

A la recherche de l'essence musicale de l'homme européen :

Le modèle musical de Romain Rolland

Conférence de Timothée Picard*
Sorbonne, 30 mai 2008

Extrait

... Dans *Musiciens d'aujourd'hui*, Romain Rolland 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. »¹ Pour autant, dans une intéressante étude menée à partir de la *Musikfest* donnée à Strasbourg en 1905, Rolland 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 profondeur², 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 excellence³. 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 stupéfiée⁴.

Si, en mineur, Rolland peut être amené à faire jouer la figure de Saint-Saëns contre celle de Strauss⁵, 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)⁶.

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 européenne⁷. Les autres raisons de son succès sont d'ordre artistique, et plus estimables : par sa succession de petites scènes, sa (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*⁸. 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'exprime, 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 subjectivité⁹. L'approche plus ou moins psychanalytique à laquelle s'adonne parfois Rolland est reliée 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-Christophe*, la

¹ *Ibid.*, p. 181.

² Voir les propos sur César Franck dans *Ibid.*, p. 182.

³ *Ibid.*, p. 121

⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶ *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.

⁷ *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 198.

⁸ *Ibid.*, p. 205-206.

⁹ *Haendel*, Paris, Albin Michel, 1951 [1910], p. 125.

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 Dieu¹⁰.

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 habite¹¹. 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 yoga¹². 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 »¹³.

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'éternel, effectue 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. »¹⁴

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 physiognomie 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, à l'instar de Berlioz, ils n'ont que l'incandescence et la fulguration du météore¹⁵.

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 montagneuse). 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 forgeron¹⁶. La scène biblique de la lutte avec l'ange et l'image de la bataille napoléonienne¹⁷ 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. À 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 tumultueusement aspire à se couler dans le beau moule des formes ordonnées »¹⁸. On le comprend : le génie possède donc une dimension irrationnelle, démoniaque, 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. À ce sujet, on trouve, chez Rolland, un tiraillement

¹⁰ 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.

¹¹ *Beethoven*, p. 36-37, 464.

¹² *Ibid.*, p. 33 ou 1351.

¹³ *Ibid.*, p. 869.

¹⁴ *Ibid.*, p. 869.

¹⁵ *Sur Berlioz*, p. 53.

¹⁶ *Beethoven*, p. 49.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20 et sq.

¹⁸ *Ibid.*, p. 868.

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 diverses¹⁹. 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 eux²⁰.

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 prolifération 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 »²¹. 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.

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'europanité musicales, deux leviers indispensables pour que s'instaure ce concert entre les peuples dont il rêve.

Envisageons tout d'abord l'idéal de popularité²². On le sait : l'idée essen-

tielle 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 »²³. 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 »²⁴.

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 dangereux²⁵. 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'Allemagne²⁶. 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 destinée ; un principe de pédagogie par le théâtre ; enfin, une utopie festivalière fondée sur la simplicité et le provisoire²⁷.

Considérons maintenant ce qu'il en est pour l'idéal d'europanité. 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 pré-

sents. 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 »²⁸. 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*. »²⁹ Quant à Mozart, il serait le témoin musical d'un état édenique de l'Europe qui daterait d'avant cette lutte engagée par les compositeurs cyclopiens propres à l'Europe des nations du XIXe siècle, et qu'il s'agirait de ressusciter³⁰. 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 rive à l'autre, de l'humanité »³¹, c'est Beethoven...

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

Le texte intégral de cette conférence « Le modèle musical dans l'oeuvre de Romain Rolland » a été publié dans le n° 20 des Etudes rollandiennes.

¹⁹ Sur Berlioz, p. 31-33, 37 et 46.

²⁰ Beethoven, p. 162-163.

²¹ Voir, par exemple, Sur Berlioz, p. 70.

²² 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.

²³ *Le Théâtre du Peuple (1900-1903)*, Bruxelles, Editions Complexe, Le Théâtre en question, 2003, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ Voir aussi Cahiers Romain Rolland 1, *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, p. 270-271.

²⁶ *Le Théâtre du Peuple*, p. 56-58.

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁸ Haendel, p. 128-130.

²⁹ *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.

³⁰ *Musiciens d'autrefois*, p. 293-294.

³¹ Beethoven, p. 869.