s'exprime, ici et là, l'influence des spiritualités orientales. Et la musique est alors souvent comparée à un yoga⁴⁸. C'est que, chez Rolland, la musique est sagesse et spiritualité, plus que religion véritable. Rolland quête à travers elle, au-delà de ce qu'il nomme « la lutte » (ce combat que constitue toute existence, et dont la musique de Beethoven tout entière offrirait le récit), la grandeur et l'harmonie. Pour autant cette sagesse n'est pas abstraite : elle s'impose dans le corps en cheminant à travers lui, musique devenue sang. C'est, dit Rolland, un « miracle de la vie profonde que la raison ne comprend pas »⁴⁹.

Ainsi, pour Rolland, la musique est la manifestation la plus aboutie, la plus riche, la plus essentielle, de l'humanité progressant et se révélant à travers l'histoire. En ce sens, elle est une donnée universelle, réconciliatrice. Elle possède également un caractère évangélique. Sa mission se développe dans deux directions complémentaires : il s'agit tout d'abord de magnifier la « personne humaine » (non pas l'individu mais son essence) ; et ensuite de célébrer la collectivité humaine, sur terre et dans le ciel. Ainsi Beethoven, quel que soit son appétit d'éter-

46. Nous avons traité cette question dans Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 329-340.

47. *Beethoven*, p. 36-37, 464.

48. *Ibid.*, p. 33 ou 1351.

49. *Ibid.*, p. 869.

nel, effectuée selon Rolland sa mission musicale non pas en-dehors du temps mais dans le temps même. Dès lors, la mission ultime du génie musical, modèle pour tout homme en quête de grandeur, est d'être « le grand passeur, d'une rive à l'autre, de l'humanité. »⁵⁰

Une constante des écrits de Rolland sur la musique consiste ensuite à tenter de définir, au moyen d'un certain nombre de valeurs, les contours d'une physionomie artistique et spirituelle idéale. Pour ce faire, Rolland aborde les figures de grands musiciens par l'entremise de procédés récurrents.

Le premier de ceux-ci relève de la propension physiognomonique. Le portrait physique du compositeur est un moment incontournable des études de Rolland. Comme point d'appui, l'écrivain se réfère souvent à des peintures ou des témoignages de contemporains, mais, rapidement, il leur fait dire davantage que ce que lesdits portraits devraient objectivement livrer. On glisse alors vers l'étude morale : le physique est censé expliquer les traits de caractère (et inversement). La musique se voit d'ailleurs dotée des mêmes caractéristiques quasi physiques que le compositeur. De ce point de vue, on remarque en outre cette tendance, chez Rolland, consistant à faire converger les traits des différents compositeurs abordés vers un seul et même portrait type : le compositeur cyclopéen, en lutte constante contre la matière et le monde tel qu'il va, et amené à en triompher par la seule puissance de sa volonté. C'est évidemment Beethoven qui se rapproche le plus de cet idéal type.

Il faut d'ailleurs glisser ici qu'il existe, sous la plume de Rolland, et pour caractériser la musique et les compositeurs, un réseau assez serré d'images particulièrement récurrentes. Le plus souvent, elles mettent en œuvre une rêverie élémentaire à caractère vitaliste. Parmi celles-ci, l'une des plus connues est l'image du fleuve, à laquelle sont associés les idéaux de la grandeur, de l'impétuosité, de l'énergie. Par le truchement topique de la référence au Rhin, l'image intervient assez naturellement lorsqu'il s'agit de caractériser les compositeurs allemands. Les Français, en revanche, ne sauraient en bénéficier. Pour Rolland, ils n'ont pas la force qui se déploie dans la durée ; au mieux,

50. *Ibid.*, p. 869.

à l'instar de Berlioz, ils n'ont que l'incandescence et la fulguration du météore⁵¹.

La deuxième image récurrente est celle de l'arbre, qui prend à charge les idéaux de la puissance germinatrice et de l'organicité (un heureux déploiement à travers le temps et l'espace). C'est ainsi, par exemple, que Rolland compare toute époque à un terreau plus ou moins fertile, et fait de l'homme de génie la plus belle de ses fleurs. L'image de l'arbre est en outre doublée de celles du portique et de la cathédrale (voire de la chaîne montagnaise). C'est qu'à l'idéal de l'organicité s'ajoute alors celui de la monumentalité architecturée et maîtrisée.

L'image idéale du compositeur est dès lors celle du constructeur, du lutteur et du forgeron⁵². La scène biblique de la lutte avec l'ange et l'image de la bataille napoléonienne⁵³ sont des références constantes de l'imaginaire rollandien : elles viennent célébrer la toute puissance de l'individualité et de la génialité humaines. Elles célèbrent également la capacité propre à un tel artiste à mettre en forme la matière rebelle et anarchique sans rien laisser de superflu. Chez un tel compositeur, en effet, aucun bavardage superflu ; tout est nécessaire et suffisant. Ce compositeur type possède quelque chose de taurin, d'« atlantéen » ou de vulcanien. A l'inverse, l'artiste dénigré est régulièrement accusé de manquer de carrure et de souffle. Car, on l'aura compris : force, puissance, énergie sont évidemment des valeurs auxquelles Rolland adhère spontanément ; grâce, élégance, modération, rareté, exquisité sont des valeurs auxquelles, au contraire, il ne fait que semblant d'adhérer.

Un grand artiste est encore, selon Rolland, constitué de deux mondes superposés : le monde de la raison et des apparences d'un côté ; la mer intérieure de l'autre. Dans son *Beethoven*, on peut lire : « Un grand artiste est fait de deux mondes superposés : au-dessus du sol, la raison claire qui organise le jeu réglé des apparences ; au-dessous, la mer intérieure, et la volonté de vivre qui s'y débat et désespérément tâche d'aborder aux rives. » Le génie, c'est donc celui qui, « par [des] moyens mystérieux », permet à « cette force sans yeux » de « trouve[r] accès à la lumière ». C'est celui qui « forge l'informe, qui

51. *Sur Berlioz*, p. 53.

52. *Beethoven*, p. 49.

53. *Ibid.*, p. 20 et sq.

tumultueusement aspire à se couler dans le beau moule des formes ordonnées »⁵⁴. On le comprend : le génie possède donc une dimension irrationnelle, démonique, et parfois même démoniaque dont il doit triompher. Notons que, dans *Le Voyage intérieur*, Rolland applique tout cela à lui-même.

En ce sens, le génie n'est pas forcément un grand homme. A ce sujet, on trouve, chez Rolland, un tiraillement entre son attirance pour l'exceptionnalité du génie et son souci de voir en lui une figure d'exemplarité – l'idéal étant bien évidemment que les deux données coïncident. Ainsi, si Berlioz est pour Rolland un génie, il n'est certainement pas un grand homme, tant il montre, selon l'écrivain, de faiblesses d'âme diverses⁵⁵. C'est pourquoi Rolland évoque fréquemment l'exceptionnalité du génie et le danger qu'il y a, pour les autres artistes, à suivre la voix ouverte par les hommes de génie. Les règles que se fixent les hommes de génie ne conviennent en effet qu'à eux⁵⁶.

Ceci ne veut pas dire que Rolland se désintéresse des éternels seconds et oubliés de l'histoire de la musique. *Voyage musical au pays du passé* est ainsi tout entier traversé par ce désir de les réhabiliter, et Rolland s'intéresse dans ce cadre aux figures de Telemann, Hasse, Graun, et bien d'autres. Mais, en même temps, il considère que la sanction de la postérité possède quelque chose de moral : elle vient distinguer l'homme doué, que la prolixité de ses dons a perdu, et le génie, qui a su les maîtriser.

Enfin, conformément à ce qui a été dit plus haut, le véritable génie est « populaire »⁵⁷. Par ce terme, il faut entendre qu'il exprime le chant profond d'un peuple et par là même atteint une forme d'universalité compréhensible par tous. Les vrais génies, en effet, poussent selon Rolland leurs racines très profondément dans le socle pluriséculaire de leur race et de leur patrie. Ils en font jaillir l'inconscient enfoui et le font chanter à travers eux. Un génie tel que Beethoven, puissamment individuel et subjectif, certes, s'exprime cependant sous une forme universelle, qui en fait l'expression parfaite, entière, immédiate, naturelle, de l'humain en général.

54. *Ibid.*, p. 868.

55. *Sur Berlioz*, p. 31-33, 37 et 46.

56. *Beethoven*, p. 162-163.

57. Voir, par exemple, *Sur Berlioz*, p. 70.

L'inflexion personnelle que Rolland donne à certains lieux communs propres au modèle musical de son temps s'accroît encore dans l'expression de deux idéaux autres que la spiritualité : la popularité et l'euroanéanité musicales, deux leviers indispensables pour que s'instaure ce concert entre les peuples dont il rêve.

Envisageons tout d'abord l'idéal de popularité⁵⁸. On le sait : l'idée essentielle du *Théâtre du Peuple* est qu'il y a nécessité vitale, en cette période de mutation majeure qui caractérise l'Europe du début du XXe siècle, à ce que l'art s'ouvre au peuple. Si tel n'est pas le cas, alors « l'art disparaîtra avec la société qui l'a fait naître »⁵⁹. Ce qui est en jeu ici, c'est la double naissance de l'art et du peuple. Le Théâtre du Peuple est donc pensé comme un puissant garde-fou contre l'élitisme stérile, décadent et dangereux de l'art moderne, et la déliquescence d'un peuple qui perdrait contact avec ses racines et son histoire. Rolland dit souhaiter la « résurrection » d'une « race » par un art « mâle et robuste »⁶⁰.

Rolland fait alors le tour de tout le répertoire, de toutes les esthétiques théâtrales qui, à travers le temps et l'espace, sont à sa disposition. Wagner intervient en tant que dernier grand exemple historique. Rolland rend hommage au projet de Bayreuth et à la puissance d'un programme esthétique et politique cohérent. Il souligne que cet art est celui qu'il attend, puissant, viril, représentatif de l'énergie du peuple. Néanmoins, la geste wagnérienne ne saurait selon lui convenir parfaitement au théâtre du peuple tel qu'il l'entend : l'art de Wagner a beau être grandiose, il est en un sens décadent et dangereux⁶¹. Surtout, Wagner est allemand, et son programme ne saurait donc convenir qu'au peuple allemand. Enfin, le manque de culture, de tradition, de pratique et de pédagogie musicales interdit à la France de suivre la voie empruntée par l'Allemagne⁶². Pour autant, il faut tout de même reconnaître que Rolland affiche dans *Le Théâtre du Peuple* un idéal assez proche de celui de Wagner : une œuvre d'art inspirée par le peuple et à lui desti-

58. Nous avons traité cette question dans Timothée Picard, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 92-94.

59. *Le Théâtre du Peuple* (1900-1903), Bruxelles, Editions Complexe, Le Théâtre en question, 2003, p. 31.

60. *Ibid.*, p. 25.

61. Voir aussi Cahiers Romain Rolland 1, *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, p. 270-271.

62. *Le Théâtre du Peuple*, p. 56-58.

née ; un principe de pédagogie par le théâtre ; enfin, une utopie festiva-
lière fondée sur la simplicité et le provisoire⁶³.

Considérons maintenant ce qu'il en est pour l'idéal d'euroanéité. Parvenir à une synthèse musicale européenne par-delà les conflits, voilà l'un des désirs les plus constants manifestés par Rolland. Pour lui, la musique représente en effet le reflet exact d'un état de la civilisation à un moment donné. Un compositeur comme Stravinsky, par exemple, incarnerait ainsi, par excellence, la folie musicale des temps présents. Contre « l'hystérie disloquée et furieuse » de cette musique, et quelle que soit la grande valeur esthétique que lui reconnaît Rolland, il faut cependant, pour ce dernier, retrouver cette « force de raison harmonieuse et humaine » qui, depuis la fin du XIXe siècle, et même peut-être bien avant, a été perdue.

Car ce que Rolland n'a cessé de guetter chez les plus grands compositeurs, c'est cette capacité à faire dialoguer les génies propres à chaque nation à travers l'Europe. Ainsi, Haendel serait ce grand Allemand qui révèle des inclinations méditerranéennes, et qui reçoit de la virile Angleterre une rigueur qui équilibre ses épanchements. De lui, Rolland peut donc dire qu'il est « gonflé de toute la sève musicale de l'Europe de son temps »⁶⁴. A propos de Gluck, dont Rolland, avec les obsessions caractéristiques d'un homme de la première moitié du XXe siècle, surdétermine la dimension « européenne », il est dit que c'est le compositeur qui a su se placer « au-dessus de la mêlée » de son temps : « Que fait-il triompher ? Est-ce l'art français ? Est-ce l'art italien ? Est-ce l'art allemand ? C'est bien autre chose encore ! C'est un art *international* [...] Oui, l'art de Gluck est un art *Européen*. »⁶⁵ Quant à Mozart, il serait le témoin musical d'un état édénique de l'Europe qui daterait d'avant cette lutte engagée par les compositeurs cyclopéens propres à l'Europe des nations du XIXe siècle, et qu'il s'agirait de ressusciter⁶⁶. Notons que tous ces compositeurs représentent un idéal de dialogue entre les nations bien davantage que de cosmopolitisme. C'est bien l'image du passeur, du « christophore » qui, toujours, prédomine. Et le passeur par excellence, le « *Gott-Träger* », ce « grand passeur, d'une

63. *Ibid.*, p. 99

64. *Haendel*, p. 128-130.

65. *Musiciens d'autrefois*, p. 240-243. Nous avons traité cette question dans Timothée Picard, *Gluck*, Arles, Actes Sud, coll. Classica, 2007, p. 19, 80, 81, 89, 182 et 185.

66. *Musiciens d'autrefois*, p. 293-294.

rive à l'autre, de l'humanité »⁶⁷, c'est Beethoven.

Rolland distingue deux tendances inhérentes à la musique de Beethoven. Il recense d'abord une tendance qui engage la forme, et qui serait caractéristique des grands bâtisseurs de cathédrales de l'Europe éternelle. C'est la capacité à rendre compte de l'Être universel et de l'essence spirituelle des temps présents. L'autre tendance engage plutôt le fond, et serait le trait même de la modernité européenne : il s'agirait cette fois de l'aptitude à exprimer et à exalter le sujet dans toute la puissance de son individualité et de sa volonté. La force vulcanienne de Beethoven tient précisément à sa capacité à unifier et même à fondre parfaitement ces deux tendances, et donc à englober musicalement toute l'Europe passée et présente⁶⁸.

Il est frappant de constater que, dans ses études sur Beethoven, Rolland ne cesse d'euphémiser le compositeur. Parmi de multiples exemples, Rolland dit ainsi de la sonate qu'elle est poussée à son sommet par Beethoven, qu'elle serait « tout un âge de l'esprit d'Europe, presque tout le siècle XIXe »⁶⁹. Mais en même temps, l'époque de Beethoven serait cet âge d'or, dont Rolland, de son côté, expérimenterait l'âge de fer. Pour Rolland, en une thèse forte et passionnante, ce seraient les souffrances du XXe siècle, et en particulier les deux conflits mondiaux, qui auraient achevé de donner à Beethoven tout son sens et toute sa circonférence⁷⁰. Il y aurait un lien consubstantiel entre sa musique et ce que Rolland appelle le flux sanguin de l'histoire.

Pour Rolland, Beethoven possède très évidemment quelque chose de christique. Mais c'est alors dans sa dimension la plus humaine, celle du « *ecce homo* »⁷¹. Le compositeur représente en effet pour l'écrivain l'archétype de l'humanité à l'époque moderne, qui est celle de l'Europe de la lutte et de la souffrance, mais *in fine* porteuse de joie⁷². En la musique de Beethoven, on trouve à la fois les ténèbres des temps présents et l'annonce de cette lumière future qu'à sa suite nous nous devons de faire advenir⁷³. Beethoven réalise donc l'idéal rollandien de

67. *Beethoven*, p. 869.

68. *Ibid.*, p. 90, 641.

69. *Ibid.*, p. 90.

70. *Ibid.*, p. 866 et 978.

71. *Ibid.*, introduction, p. 14

72. *Ibid.*, p. 677.

73. *Ibid.*, p. 15.

l'unité, explicité dans un chapitre inachevé du *Voyage intérieur*. Par idéal de l'unité, il faut entendre : une harmonie, une symphonie humaines universelles dans lesquelles les voix contraires se fondraient sans se détruire, et où chacun pourrait donc tenir sa partie⁷⁴.

En conclusion, il convient de dégager les apports de Romain Rolland à la compréhension du phénomène musical.

Le premier de ces apports peut être résumé par la notion d'« *Umlinie* ». Dans tout propos sur la musique, il s'agit en effet pour Rolland de « rétablir la ligne essentielle qui, dans la création d'un génie, se déroule avec logique et nécessité, d'un bout à l'autre de l'œuvre, sans interruption. »⁷⁵ Telle est donc la mission du musicographe selon Rolland⁷⁶. Celui qui s'attache à la musique se doit selon lui de suivre le cheminement du processus créateur, au-delà de l'analyse purement formelle de l'œuvre d'art. De ce point de vue, Rolland ne cesse de répéter qu'une analyse de la forme de l'expression est vaine si on ne s'attache pas à l'examen de la substance que cette musique exprime. Il s'agit donc de prendre en compte le milieu qui conditionne l'œuvre, et le Moi qui en tient les fils conscients et inconscients, mais aussi de tenir compte du fait que ces deux entités sont perpétuellement en mouvement. Rolland explique que le travail du critique, c'est de formuler, mettre en mots, l'inconscient du musicien qui l'a mené à l'œuvre, qui s'exprime dans telle ou telle œuvre.

Le deuxième de ces apports concerne l'articulation entre musique et histoire des idées. Pour Rolland, l'histoire de la musique engage l'histoire de l'art et même l'histoire en général. Cette prise de position méthodologique apparaît très tôt dans l'œuvre de cet agrégé d'histoire, voué en outre à enseigner en histoire de l'art⁷⁷.

Apparemment, la musique semble hors de l'histoire. En réalité, précise Rolland, il n'en est rien. La musique n'est pas seulement affaire individuelle et subjective, elle est également affaire collective. Rolland dit qu'elle est « un art social ». Parce qu'elle reflète « les idées, les passions, les rêves de tout un peuple », la musique doit être étudiée⁷⁸. Un

74. Voir exemple, *Ibid.*, p. 119.

75. *Ibid.*, p. 508.

76. *Ibid.*, p. 87, 428 et sq.

77. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Introduction.

78. *Musiciens d'autrefois*, p. 1-3.

tel examen permet en effet par excellence de dépasser l'être superficiel d'une nation, pour accéder à sa vie intérieure. En outre, la musique contient parfois en germes ce qui, dans l'histoire d'un peuple, ne deviendra actes et mots que quelques temps plus tard. Parfois, la musique est même la seule trace d'une réalité qui ne parviendra jamais à la formulation historique véritable. Accéder à la musique, c'est comprendre la logique profonde, vitale, d'une communauté à travers le temps, et cela, par-delà l'éparpillement des apparences que livrent les faits historiques.⁷⁹

Avec ces derniers propos, on se trouve, comme souvent chez Rolland, à la jonction entre la position scientifiquement recevable, et le pur et simple credo à la valeur éthique incontestable. C'est ce qui, à nos yeux, fait non seulement la spécificité, mais également tout le prix du modèle musical de Romain Rolland.

*
* *

79. Sur tout ce point, voir en particulier l'Introduction à *Musiciens d'autrefois*, mais aussi *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 9.