

Poétique musicale de Romain Rolland

par Alain Corbellari*

Extrait

L'article d'Alain Corbellari : Poétique musicale de Romain Rolland, dont nous donnons, ci-dessous, un extrait, est publié dans : Trajectoires de la musique Européenne, édité par Jacqueline Bel aux Cahiers du Littoral 1/n°5, septembre 2006, sous l'égide du Centre d'Etudes et de Recherche sur les Civilisations et les Littératures Européennes (CERCLE).

Coordination scientifique, Alain Leduc. (Extrait p. 246-253)

L'auteur travaille actuellement à la rédaction d'un livre qui reprendra le titre de Poétique musicale de Romain Rolland. Cet ouvrage approfondira l'article publié dans Trajectoires de la Musique Européenne.

... Il est évidemment tentant de dresser un parallèle entre deux des trois plus importantes entreprises littéraires de Rolland¹, qui sont *Jean-Christophe*, écrit de 1904 à 1912 et les sept volumes consacrés à Beethoven entre 1928 et 1945².

Rédigeant en 1931 une préface générale à *Jean-Christophe*, Rolland devance d'ailleurs le parallèle pour l'avouer et le dénier en même temps :

Le modèle de Beethoven s'est naturellement offert à moi dans la première idée que j'eus de mon héros. Car dans le monde moderne et dans les peuples d'Occident, Beethoven est un des artistes exceptionnels qui ont uni au génie créateur, maître d'un immense empire intérieur, le génie du cœur fraternel à tous les humains.

Mais qu'on se garde bien de voir en Jean-Christophe un portrait de Beethoven ! Christophe n'est pas Beethoven. Il est un Beethoven nouveau, un héros de type beethovénien, mais autonome et jeté dans un monde différent, dans le monde qui est le nôtre³.

On aura remarqué que Romain Rolland n'évoque pas dans cette justification les droits imprescriptibles de l'écrivain à l'imagination. Au contraire, son roman ne serait à l'en croire qu'une autre de ces biographies de grands hommes dont il s'est fait le spécialiste, et qui exaltent les vrais héros, à savoir « seuls, ceux qui furent grands par le cœur »⁴. Et que la littérature soit pour lui un souci secondaire, on en a une autre preuve, toujours dans la préface de *Jean-Christophe*, lorsque, peu après les lignes que l'on vient de lire, l'auteur s'encourage par des exhortations où se reflètent sans aucun doute l'évolution de sa pensée vers le communisme le plus orthodoxe dans sa volonté, sinon dans ses soubassements (on a en effet le droit d'estimer douteuse cette version idéaliste, élitiste et narcissique du marxisme-léninisme qui était celle de Romain Rolland) :

Parle droit ! Parle sans fard et sans apprêt ! Parle pour être compris ! Compris non pas d'un grou-

pe de délicats, mais par les milliers, par les plus simples, par les plus humbles. Et ne crains jamais d'être trop compris ! Parle sans ombres et sans voiles, clair et ferme, au besoin, lourd⁵.

Prendre Romain Rolland à la lettre serait évidemment ici une façon par trop commode de se débarrasser de lui comme écrivain⁶. Il faut en effet se souvenir que ses premiers essais proprement littéraires, dans les dernières années du XIXe et les premières du XXe siècle; tournaient autour d'une rénovation de l'esthétique théâtrale, sous l'étiquette de « théâtre du peuple » : ses pièces (*Pâques fleuries*, *Les Loups*, *Danton*, *Aërt*, *Liluli*, etc.) sont aujourd'hui la part la plus oubliée de son œuvre ; passées presque inaperçues à l'époque de leur création, elles n'eurent quelque retentissement qu'au moment de la plus grande gloire de leur auteur, mais elles restèrent pour lui, jusqu'à la fin de sa vie, un objet de fierté et il ne fait nul doute que leur idéalisme révolutionnaire (par force davantage inspiré par la Révolution française que par une révolution communiste encore à venir) transparait dans toute son œuvre romanesque. Tout se passe donc comme si le théâtre, le roman et la biographie étaient pour Rolland des moyens d'égale valeur pour exalter cette religion spinozienne du cœur, pour tout dire des succédanés de musique permettant d'approcher ce que, selon lui, Beethoven avait pleinement réussi dans ses œuvres ultimes. Communiquer sans les mots : cet idéal musical est évidemment problématique chez un écrivain, mais il se traduit chez Rolland par une activité d'écriture absolument frénétique⁷, pour ne pas dire logorrhéique, dont le caractère cyclique de ses grandes réalisations est une expression particulièrement claire : le théâtre, avec les huit pièces du « théâtre de la Révolution », et même le dossier indien, avec les biographies successives de Gandhi, Ramakrishna et Vivekananda, n'échappent pas à cette tendance dont le roman reste néanmoins le grand bénéficiaire, puisque l'on tend généralement à faire de *Jean-Christophe* le premier représentant de la longue lignée des « romans-fleuves » français. À la différence, en effet, de la technique balzaco-zolienne,

qui joue de la dialectique indépendance-imbrication, de sorte que chaque volume possède une existence autonome, le « roman-fleuve » est un unique roman, mais de dimensions inusitées. On a l'habitude d'invoquer, quant à son origine, l'influence de Tolstoï et de Dostoïevski, et cela ne s'oppose pas à l'idée d'en laisser la paternité à Romain Rolland qui fut, en effet, l'un des plus grands défenseurs, voire l'un des introducteurs du roman russe en France à la fin du XIXe siècle⁸. Une autre influence semble pourtant encore plus déterminante : c'est celle de Wagner et de ses disciples français, dont Rolland fut très proche, et qui préconisèrent, à la suite de César Franck, l'usage de la « forme cyclique ». Or, cette idée d'un développement musical organique, nous la trouvons exposée en toute clarté dans la préface que Romain Rolland rédigea en 1909 pour le septième des dix volumes de *Jean-Christophe*, associée à l'idée, déjà soulignée, de l'indifférence de la forme littéraire face à la grandeur humaine du sujet. Or, par quelle métaphore Rolland conjoint-il ces deux idées ? Par celle du fleuve, nous fournissant par là la preuve qu'il a bien inventé (malgré lui) le genre (si c'en est un) en même temps que l'appellation d'un type d'œuvre auquel il refuse paradoxalement toute possibilité d'attache littéraire :

II est clair que je n'ai jamais prétendu écrire un roman, (...). *Qu'est-ce donc que cette œuvre ? Un poème ? Qu'avez-vous besoin d'un nom ? Quand vous voyez un homme, lui demandez-vous s'il est un roman ou un poème ? C'est un homme que j'ai créé. La vie d'un homme ne s'enferme point dans le cadre d'une forme littéraire. Sa loi est en elle ; et chaque vie a sa loi. Son régime est celui d'une force de la nature. Certaines vies humaines sont des lacs tranquilles, d'autres de grands cieus clairs où voguent les nuages, d'autres des plaines fécondes, d'autres des cimes déchiquetées. Jean-Christophe m'est apparu comme un fleuve*⁹.

À vrai dire, le lien que l'on postulait plus haut avec l'école de César Franck vaut plutôt théoriquement pour le principe de l'unification cyclique : dans les faits, par son désir d'indifférenciation et de continuité indistincte de la forme, Rolland se situe aux antipodes de l'esthétique fortement articulée de la Schola Cantorum et se rattacherait plutôt à ces immenses moments de musique d'une seule coulée que représentent les créations les plus abouties de Wagner (*Tristan* ou les meilleurs passages de *Parsifal*), à moins que l'on n'évoque la manière du dernier Debussy, ou même des réalisations musicales bien plus récentes...

Constatation piquante : alors que la métaphore du fleuve nous semble aujourd'hui subsumer de manière parfaitement adéquate l'idée de longueur démesurée, voire celle d'ennui assommant, Romain Rolland y voit bien plutôt une métaphore vitaliste, et ne fait aucune allusion au fait que son roman est long : signe que cette condition va de soi ou qu'elle n'est pas indispensable à son projet ? D'autre part, alors que nous voyons souvent plus volontiers les fleuves tranquilles que tumultueux, l'imaginaire de Rolland va visiblement dans le sens contraire. Le fait est que cette image associe pour lui à merveille les deux champs isotopiques dans lesquels se distribuent de manière privilégiée les métaphores et les comparaisons qui pullulent dans ses biographies de grands hommes, à savoir l'idée du combat et le sentiment de l'infini, car un fleuve *lutte* pour *parvenir à la mer*. On rappellera que le second motif est précisément devenu populaire sous le nom de « senti-

ment océanique », depuis que Freud, en en désignant l'auteur à mots couverts (« l'un de ces hommes éminents [qui] se déclare dans ses lettres mon ami »), a avoué, dans les premières pages de *Malaise dans la Civilisation*¹⁰, ne jamais l'avoir ressenti. Retors et beau joueur, Romain Rolland multipliera dès lors dans son œuvre le terme de... « subconscient » !

II suffit d'ouvrir les volumes du *Beethoven* pour voir aussitôt surabonder les métaphores guerrières¹¹ : le parallèle avec Napoléon est poussé jusqu'à l'obsession ; Rolland fait même des parallèles de dates : 1805 est une année de victoire (Beethoven est au faite de son talent) et 1815 une année de défaite (Beethoven se tait)¹² et les comparaisons militaires pullulent¹³. Mais les allusions aux sentiments de l'infini ne sont pas en reste¹⁴ et il arrive même que les deux champs métaphoriques se télescopent comme dans l'évocation, avouons-le assez peu heureuse, d'une « cavalerie océanique » !¹⁵

Pour Romain Rolland, il ne fait aucun doute que le XIXe siècle correspond à l'apogée de l'art musical ; le romantisme de sa vision, au sens héroïque du terme¹⁶, est patent, au point qu'il ne se rend pas compte que son idéal romanesque repose en fait sur deux conceptions difficilement conciliables, précisément illustrées par les deux champs métaphoriques qu'il affectionne. D'une certaine manière, c'est l'optimisme beethovénien et le pessimisme wagnérien qui s'opposent en lui : du premier, il tient le goût de la lutte, la certitude que l'humanité marche vers la lumière, de l'autre le désir de fusion de l'individu dans des forces qui le dépassent, tendance initiée par son penchant pour Tolstoï et plus tardivement confortée par sa découverte de la spiritualité indienne. Que l'une des plus grandes réussites du roman-fleuve ait été *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains, dont l'« unanimité » est si éloigné du volontarisme de Romain Rolland, n'est pas un effet du hasard : pris entre l'exaltation du moi et l'altruisme communiste, Jean-Christophe est, comme son auteur, un personnage tiraillé, dont la vérité réside essentiellement dans son amour de la musique, et dans son désir qu'elle parvienne à réunir les hommes. Reste cependant une différence : si Jean-Christophe ne tente jamais de s'exprimer par l'écriture (il agit soit de manière concrète, en s'engageant au niveau politico-social, soit par le biais - métaphorique - de la composition musicale). Romain Rolland s'accroche à ce médium avec la constance et la passion que l'on sait. Chercherait-on dans son œuvre un quelconque regret, le moindre aveu que l'écriture est un exil, un pis-aller, un moindre mal, que l'on fouillerait en vain : l'urgence d'une morale de la vie, de l'action et de la fraternité semble constamment primer chez lui l'interrogation sur l'adéquation des moyens à une fin pourtant décrite en des termes profondément mystiques.

Cette aporie explique sans doute, en même temps, que la revendication par Romain Rolland d'une poétique musicale ait passé généralement, aux yeux de ses lecteurs, au mieux comme une étourderie, au pire comme la preuve de sa nullité littéraire. Une discussion lumineuse, jusque dans ses aveuglements, menée par quelques éminents intellectuels français dans les années 70, avait montré, par ses limites mêmes, le prestige intact que l'art de la parole gardait, dans la culture française, par rapport à l'art des sons¹⁷. Les écrivains français fascinés par la musique n'ont certes jamais manqué (contemporains de Rolland citons au moins Proust, Gide, Jouve, Claudel...), mais ceux qui, comme lui, ont osé l'installer au cœur de leur poétique restent exceptionnels. Que, de surcroît, cette poétique ait été fondamentalement infléchie par un désir d'amé-

liorer l'humanité à tout prix ne facilite guère son appréhension, sauf à imaginer qu'il y a finalement une cohérence dans cette double disqualification du discours littéraire : contestée en amont du sens par la musique et en aval par le discours humanitaire, la littérature se révèle peut-être, en fin de compte et paradoxalement, le moyen le plus adéquat d'affirmer la fondamentale identité de ces deux revendications extrêmes, car c'est au point où se rejoignent l'ineffable de la communication musicale et l'idéale univocité du mot d'ordre qui fonde le contrat social que se situe, en fin de compte, l'écriture de Romain Rolland : que Jean-Jacques Rousseau se soit toujours et d'abord pensé comme un compositeur doit, à cet égard, donner à réfléchir, ce que Romain Rolland ne s'est pas fait faute d'oublier posant le solitaire de l'île Saint-Pierre comme figure tutélaire de *Pâques fleuries*, la première pièce de son cycle théâtral « de la Révolution ». D'ailleurs, et pour revenir une der-

nière fois au compositeur fétiche de l'auteur de *Jean-Christophe*, cette alliance de l'indicible musical et de l'expression sublimée de la pensée politique n'était-elle pas déjà le pari de ce parangon de toute musique qu'était pour Romain Rolland (et, significativement, aujourd'hui, pour la Communauté européenne...) « l'Hymne à la Joie » qui termine en apothéose l'ultime symphonie du maître de Bonn ?

Subsidiairement demeure la question du plaisir purement littéraire qui devrait rester celui du lecteur de Rolland : Rousseau, à la fois meilleur philosophe et meilleur styliste, passa sa vie à dialectiser le dilemme auquel il était confronté. Pris par d'autres urgences, Rolland ne livre sans doute pas à notre réflexion de solutions aussi subtiles. Reste qu'une réévaluation globale de son œuvre à la lumière des enjeux qu'elle soulève réellement mérite d'être entreprise sérieusement.

1. N'oublions pas l'autre grand cycle romanesque qu'est *L'Ame enchantée*, qui, légèrement plus court que *Jean-Christophe*, n'a cependant pas connu la popularité de celui-ci. Hormis tout à la fin, au moment où les deux héroïnes, proches de la mort, se découvrent une passion pour les vertus consolatrices de la musique, l'art des sons n'y est quasiment pas évoqué, fait évidemment significatif dans un roman qui prône avant tout les mérites de l'action immédiate. Faut-il voir là le signe que Rolland avait avancé ses critiques dans la minimisation du paradigme musical dans son œuvre ? *Le Beethoven*, cependant, l'occupera jusqu'à la fin de sa vie (voir note suivante), alors que *L'Ame enchantée* était terminé en 1933.

2. Le dernier volume, qui est posthume, représente bien la partie conclusive de cette fresque, mais celle-ci n'est pas pour autant achevée : Romain Rolland n'avait en effet rédigé les chapitres consacrés au dernier Beethoven que, pour ainsi dire, parer au plus pressé (ce qui ne représentait tout de même pas moins de quatre volumes !), et il se réservait de « boucher les trous » plus tard. Deux parties, en particulier, de la vie de Beethoven, ne furent jamais traitées : la jeunesse et la période allant de 1805 à 1812, que Rolland considérait comme intermédiaire entre la période de maturité (celle allant « de l'Héroïque à l'Appassionata » - titre du premier volume publié) et la dernière période. Quant aux deux autres volumes publiés (*Goethe et Beethoven* et *Les Aimées de Beethoven*), ce sont des pièces adventices échappant quelque peu au projet d'ensemble.

3. *Jean-Christophe*, op. cit. 1.1, p. 12.

4. R. Rolland, *Vie de Beethoven*, op. cit., p. VI.

5. *Jean-Christophe*, op. cit. t. I, p. 13.

6. Même s'il faut admettre que la clarté de ses déclarations (et de leur résultat stylistique) a découragé jusqu'à ses défenseurs les plus acharnés de situer Rolland parmi les grands prosateurs. Dans un article d'un numéro spécialement consacré à Romain Rolland de la revue *Europe* (439-440, novembre-décembre 1965) et intitulé « Notes sur un style » (pp. 57-64), Jacques Gaucheron était obligé d'admettre que « Romain Rolland s'intéresse peu à la phrase. Son style est ailleurs, parce que, dans le travail de l'écrivain, l'essentiel n'est pas l'écriture » (p. 59).

7. Ses combats le pousseront dans l'entre-deux-guerres non seulement à multiplier déclarations, articles et livres de tous genres, mais aussi à développer une correspondance qui est l'une des plus phénoménales du siècle.

8. Voir R. Rolland, *Souvenirs de Jeunesse*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1947, p. 25 : « À l'École de la rue d'Ulm, où je fus reçu, le 31 juillet 1886, le roman russe entra avec moi, je puis le dire, entra par moi, dans ce conservatoire de l'esprit classique. »

9. *Jean-Christophe*, op. cit., 1.111, p. 490.

10. Sigmund Freud, *Malaise dans la Civilisation*, trad. par Ch. et J. Odier, Paris ; PUF, 1971, pp. 5-6. Voir à ce sujet l'ample étude d'Henri et Madeleine Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance 1923-1936*, Paris : PUF, 1991 La lettre de Romain Rolland, datée du 5 décembre 1927, est reproduite en pp. 303-04.

11. Comme elles surabondent d'ailleurs dans toute son œuvre, y compris (ce qui est tout de même piquant !) dans les textes qui prônent le pacifisme : pour lui. la vie est toujours un combat, et il ne fait, sur ce point, aucune concession à l'angélisme, ce qui tout de même, pour reprendre certaine interrogation de notre introduction, l'éloigne passablement de nos modernes !

12. Cf. *Beethoven Les Grandes époques créatrices*. De *L'Héroïque à l'Appassionata*, Paris, Le Sablier, 1928, p. 22 : « quand est tombé l'homme de Waterloo, Beethoven, *imperator*, abdique lui aussi ».

13. Cf. *Beethoven Les Grandes époques créatrices I La Neuvième Symphonie*, p. 190 : « En général avisé, il procédait, prudemment, sans se presser, par détachements d'éclaireurs lancés en avant de l'armée, pour explorer d'abord la route. Les *Variations Diabelli* et les *Bagatelles* étaient ses grand'gardes, qui préparaient la venue du gros de l'armée et les victoires futures », *Beethoven. Les Grandes époques créatrices. II*, p. 47 : « L'orchestre lui est alors sa grande année. Il livre, avec, ses Austerlitz, son *Eroica* et sa *Cinquième en ut mineur* », *ibid.*, p. 50 : « Beethoven n'expose pas le plan conquis, il le conquiert au cours de la campagne », p. 61 ; « ici tout devient arme pour le combat ».

14. Cf. *Goethe et Beethoven*, Paris, Le Sablier, 1930, p. 15 : « mon voyage Odysséen sur la Mer Intérieure de Beethoven » ou *La Cathédrale interrompue II*, p. 67 : « l'épanchement naturel d'une âme océanique ». Notons aussi l'image, assez inattendue dans l'imaginaire occidental, mais compréhensible sous la plume du biographe de Ramakrishna, du « voile diapré de la Maya » (*ibid.*, p. 64).

15. *La Cathédrale interrompue II*, p. 48, Mieux inspirée et plus discrète apparaît cette métaphore qui, en raison du thème oriental commun, conjoint plus naturellement les deux thématiques : « C'est une bataille de la Gita. Elle se livre au fond de l'âme » (*Le Chant de la Résurrection*, p. 83).

16. Il serait facile de montrer que son analyse de la sonate *Appassionata* est entièrement sous-tendue par un imaginaire de type hugolien (voir p. 197 : « fond du gouffre », p. 199 : « chasse fantastique » ; p. 200 : « fond des ombres » ; p. 212 : « flots hurlants »). À la fin de l'analyse, ce sont pourtant « une fresque de la Sixtine et une tragédie de Corneille » (p. 214) qui servent de *tertium comparationis*.

17. J.-P. Aron, R. Kempf, J.-P. Peter, Y. Petit-de-Voize et M. Philipot, 'Les Mots et les notes in *Qu'est-ce que la culture française ?*, essais réunis par J.-P. Aron, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, pp. 133-56.

***Alain Corbellari** est professeur associé de littérature française médiévale à l'Université de Lausanne. Spécialiste de l'histoire des études médiévales, il s'est particulièrement intéressé aux érudits de la Troisième République et est, en outre, musicien et musicologue.