

Romain Rolland et Jean-Sébastien Bach

par Alain Corbellari *

Il existe depuis longtemps un large consensus populaire autour de la primauté, au Panthéon des compositeurs, de la triade Bach-Mozart-Beethoven. Ces trois noms incarnent si naturellement le génie musical que nous avons presque de la peine à imaginer qu'il ait pu en être un jour autrement. Telle n'était pourtant pas l'opinion de Romain Rolland qui déclarait avoir eu, durant sa jeunesse, comme compositeurs de prédilection, Bach, Gluck et Mozart :

« En musique, on serait bien surpris de savoir mon injustice d'alors pour Beethoven. Ce ne fut qu'au cours de ma seconde année d'Italie que je lui fis mon mea culpa. Mes favoris étaient en ce temps-là, J.-S. Bach, Gluck et Mozart. J'ai adoré celui-ci, et c'est alors que j'ai écrit les pages qui lui sont vouées, dans mes *Musiciens d'autrefois*. »¹ De fait, son goût évolua rapidement, pour ne plus guère changer, vers une triade comprenant Hændel, Gluck et Beethoven, ce dernier l'emportant largement — ce qui ne nous surprend guère — sur les deux autres, comme il l'écrit à Esther Marchand :

« Je pourrais me faire, en un cahier, un trésor de ces amis — (chaque musicien devrait faire le sien) : — Beethoven en fournirait la majeure partie, avec un peu de Gluck et un peu de Hændel. »²

Cette triade, qui nous est confirmée dans *De l'Héroïque à l'Appassionata*, où Rolland évoque "les plus grands artistes, Hændel, Gluck et Beethoven"³ n'est, au fond, pas très éloignée de notre triade canonique moderne, du moins quant au découpage temporel, puisque Hændel est, comme on le sait, l'exact contemporain de Bach et que l'acmé de Gluck et celui de Mozart interviennent, compte tenu de la tardive maturité de l'un et de la précocité de l'autre, à peu près au même moment.

La disparition de Mozart de l'horizon de référence de Rolland revêt un aspect assez mystérieux : passé l'article de jeunesse évoqué plus haut, les allusions à l'auteur de *Don Giovanni* sont en effet rarissimes dans l'œuvre

et la correspondance de Romain Rolland ; dédain voilé ou trop grand respect ? On postulera ici, nous réservant d'y revenir dans un travail ultérieur, que Mozart embarrasse Rolland qui ne lui trouve pas de place dans son système évolutif de l'histoire de la musique. Miraculeux, inclassable, intemporel, Mozart est une exception qu'il convient de respecter.. précisément en en parlant le moins possible !

Bach, par contre, reste souvent cité par Rolland qui a visiblement à son égard des sentiments ambivalents, car, s'il ne peut nier son rôle charnière dans l'histoire de la musique, il n'est pas sûr qu'il ait considéré son influence comme unilatéralement bénéfique. Ainsi voit-on Rolland, dans sa thèse sur les origines de l'opéra, partager avec la plupart des musicologues de son temps une vision téléologique de l'histoire de la musique, qui met en porte-à-faux la grande figure de Bach, lequel se voit, en effet, partiellement disqualifié par son ancienneté : les présupposés romantiques de Rolland lui rendent, de fait, visiblement difficile de placer au sommet de la création musicale un compositeur dont la trop grande maîtrise technique (lest que les époques ultérieures parviendront à mieux masquer?) se laisse si difficilement oublier! En 1905, l'ouvrage clé de la réhabilitation moderne de Bach, celui d'Albert Schweitzer⁴. Romain Rolland le salue à sa sortie comme "un livre qui fait époque dans l'étude de Bach" (*Chère Sofia*, I, p. 225, lettre du dimanche de Pentecôte 1905), qui fait du cantor de Leipzig un maître pré-romantique de la musique descriptive, témoigner encore de la difficulté à accepter comme pleinement musicales les œuvres les plus abstraites de Bach⁵. Et sur les dernières pièces de *L'Art de la fugue* : "Les autres fugues et les canons n'ont pas été écrits pour être exécutés par des instruments, mais uniquement pour être entendus à la lecture. *L'Art de la fugue* est encore plus abstrait que *L'Offrande musicale*" (A. Schweitzer, op. cit., p. 220). Rolland, quant à lui, ne manquera pas de stigmatiser l'exclusivisme des partisans de Bach, regrettant en

1. *Mémoires et fragments du Journal*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 122-23.

2. Lettre du 23 décembre 1935 à Esther Marchand, in *Germain Louis Viala et Marc Lerique-Koechlin*, Correspondance Romain Rolland, Charles Koechlin, Esther Marchand, Henri Marchand, Méridon : Imprimerie du Parc, 2006, p. 309.

3. *Beethoven. Les Grandes époques créatrices. I De l'Héroïque à l'Appassionata*, Paris : Le Sablier, 1928, p. 115-16.

4. Albert Schweitzer, *J. S. Bach le musicien poète*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

5. Ainsi du Ricercar à six voix de *L'Offrande musicale* : "Au point de vue art, il est unique ; mais en vain y chercherait-on l'inspiration et la poésie qui illuminent les fugues du clavecin bien tempéré. C'est avant tout une œuvre savante" (A. Schweitzer, op. cit., p. 213).

particulier que Telemann ait « été immolé au zèle des Bachistes, comme Bitter, Wolfrum, ou notre ami A. Schweitzer, qui ne comprend pas que J. S. Bach ait transcrit de sa main des cantates entières de Telemann »⁶. Ce reproche ne se lit nulle part sous cette forme dans le livre d'A. Schweitzer sur Bach; en revanche, il reproche au cantor de Leipzig d'avoir, sous l'influence de compositeurs "modernes", au premier rang desquels figure Telemann, abandonné la forme traditionnelle de la cantate pour y introduire des airs dont la structure était celle des airs d'opéra : "Ce fut un malheur que Bach adoptât la nouvelle cantate, le plus grand qui pût arriver à son œuvre", dit-il non sans quelque excès (A. Schweitzer, op. cit., p. 102). ».

Dans sa thèse latine sur la décadence de la peinture en Italie, Rolland propose d'ailleurs un surprenant parallèle entre Bach et Mantegna qui confirme et rend plus explicites les réserves que l'on ne peut, dans la thèse française, que soupçonner :

« On l'a aussi comparé [Mantegna] à de savantes musiques. Il y a en effet quelque rapport entre ces peintures sévèrement dramatiques, et les contrepoints et les fugues passionnés à la Bach, qui ne craignent pas et cherchent volontiers les dissonances hardies, si chères à nos modernes; mais ils n'y trouvent pas le même genre de plaisir. Le nôtre est d'une sensualité raffinée; celui de Bach d'une intelligence subtile; nous y trouvons des accords rares qui froissent voluptueusement notre oreille. Bach, comme Mantegna, y a un plaisir de raison, et presque mathématique »⁷.

C'est tout le problème de la réception qui se pose ici : le simple fait que Bach n'ait pas pu imaginer que la sensibilité moderne serait plus subtile et plus exigeante que celle de son temps suffit-il à conférer à sa musique un statut inférieur à celle du XIXe siècle, alors même, précisément, que nous serions tout disposés à y entendre ce qu'il n'a lui-même pas pensé y mettre ? Rolland semble l'insinuer, comme si l'étroitesse de son horizon sentimental avait borné la création de Bach. Mais alors par quel miracle sa musique parvient-elle tout de même à toucher ces régions de notre cœur qui lui étaient prétendument inaccessibles ? On voit que Rolland s'enferme ici dans des contradictions insolubles et à peine soupçonnées. Quoiqu'à un degré moindre, Bach semble en effet encourir de la part de Romain Rolland une part des reproches d'artificialité faits à son contemporain Rameau; de manière significative, c'est à la musicologue Esther Marchand que Rolland a le plus franchement fait part de ses doutes sur l'auteur de *L'Art de la fugue* :

« Non, je ne trouve pas J. S. Bach trop chrétien, — mais parfois trop chrétien « XVIIIe siècle », un peu fade et jésuite (style jésuite,

rococo — Pardon ! J'ai l'air de dire des choses énormes — Il y a des airs de langueur amoureuse et dévote, qui me font voir des chérubins joufflus, avec des ronds de jambes, et des draperies qui s'envolent — C'est tout naturel. Un grand homme est de son temps, même quand il le dépasse »⁸.

Au delà d'un sentiment personnel apparemment viscéral (que Rolland aurait d'ailleurs un jour avoué crûment à Esther Marchand en lui disant que Bach « l'ennuyait »⁹, on retrouve ici la pente rousseauiste, si fréquente chez Rolland, qui suspecte d'insincérité et de mondanité tous les artistes trop maîtres de leur art « pour être honnêtes », si l'on ose dire!

On ne s'étonnera ainsi pas de retrouver dans *Jean-Christophe* une critique de Bach qui fait écho à celles que l'on peut trouver sous la plume de Rolland musicologue : Bach, ainsi, ne semble au héros de son roman « pas pur de tout mensonge, de toute niaiserie à la mode, de tout bavardage d'école ». Et le narrateur d'ajouter que « cet homme qui avait vu Dieu semblait parfois à Christophe d'une religion insipide et sucrée, style jésuite, rococo¹⁰ ».

Dans un cas, cependant, le jugement de Christophe tranche avec la sévérité habituelle de Rolland. Vers la fin de *La Foire sur la place*, alors que Christophe se sent isolé dans ce Paris où il n'a encore nul ami véritable, c'est la pensée de la vie humble et besogneuse du cantor de Leipzig qui vient reconforter le jeune musicien :

« Il entendait gronder l'Océan de l'âme de Jean-Sébastien Bach : [...] le prodigieux réservoir de pensées, de passions, de formes musicales, de vie héroïque, d'hallucinations shakespeariennes, de prophéties à la Savonarole, de visions pastorales, épiques, apocalyptiques, enfermées dans le corps étriqué du petit cantor thuringien, au double menton, aux petits yeux brillants sous les paupières plissées et les sourcils relevés... »¹¹

Bach est évoqué ici dans des termes singulièrement romantiques qui s'appliqueraient sans doute mieux à Beethoven, ce qui, implicitement, n'est pas un mince compliment de la part de Romain Rolland. Peut-être cependant convient-il de ne pas négliger la place qu'occupe cette évocation dans l'ensemble de l'œuvre : située presque au milieu du cycle romanesque, elle n'en marque pas tant l'apothéose qu'une douloureuse période d'épreuve. Ainsi, à ce moment de son parcours, Christophe, encore obscur, eût difficilement pu s'identifier au fastueux Hændel, et sans doute devons-nous noter ici le contraste ménagé entre l'éclat de la musique de Bach et le caractère mesquin, voire grotesque, de son aspect physique; le génie de Bach semble ici sans commune mesure avec sa personne, comme si le premier était indépendant de la

6. *Voyage musical aux pays du passé*, Paris : Éditions Édouard-Joseph, 1919, p. 102.

7. *De la décadence de la peinture italienne au XVIe siècle*, Paris : Albin Michel, Cahiers Romain Rolland, n° 9, 1957, p. 49.

8. Lettre du 28 mai 1906 à Esther Marchand, in G. L. Viala et M. Lérique-Koechlin, op. cit., p. 35).

9. Rapporté par Esther Marchand dans une lettre du 5 juillet 1937 à Charles Koechlin : "J. S. Bach m'ennuie... me disait-il récemment" (in G. L. Viala et M. Lérique-Koechlin, op. cit., p. 561).

10. *Jean-Christophe*, Paris : Le Livre de Poche, 1983, t. I, p. 369.

11. *Ibid.*, t. II, p. 234.

seconde et la rabaisait encore de tout son caractère surhumain.

Une deuxième allusion à Bach se lit, il est vrai, dans *Les Amies* : c'est ainsi au son d'un harmonium lointain jouant la fugue en mi bémol mineur du premier cahier du *Clavier bien tempéré*, que Jacqueline et Olivier s'ouvrent leur cœur. Rolland insère même trois mesures de musique dans l'espace de la page imprimée et commente : « Il est des minutes où ma musique fait surgir toute la mélancolie tissée autour de la destinée d'un être... »¹². Mais cette allusion n'est pas destinée à fonctionner seule. Elle connaît en effet soixante pages plus loin, une manière de correctif, lorsque Christophe reconforte sa maîtresse Françoise en l'exhortant à se dire « comme le bon vieux Hændel quand il devint aveugle : [et ici, à nouveau, quelques mesures de musique sont insérées] What ever is right »¹³. Introversion mélancolique de Bach, liée au « féminin » Olivier, contre extraversion virile de Hændel dévolue à Christophe : le partage, ici encore, est clair.

L'ambivalence de la vision rollandienne de Bach tient sans doute à sa vision conflictuelle de la musique religieuse, dont l'ambiguïté réside, pour lui, dans le fait que ce qu'elle a à exprimer est à la fois si ineffable et si simple qu'elle devrait se confondre avec une libre effusion de l'âme, alors même qu'elle ne peut se passer d'une mise en œuvre suffisamment élaborée pour écarter absolument tout soupçon de mièvrerie et de facilité. Il est ainsi un compositeur catholique de musique religieuse que Rolland a été tenté de mettre plus haut que le protestant Bach, c'est César Franck :

« Franck est le seul musicien, avec Bach, qui ait réellement vu le Christ, et qui le fasse voir. J'oserai même dire que son Christ est plus simple que celui de Bach, où la grandeur de la pensée est parfois entraînée, par la richesse de la forme et par une sorte d'habitude d'écriture, à des répétitions et à des artifices de virtuosité qui l'affaiblissent »¹⁴.

En même temps, la *Messe en ré* de Franck lui semble tout de même pécher par superficialité, et on voit réapparaître dans son évocation le nom de Bach, une fois de plus pris en mauvaise part :

« Le sentiment général est plutôt joyeux ou serein que mélancolique. (Tel J.-S. Bach, qui souffre, en retraçant la mort du Christ, mais aussitôt après, la conscience à l'aise, qui est guilleret, pour dire la fin de la messe.) »¹⁵.

Incurable romantique, Rolland prétendrait-

il faire fi du fait élémentaire que, dans le Credo, le Resurrexit suit le Crucifixus ? Mais c'est là, à n'en pas douter l'un de ces moments où Bach apparaît à Rolland désespérément « de son temps »¹⁶. Toujours est-il que cette insistance à penser conjointement le sentiment religieux de Franck et celui de Bach nous fait finalement douter de l'importance de la catégorie du religieux dans l'esthétique musicale de Rolland. Quand il dit qu'« en face de l'art wagnérien, [Franck] ressuscitait inconsciemment l'âme de Jean-Sébastien Bach »¹⁷, ou lorsqu'il remarque que l'organiste de Sainte-Clotilde ne jouait que ses propres œuvres et celles du cantor de Leipzig¹⁸, Rolland parle bien d'une parenté spirituelle, mais l'exigence musicale que partagent les deux compositeurs est sans doute pour lui bien davantage liée à l'usage du « style sévère » qu'à la profondeur de l'engagement religieux.

A tous points de vue, Rolland préfère donc Hændel, le « musicien populaire » par excellence, en qui il voyait même — honneur suprême ! — « une sorte de Beethoven enchaîné »¹⁹. Compositeur avec qui Bach est en rivalité directe, Hændel le surpasse sans peine aux yeux de son biographe passionné. Rapportant l'opinion de son maître le marquis de Breuilpont, qu'il semble avoir faite sienne, Rolland décrit ainsi le contraste des deux compositeurs : « Bach avait un cerveau génial, on pourrait dire que sa musique est une philosophie. — Hændel est un artiste incomparable, le plus grand de ceux qui savent faire quelque chose avec rien »²⁰.

L'intellect contre la vie jaillissante : on reconnaît là une dichotomie typiquement rollandienne, et qui n'est pas à l'avantage de Bach. Mais plus encore les deux compositeurs s'opposent par leur ouverture sur le monde : Hændel extraverti, Bach introverti; Hændel souleveur des grandes masses chorales, Bach alchimiste de la polyphonie; Hændel fastueux auteur d'opéras, Bach ne composant que pour sa paroisse de Leipzig. Rolland oublierait-il les *Passions*, la *Messe en si* et les grandes cantates ? Mais le regretter reviendrait à dire que nous reprochons à l'auteur de *Jean-Christophe* de ne pas avoir été chrétien. On doit donc en fin de compte admettre la sincérité de son jugement, même si on peut tout de même se demander s'il n'a pas, paradoxalement, jugé de manière trop intellectuelle l'intellectualisme de Jean-Sébastien Bach...

février 2008

(*) **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.

12. *Ibid.*, t. III, p. 39.

13. *Ibid.*, p. 96.

14. *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris : Hachette, 1908, p. 181.

15. *Mémoires et fragments du Journal*, p. 167.

16. Voir la lettre déjà citée à Esther Marchand, du 28 mai 1906.

17. *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 217.

18. *Mémoires et fragments du Journal*, p. 171.

19. *Hændel*, Paris : Albin Michel, 1951, p. 159.

20. *Ibid.*, p. 158.