

Romain Rolland « biographe » de Beethoven

*Enjeux de la représentation de Beethoven
au début du XXe siècle*

Marie Gaboriaud

Conférence donnée à la Cité de la Voix à Vézelay, le 3 mai 2014, dans le cadre des « 10^{ème} Beethovénades » de l'Association Beethoven-France, en partenariat avec l'Association Romain Rolland.

Les relations entre Romain Rolland et Beethoven ont une histoire riche et complexe ; aucun travail sur Romain Rolland, ni sur l'histoire de la réception beethovénienne en France, ne peut en faire l'économie. Mais si les discours rollandiens sur Beethoven sont devenus des références, leur genèse et leur inscription historique n'ont pas fait l'objet d'études systématiques, et méritent encore d'être explorées. Bernard Duchatelet, en 2007, avait déjà proposé une étude synthétique de ces rapports¹, du point de vue biographique principalement. Dans la présente étude, nous voudrions adopter un point de vue plus historique et contextuel, en replaçant Romain Rolland et ses publications beethovéniennes dans leur environnement éditorial, politique et idéologique. Nous nous bornerons pour cela à l'analyse des deux grands textes de Romain Rolland sur Beethoven : *La Vie de Beethoven* (1903) et *Les grandes Époques créatrices* (1928-1945), sans prendre en compte, si ce n'est de façon incidente, les articles de Romain Rolland sur Beethoven publiés dans divers périodiques. Ces deux monographies nous semblent caractéristiques des relations qu'a entretenues Romain Rolland toute sa vie avec le musicien de Bonn et avec le milieu musicologique et musicographique de son époque, car elles se répondent d'un bout à l'autre de sa carrière d'écrivain, avec leurs différences, criantes, mais aussi leurs ressemblances. Partant du principe qu'au début du XX^e siècle, la figure de Beethoven a acquis une place centrale dans l'imaginaire mélomane populaire, il nous

importera de comprendre comment Romain Rolland a pu être impacté par cette image et par les valeurs qu'elle charrie, et dans un second temps, comment il a pu à son tour agir sur cette image et ces valeurs. Nous essaierons de répondre à ces questions en nous plaçant du point de vue des *représentations* : que représente Beethoven pour Rolland ? Comment Rolland représente-t-il Beethoven ? Et que représentent les monographies de Rolland sur Beethoven pour les contemporains ?

Beethoven et Romain Rolland – l'« amitié » posthume

Beethoven occupe une place à part dans la production de Romain Rolland, et au-delà, dans sa vie artistique voire affective. Il est pour lui le compagnon des années de formation, puis un compagnon de route pour le reste de son existence. Leur relation ne se réduit donc pas à un lien « traditionnel » entre biographe et biographié – si tant est que l'on puisse généraliser ce lien, toujours personnel, et si intense qu'il puisse être. La particularité de cette relation se donne à lire dans les textes qui en sont la traduction, puisque le statut générique des deux monographies pose problème : elles sont tout à la fois musicologie, musicographie, fiction, et autobiographie. En outre, elles doivent se lire et se comprendre, non seulement dans le contexte du genre biographique, mais aussi en lien avec l'ensemble de l'écriture beethovénienne de Romain Rolland, bien plus large, et dans laquelle on peut notamment inclure son roman *Jean-Christophe*.

Pour ce qui est de la chronologie générale des contacts que Romain Rolland a eus avec la musique de Beethoven, nous renvoyons à l'article de Bernard Duchatelet², qui en reprend les étapes essentielles : la découverte de Beethoven à seize ans, la fréquen-

1. Bernard Duchatelet, *Romain Rolland et Beethoven : l'ultime sonate*, Brèves, Cahiers de Brèves, collection Etudes rollandiennes n°19, 2008.

2. *Ibid.*

tation des concerts Padeloup pendant les années à la rue d'Ulm, le voyage en Allemagne en 1896, la consolation au moment du divorce, etc. Ce qui frappe surtout, c'est la proximité quasi physique avec cette musique qu'avoue Romain Rolland au fil des textes ; elle sera sensible jusqu'à sa mort, comme en témoigne le poignant « journal de la maladie » :

Et tandis que je tombe, je cherche en vain où m'accrocher. Je tâche de faire mon examen de conscience, - l'examen de toute une vie de travail et de méditation. Je ne trouve rien à quoi je puisse m'appuyer. Il est même étonnant que je ne parvienne à fixer aucun acte précis, aucun mérite, aucune raison de vivre (ou d'avoir vécu). D'aucune de mes œuvres je n'ai plus le moindre souvenir. Où sont-ils, les Jean-Christophe, les Beethoven ? Aucun qui me soutienne... Ils sont néant. - Et néant sont aussi tout le monde extérieur, la guerre, les luttes sociales, les espoirs humains... Plus rien ne compte... Poussière, qui s'effrite sous mes mains³...

Romain Rolland pose ici sur le même plan Jean-Christophe et Beethoven, et donne au second un statut quasi fictionnel, dans la mesure où le duo semble une double émanation des « œuvres » de Romain Rolland, placée en opposition avec les personnages du monde réel, ou extérieur. Cet extrait du journal met aussi en exergue la fonction du personnage de Beethoven, comme de celui de Jean-Christophe, pour l'écrivain : ils sont pour lui, bien plus que des soutiens moraux, ceux qui portent en eux la possibilité de la salvation. Cette représentation du musicien n'est pas propre à Romain Rolland mais émane d'un réseau d'idées et de valeurs portées par l'image de Beethoven au début du siècle.

Représentation de Beethoven en 1900

Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, la popularité de Beethoven grandit dans l'imaginaire collectif français, et pas seulement grâce aux concerts : les recueils de souvenirs publiés par ses contemporains (Wegeler et Ries en 1838⁴, Schindler en 1840⁵, tous deux traduits en français dans les années 1860⁶), les premières monographies et biographies des années 1850-60, par exemple d'Alexandre Oulibicheff⁷, donnent la part belle aux anecdotes et à la description du caractère de l'*homme* Beethoven. En outre, la représentation du musicien est infléchie par le courant romantique : certains épisodes de la biographie, ou certains motifs, sont privilégiés car ils

correspondent à l'idéal de l'artiste romantique, notamment la surdité et la misanthropie, apanages de l'artiste solitaire et inspiré⁸.

Le wagnérisme constitue un second temps de la réception de Beethoven au XIX^e siècle. Mouvement principalement littéraire, il diffuse, grâce à la *Revue wagnérienne* dans les années 1880, à la fois une nouvelle idée générale de la musique, plus religieuse, qui donnera au culte de Beethoven sa syntaxe et son vocabulaire, et une nouvelle image de Beethoven lui-même, impulsée par Wagner dans son livre de 1870⁹, qui fait la part belle aux motifs de la force, de la puissance et de la volonté, reprenant par là-même des éléments de la philosophie de Schopenhauer. Si le *Beethoven* de Wagner, écrit en 1870, n'est traduit intégralement qu'en 1901 dans la *Revue blanche* par Henri Lasvignes – puis en volume l'année suivante aux éditions de la Revue blanche – on en trouve des extraits et des analyses dès les premiers numéros de la *Revue wagnérienne*¹⁰. En outre, une grande part de la littérature beethovenienne est prise en charge, dans les années 1880-1900, par des Wagnériens comme Victor Wilder ou Teodor de Wyzewa. Par le biais des milieux wagnériens, le « culte » de Beethoven va donc se développer, ainsi que les motifs de puissance ou de force associés à son personnage mythique.

C'est aussi à cette époque que l'image de Beethoven se dote d'un contenu moral, basé en partie sur les éléments biographiques, et en partie appelé par les craintes et les angoisses du temps. La génération de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle se préoccupe fortement de la place des civilisations européennes dans le monde : leur statut, leurs caractères définitionnels, leur présumé manque de dynamisme et la décadence qui en découle sont au centre des interrogations. La mystique de l'artiste héritée du XIX^e siècle rencontre alors le culte républicain des grands hommes, et les artistes du canon, piliers proclamés de cette civilisation européenne, doivent devenir des exemples de bonne moralité. Dans ce contexte émerge une nouvelle image de Beethoven dans laquelle la virilité et la force morale, attributs obligatoires du grand homme républicain, prennent une plus grande importance. Le personnage de Beethoven exerce alors un certain ministère moral sur les intellectuels de la fin du XIX^e siècle ; il devient pour eux un modèle. L'exemple de Romain Rolland est l'un des plus évidents, mais il n'est pas le seul à se prendre au jeu du culte beethovenien : le

3. Romain Rolland, « Carnet de ma maladie », janvier-avril 1943, *Le Seuil de la dernière porte*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p.122.

4. F.G. Wegeler et Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, Bädeler, 1838.

5. Anton Schindler, *Biographie von Ludwig Van Beethoven*, Münster, Aschendorff, 1840.

6. F.G. Wegeler et Ferdinand Ries, *Notices biographiques sur L. van Beethoven*, traduction par A. F. Legentil, Paris, E. Dentu, 1862 ; Anton Schindler, *Histoire de la vie et de l'oeuvre de Ludwig Van Beethoven*, traduction par Albert Sowinski, Paris, Garnier frères, 1864.

7. Alexandre Oulibicheff, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig, Brockhaus, 1857.

8. Sur ce point, voir José-Luis Diaz, *L'Homme et l'oeuvre*, PUF, 2011.

9. Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig, : E. W. Fritsch, 1870.

10. Teodor de Wyzewa, « Beethoven par Richard Wagner », *Revue wagnérienne*, 8 mai 1885, p.104-116 ; 8 juin 1885, p.142-149 ; 8 juillet 1885, p.182-187 ; et 8 août 1885, p.211-214.

sculpteur Antoine Bourdelle est aussi, à la même époque, obsédé par l'image de Beethoven, auquel il s'identifie physiquement, au point d'en faire l'un des objets récurrents de ses bustes, entre les années 1880 et les années 1920. Au même moment se multiplient les ventes aux enchères d'objets ayant appartenu à des artistes célèbres, dont Beethoven, ventes auxquelles se pressent des collectionneurs de reliques, comme l'écrivain autrichien Stefan Zweig. Un autre écrivain autrichien, Otto Weininger, montrera de façon tragique à quel point l'image de Beethoven, associé aux valeurs de virilité, a pu influencer la vie intellectuelle et affective de cette génération¹¹.

Un tel engouement européen, et surtout français, pour Beethoven, peut sembler étonnant à une époque où le nationalisme prend de l'importance, et où l'opinion française se caractérise par une forte germanophobie. Beethoven échappe en partie au sort qui touche par ailleurs d'autres musiciens allemands comme Wagner, Brahms, et Mahler, plus rarement joués. Il est épargné pour plusieurs raisons : tout d'abord, la réception beethovénienne insiste depuis le XIX^e siècle sur le caractère universel de sa musique ; ensuite, de façon générale, les penseurs et artistes allemands pré-romantiques sont épargnés grâce à l'argument du double-standard : c'est une tendance très répandue, notamment pendant la guerre, que d'opposer les Allemands de la « pré-Kultur » et les compositeurs contemporains, qui seraient forcément marqués par un style prussien et guerrier. Romain Rolland jouera un grand rôle dans ce ministère moral, qu'il subira avant de le prendre à son tour en charge, et de porter à travers ses textes sur Beethoven un discours moral et social qui contribuera à amplifier le phénomène, et à en infléchir certains motifs.

Genèse du *Beethoven* de 1903

1. Contexte

Les années 1900 sont marquées par la volonté de rationaliser l'histoire musicale. C'est à ce moment-là que la musicologie universitaire se construit : Romain Rolland inaugure la chaire d'Histoire de la musique à la Sorbonne dès 1903, Combarieu au Collège de France en 1904, la Schola Cantorum a ouvert ses portes en 1896. La figure de Beethoven est bien sûr prise dans ce mouvement de rationalisation et de nombreux travaux musicologiques s'y consacrent. Deux figures se distinguent par l'abondance de leur production sur Beethoven : Jacques-Gabriel Prodhomme et Jean Chantavoine. Ce dernier publie par exemple la correspondance de Beethoven en 1903 chez Calmann-Lévy, et une biographie en 1907 chez

Felix Alcan ; Prodhomme publie une étude sur les symphonies en 1906 chez Delagrave.

Parallèlement à ce versant scientifique, un grand mouvement d'admiration artistique, littéraire et populaire pour la figure de Beethoven se lève au tournant du siècle, sensible à travers les œuvres d'art. Outre les productions individuelles de Bourdelle, d'autres projets collectifs voient le jour, comme la 14^e exposition de la Sécession viennoise de 1902, que les artistes choisissent, de façon inhabituelle, de dédier à une seule œuvre d'art, le *Beethoven* de Klinger, afin de créer autour de celle-ci un cadre collectif ; le fameux pavillon à la coupole dorée en sera le temple, que décorera notamment la célèbre frise de Klimt.

2. Les portraits de musiciens avant Beethoven

Il n'est donc pas étonnant que cette figure ait été choisie par Romain Rolland pour faire l'objet d'une monographie, car elle est alors très populaire parmi les artistes. Mais un autre élément contextuel doit être pris en compte pour expliquer le choix de la forme : depuis les dernières années du XIX^e siècle, le monde éditorial est marqué par la mode des « portraits » littéraires, et notamment des portraits d'artistes. Toutes les revues importantes publient des portraits, *La Grande Revue*, *La Revue des deux Mondes*, *Le Mercure de France*, *Les Cahiers de la Quinzaine* puis la *Nouvelle Revue Française*¹². Ceux-ci sont souvent ensuite l'objet d'une publication en volume, et c'est dans les premières années du XX^e siècle que naissent de nombreuses collections biographiques (« Les Maîtres de la musique » de Félix Alcan par exemple). L'un des représentants les plus célèbres de cette tendance est Marcel Schwob, auteur des *Vies imaginaires* en 1896, qui impose un certain style : des textes courts, où la frontière entre réalité et fiction se brouille, marqués par l'esthétique du conte, par de nombreuses marques de subjectivité du narrateur, et où prévaut, surtout, la représentation de l'individualité et de l'originalité. Ces deux valeurs sont donc au cœur du genre du portrait, et les portraits musicaux que donne Romain Rolland ne font pas exception. André Suarès, autre grand beethovénien et ami de Romain Rolland, est également un grand producteur de portraits, rassemblés *a posteriori* dans des recueils comme *Musiciens*¹³ ou *Portraits sans modèles*¹⁴.

Avant son *Beethoven*, Romain Rolland a déjà publié plusieurs portraits de musicien, par exemple sur Strauss¹⁵, Rossini¹⁶ ou encore Vincent d'Indy¹⁷. Après sa monographie, il continuera de compléter

11. Otto Weininger, auteur du pamphlet misogyne et antisémite *Sexe et Caractère*, obsédé par l'image de Beethoven, se suicidera sur le lieu-même de la mort de celui-ci, dans la *Schwarzspanierhaus*, à 23 ans, en 1903, l'année-même de la publication du *Beethoven* de Rolland.
12. Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », *Fictions biographiques XIX^e-XX^e siècles*, Anne Marie Montluçon et Agathe Salha (dir.), Presses universitaires du Mirail, 2007, p.35-54 [Sorbonne M8 75137], p.38-39.

13. André Suarès, *Musiciens*, Paris, L. Jou, 1931.

14. André Suarès, *Portraits sans modèles*, Paris, Grasset, 1935.

15. Romain Rolland, « Richard Strauss », *Revue de Paris*, 15 juin 1899, p.769-789.

16. Romain Rolland, « Rossini », *Revue musicale*, août 1902, p.374.

17. Romain Rolland, « Vincent d'Indy », *Revue de Paris*, 15 janvier 1903, p.401-420.

cette production avec des portraits de Mozart¹⁸, Berlioz¹⁹, Gluck²⁰, Lully, Debussy, Grétry, et d'autres, tous publiés en revue. Ces textes ont en commun de s'intéresser de façon prioritaire à la personnalité du musicien. Par exemple, le texte sur d'Indy de 1903 prend le prétexte d'une critique sur l'*Etranger* pour dresser « une sorte de portrait d'une des figures les plus nobles de l'art français contemporain²¹ ». Rolland y affirme dès les premières pages ne pas vouloir parler de musique, mais de la personnalité de d'Indy, qui se caractérise selon lui par ses « qualités de chef d'armée²² ». Romain Rolland est un musicographe tourné vers la psychologie et la biographie. C'est donc aussi un portraitiste intéressé par la personnalité de l'artiste, sur laquelle il projette souvent ses propres désirs ou sa propre personnalité. Il opère pourtant une distinction entre ses articles de « critique musicale », et ses portraits psychologiques, dont la forme idéale semble bien être, non l'article, mais la monographie en volume. À une commande de monographie sur Berlioz, il répond :

Quant au Berlioz dont vous m'avez parlé, je ne ferai décidément rien de plus sur lui que ce que j'ai fait dans la Revue de Paris. C'est de la critique musicale. L'homme ne m'intéresse pas. Il est trop un artiste, - un homme de lettres, - comme la plupart des Français²³.

Le scrupule de Rolland peut faire sourire, tant son article de la *Revue de Paris* peut apparaître au lecteur moderne comme éminemment psychologique, et non musicologique. *A posteriori*, les portraits journalistiques seront regroupés en recueils²⁴. Mais le texte sur Beethoven est le seul à faire l'objet d'une monographie en volume dès sa première publication. Le fait est d'importance, car Rolland réserve les études biographiques, comme semble le montrer la lettre à André Bourgeois, à des sujets de choix.

3. La publication aux *Cahiers de la quinzaine*

Les *Cahiers de la quinzaine*, où paraît *Beethoven*, est alors une revue bi-mensuelle qui existe depuis 1900, dirigée par Charles Péguy, un ami de Rolland, et qui se veut une revue de combat, dreyfusarde, antimatérialiste, qui défend des idéaux humanistes et socialistes, et une certaine idée de la littérature indépendante. C'est une petite revue, qui jouit d'un certain prestige moral, mais dont la structure économique est très précaire, en raison du faible nombre

d'abonnés, et du refus de Péguy de toute compromission commerciale. L'idée d'une collection sur la « Vie des hommes illustres », biographies de format court, correspond donc à la fois au désir profond, éthique, de donner comme exemples à la société moderne les héros du passé – Péguy et Rolland s'élèvent contre le matérialisme dont ils jugent qu'il contamine leur époque – et aussi à un choix pragmatique, celui de l'opportunité commerciale que constitue le genre du portrait, un genre à la mode et qui se vend bien. De fait, le succès du *Beethoven* de Rolland permettra à Péguy, pour un temps, de voir s'éloigner les difficultés matérielles de la revue. La raison du succès : la grande concordance entre le discours de Rolland et les attentes d'un lectorat lettré friand de portraits et d'héroïsme idéaliste. Daniel Halévy, dans les années 1940, se souviendra de ce succès et tentera d'en donner les clés, non sans ironie :

Tant de simplicité, tant de sévérité ne promettaient pas le succès. Mais le succès est un mystère. Sans nulle réclame (et Rolland était alors presque inconnu), comme par enchantement, les exemplaires de la vie de Beethoven s'en allèrent l'un après l'autre. Tout un peuple de lecteurs inconnus, des hommes, des femmes, une succession de visages sur lesquels on ne savait mettre aucun nom, entraient dans la petite boutique de Péguy, demandaient, prenaient, emportaient ce petit livre que la presse ignorait²⁵. D'où l'avaient-ils connu ? Une deuxième édition parut, disparut tout de même. Cette fois, Rolland avait donc su se faire entendre ; il avait réussi à dire, à communiquer ses aspirations ; il avait su, parlant à travers Beethoven, exprimer le fond secret de sa vie, de tant de vies : souffrance, amour, courage. Amertumes vaincues, couronnées d'espérance. Ajoutons que cette biographie a commencé l'innombrable série de livres analogues publiés en France depuis quarante ans : elle a donc une place dans l'histoire de notre littérature. Que valait ce succès ? n'était-ce qu'une vague d'émotion soulevée dans le public par l'émotion d'un solitaire ? n'était-ce que sentimentalité ? Une acheteuse inconnue étant entrée dans la boutique, et sortie, l'instant d'après, avec son Beethoven sous le bras, Benda, l'observant, opina sèchement : « Ces acheteuses de Rolland, ce sont des femmes qui n'ont pas le courage de prendre un amant.²⁶ »

Un nouveau tirage de 3.000 exemplaires du *Beethoven* sera effectué par les *Cahiers de la quinzaine*

18. Romain Rolland, « Mozart », *Revue dramatique*, 1903.

19. Romain Rolland, « Berlioz », *Revue de Paris*, 1er et 15 mars 1904, p.65-88 et 331-352.

20. Romain Rolland, « Gluck. Une révolution dramatique », *Revue de Paris*, 15 juin 1904, p.736-772.

21. Romain Rolland, « Vincent d'Indy », *op.cit.*, p.401.

22. *Ibid.*, p.411.

23. Romain Rolland, lettre à André Bourgeois du 25 mars 1904, dans *Pour l'honneur de l'esprit. Correspondance entre Romain Rolland et Charles Péguy*, Cahiers Romain Rolland, n°22, édition d'Auguste Martin, Paris, Albin Michel, 1973, p.109.

24. Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui et Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1908.

25. Cette assertion semble être exacte, comme en témoignent les lettres de Rolland à certains journalistes de l'époque, publiées notamment dans la correspondance avec Péguy, afin que la presse parle du livre.

26. Daniel Halévy, *Péguy et les Cahiers de la quinzaine*, Paris, Grasset, Paris, 1941, p.114-115.

zaine dès le mois de septembre de la même année, puis Hachette en publiera dès 1907 une édition grand public. De nombreuses rééditions suivront, dans la décennie et au-delà, le livre s'imposant très vite comme une référence de la littérature beethovenienne.

4. Discours et esthétique

Commencer la série par Beethoven semblait logique à Romain Rolland qui avait déjà écrit des articles et fait des cours sur le musicien, et pour qui il était, comme nous le montrent la correspondance et les témoignages de sa jeunesse, un compagnon quotidien. Comme dans ses précédents portraits de musiciens, Rolland s'intéresse avant tout à la personnalité de Beethoven, davantage qu'à sa musique. Dans la lignée de la critique wagnérienne, Rolland perpétue la religion beethovenienne, mais avec des inflexions : chez lui et chez d'autres écrivains de la même époque, Beethoven devient le symbole vitaliste d'une humanité saine, combative et virile. Les motifs de la santé, de la puissance, qui étaient déjà présents à l'état de trace chez des Wagnériens comme Wyzewa ou Octave Fouque, sont repris par Rolland qui leur donne une dimension plus importante, et un sens différent, plus ancré dans l'actualité. Avec Romain Rolland, Beethoven devient un « héros » d'un nouveau genre, vertueux et souffrant, christique, en un mot, qui s'impose comme modèle et comme consolation à une génération meurtrie par le matérialisme.

Le succès vient sans doute en grande partie de cette position médiane : en reprenant et en exacerbant jusqu'à l'extrême les motifs du mythe beethovenien du XIX^e siècle, Romain Rolland clôt l'époque du Beethoven romantique, et ouvre sur une autre période du mythe, car la forme du texte est, elle, parfaitement ancrée dans son époque : une évocation poétique et philosophique autour d'un personnage dont il raconte la vie de façon romancée. Beethoven y apparaît comme une figure prométhéenne, surhumaine – mais aussi, dans le même temps, profondément humaine – qui doit agir sur un présent altéré. C'est là sans doute la véritable nouveauté du livre de Romain Rolland par rapport à la littérature beethovenienne antérieure : il actualise Beethoven et en « appelle » au musicien comme à un sauveur, dans une conception quasi animiste du génie et dans une conception décadentiste et pessimiste de l'avenir européen. L'introduction donne le ton :

L'air est lourd autour de nous. La vieille Europe s'engourdit dans une atmosphère pesante et viciée. Un matérialisme sans grandeur pèse sur la pensée, et entrave l'action des gouvernements et des individus. Le monde meurt d'asphyxie dans son égoïsme prudent et vil. Le

*monde étouffe. — Rouvrons les fenêtres. Faisons rentrer l'air libre. Respirons le souffle des héros*²⁷.

Cette introduction, qui fait la part belle au motif vitaliste du vent ou du souffle, est un texte de combat, à la première personne du pluriel, marqué par les impératifs et le lexique guerrier ; c'est certes d'un combat spirituel qu'il s'agit, puisque Romain Rolland entend lutter contre le matérialisme et la médiocrité de son époque, mais le registre est celui de l'épopée, et le lecteur est appelé à agir.

L'introduction affiche également d'emblée le caractère symbolique de la référence aux « héros » :

*Sans même qu'il soit besoin d'interroger leurs œuvres, et d'écouter leurs voix, nous lisons dans leurs yeux, dans l'histoire de leur vie, que jamais la vie n'est plus grande, plus féconde, - et plus heureuse - que dans la peine*²⁸.

L'affirmation liminaire éloigne d'emblée le texte du genre biographique à proprement parler : il ne s'agira pas d'un essai à caractère scientifique, mais plutôt d'un discours subjectif construit à partir d'une personnalité. Ce qui l'intéresse le plus dans la personnalité de Beethoven, la citation le montre, c'est la « peine » éprouvée par le compositeur. La souffrance est souvent, pour Rolland, la mesure de l'art. Lorsqu'il réhabilite Mozart, ou Berlioz, c'est toujours à travers l'argument de la souffrance. Beethoven est pour lui le plus grand car c'est lui qui a le plus souffert. Il est donc naturel que la monographie soit centrée, bien plus encore que sur la vie *intime*, sur la vie *intérieure* du musicien.

Le livre de Romain Rolland est en effet une « évocation » à caractère psychologique construite à partir de certains traits biographiques, et de certains motifs : l'image symbolique du Rhin, par exemple, fleuve emblématique du romantisme allemand, et, dans une certaine mesure, des liens franco-allemands, est largement mise à contribution. Rolland oppose le Rhin à Vienne, la « grande ville frivole²⁹ ». Le texte fonctionne autour de structures binaires comme celles-ci, à la façon d'un conte dont Beethoven serait le héros. C'est en ce sens que le texte constitue une contribution à la mythologie beethovenienne ; il se construit autour d'images : ici le Rhin, ailleurs le lion, le Christ, l'orage... Pour prendre la mesure de la particularité stylistique du *Beethoven* de 1903, il n'est que de le comparer avec l'article sur Mozart paru au même moment. Dans cet article, Beethoven sert souvent de point de comparaison, voire d'opposition. Mais les thèmes généraux sont pourtant les mêmes : consolation, force, dialectique paradoxale entre douleur et joie. En outre, l'enjeu du portrait est, comme dans *Beethoven*, de servir

27. Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris, Hachette, 1913, p.V.

28. Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, *op. cit.*, p.VII-VIII.

29. *Ibid.*, p.9.

de consolation ou d'inspiration aux contemporains :

Je viens de relire ses lettres, le beau recueil de lettres, que M. Henri de Curzon a traduites en français, et qui devraient être dans toutes les bibliothèques ; car elles n'ont pas seulement un intérêt pour les artistes ; elles sont bienfaisantes pour tous, par leur beauté et leur bravoure. Quand une fois on les a lues, Mozart reste votre ami pour toute la durée de votre vie ; et sa chère figure se représente à vous, d'elle-même, aux heures de peine. On entend son bon rire, enfantin et héroïque ; et, si triste que l'on soit, on rougit de s'abandonner, en pensant à cette misère si gaiement supportée. Cherchons donc à ranimer cette belle ombre effacée³⁰.

On trouve les mêmes formules à l'impératif et la même tonalité messianique dans l'introduction de *Beethoven* :

La vie est dure. Elle est un combat de chaque jour pour ceux qui ne se résignent pas à la médiocrité de l'âme, et un triste combat le plus souvent [...] A ceux qui souffrent, offrons le baume de la souffrance sacrée. Nous ne sommes pas seuls dans le combat. La nuit du monde est éclairée de lumières divines. [...] S'ils n'ont pas réussi à brûler les ténèbres épaisses, ils nous ont montré la route, dans un éclair. Marchons-y à leur suite, à la suite de tous ceux qui luttèrent comme eux, isolés, disséminés dans tous les pays et dans tous les siècles. Supprimons les barrières du temps. Ressuscitons le peuple des héros. [...] Nourrissons-nous de leur vaillance ; et, si nous sommes trop faibles, reposons un instant notre tête sur leurs genoux. Ils nous consoleront. Il ruisselle de ces âmes sacrées un torrent de force seraine et de bonté puissante. Sans même qu'il soit besoin d'interroger leurs œuvres, et d'écouter leur voix, nous lirons dans leurs yeux, dans l'histoire de leur vie, que jamais la vie n'est plus grande, plus féconde, — et plus heureuse, — que dans la peine³¹.

On retrouve également certains thèmes, comme la santé morale, et la douleur créatrice de joie. La mort seule y mit un terme, — à trente-cinq ans. D'où vient donc son bonheur³² ? ». Pour *Beethoven*, la même idée est reprise, mais dans un registre beaucoup plus épique dans la conclusion de l'essai :

Quelle conquête vaut celle-ci, quelle bataille de Bonaparte, quel soleil d'Austerlitz atteignent à la gloire de cet effort surhumain, de cette victoire, la plus éclatante qu'ait jamais remportée l'Esprit : un malheureux, pauvre, infirme, solitaire, la douleur faite

homme, à qui le monde refuse la joie, crée la Joie lui-même pour la donner au monde³³.

Pourquoi une telle rupture de style ? Certes, l'article sur Mozart dessine une hiérarchie et vise à affirmer l'infériorité de celui-ci par rapport à Beethoven, ce qui justifie un style moins héroïque. Mais la particularité du *Beethoven* de 1903 tient aussi très fortement au support de publication. Les *Cahiers* sont une revue militante, qui tente de s'imposer sur la scène littéraire ; il est primordial pour Rolland que le style soit, lui aussi, engagé. C'est ce qu'il affirme à Péguy au cours d'un échange épistolaire un peu vif³⁴, à propos du *Michel-Ange*, dont il a donné une version différente à un autre éditeur :

Vous n'avez pas besoin de me lier aux Cahiers. Vous savez assez ce qu'ils sont pour moi, et quelle place ils tiennent dans ma pensée. Bientôt, vous lirez mon Michel-Ange. Je crois que vous en serez content. Voici deux ans que j'y travaille constamment pour moi et pour vous. Pour vous. Car vous le comparerez avec celui que j'ai écrit pour la collection de J. Comte : vous verrez la différence. J'ai tenu à ce qu'elle fût éclatante, afin que tous ceux qui me connaissent voient ce que les Cahiers et vous, vous êtes pour moi, — comparés à toutes les revues et maisons d'éditions officielles³⁵.

Si la différence entre le *Beethoven* et le « Mozart » est « éclatante », alors même qu'ils ont été écrits au même moment et développent la même argumentation, en revanche, le style du *Beethoven* est comparable à celui du roman *Jean-Christophe* que Rolland est également en train d'écrire. Voici par exemple comment est développée la métaphore psychologique de l'orage dans le *Beethoven* :

Toute sa vie est pareille à une journée d'orage. Au commencement, un jeune matin limpide. À peine quelques souffles de langueur. Mais déjà, dans l'air immobile, une secrète menace, un lourd pressentiment. Brusquement, les grandes ombres passent, les grondements tragiques, les silences bourdonnants et redoutables, les coups de vent furieux de l'Héroïque et de l'Ut mineur³⁶.

Rolland opère ici un détour poétique par un symbole, qui schématise la vie entière de Beethoven selon les étapes d'un orage. Il utilisera la même image pour évoquer l'éveil à la musique de Jean-Christophe. Dans l'extrait qui suit, Christophe, en-

30. Romain Rolland, « Mozart », *Revue d'Art dramatique*, 1er janvier 1903, p.16.

31. Romain Rolland, *Beethoven*, op.cit., p.V-VIII.

32. Romain Rolland, « Mozart », op. cit., p.19.

33. Romain Rolland, *Beethoven*, op. cit., p.80.

34. Péguy a manifestement, dans une lettre antérieure, demandé à Rolland de céder une partie de ses droits aux *Cahiers* ; Rolland défend alors son attachement à la revue pour justifier son refus.

35. Romain Rolland, lettre à Charles Péguy du 4 septembre 1905, *Pour l'honneur de l'esprit*, op.cit., p.150.

36. Romain Rolland, *Beethoven*, op. cit., p.79.

core enfant, traverse une crise morale après avoir entendu en concert l'*Ouverture de Coriolan* de Beethoven ; il voit en rêve un orage, et cela marque la transition entre le premier volume (*L'Aube*) et le deuxième (*Le Matin*). La symbolique est assez claire : c'est l'orage qui fait passer d'une période de la vie à l'autre, comme dans la citation précédente.

Dans la nuit, il s'éveilla. L'ouverture de Beethoven entendue au concert grondait à son oreille. Elle remplissait la chambre de son souffle haletant. Il se souleva sur son lit et se frotta les yeux, se demandant s'il dormait... Non, il ne dormait pas. Il la reconnaissait. Il reconnaissait ces hurlements de colère, ces aboiements enragés, il entendait les battements de ce cœur forcené qui saute dans la poitrine, ce sang tumultueux, il sentait sur sa face ces coups de vent frénétiques, qui cinglent et qui broient, et qui s'arrêtent soudain, brisés par une volonté d'Hercule. Cette âme gigantesque entrainait en lui, distendait ses membres et son âme, et leur donnait des proportions colossales. Il marchait sur le monde. Il était une montagne, des orages soufflaient en lui. Des orages de fureur! Des orages de douleur! ... Ah! quelle douleur!... Mais cela ne faisait rien! Il se sentait si fort³⁷!

Rolland traite Beethoven comme il traite ses personnages de fiction : ils sont avant tout l'incarnation d'une idée, et c'est la valeur générale de l'exemple qui semble prévaloir. La genèse du *Beethoven* de 1903 et celle de *Jean-Christophe*, dont le premier volume est publié en 1904, sont très étroitement liées, comme en témoignent la correspondance et les nombreuses déclarations de Romain Rolland à ce sujet.

5. Quelle influence sur la musicographie ?

Le *Beethoven* de 1903 a été beaucoup lu, dans des cercles très divers, allant des universitaires aux simples amateurs de musique. Il est assez difficile de juger l'influence réelle de ses idées musicales sur les travaux musicologiques contemporains et postérieurs : si Romain Rolland devient, à partir du succès de 1903, une référence incontournable dans les introductions à tous les travaux beethovéniens, du fait du succès du livre et de la légitimité institutionnelle de son auteur, professeur à la Sorbonne, le livre est parfois traité avec un certain mépris par la critique universitaire. Ce mépris passe d'abord par la façon de définir le livre, souvent qualifié de « brochure », de « petit livre ». Jacques-Gabriel Prodhomme, par exemple, rend dans l'introduction de ses *Symphonies de Beethoven* un hommage ambigu au livre de Rolland, dans le but à peine caché de faire valoir le sien propre, qui comblerait une lacune dans la littérature beethovénienne :

Il ne reste d'accessible au grand public, outre le livre de Wilder, que les travaux trop succincts ou trop fragmentaire de Barbadette [sic], de Blaze de Bury, d'Ernouf, de Sauzay, de MM. Raymond Bouyer, M. Bouchor, Kufferath, L. Mesnard, de Wyzewa, etc. Je mets à part le choix de lettres (Correspondance de Beethoven) récemment publié par M. Jean Chantavoine, et l'admirable brochure de M. Romain Rolland Beethoven [...], deux livres qui, dans l'attente d'une étude de longue haleine digne de Beethoven et de son œuvre, peuvent faire patienter le lecteur français, auquel ils offrent avec précision les faits essentiels à connaître. En publiant une étude sur les Symphonies, notre unique ambition a été de remédier, dans une certaine mesure, à cette lacune de notre littérature musicale³⁸.

Dans la décennie qui suit, le « petit livre » de Romain Rolland a pourtant une influence considérable, dans la mesure où il crée un engouement très large pour l'image de Beethoven, qui se traduit par un accroissement des publications d'ouvrages de « musicologie grand public » (c'est l'époque des principales productions de Chantavoine et Prodhomme), de nombreux articles émanant d'auteurs les plus divers (musicologues, écrivains, hommes politiques), une pièce de théâtre³⁹, des ventes aux enchères, un projet de statue à Paris, etc. Certains thèmes du *Beethoven* de Rolland deviennent des poncifs de la littérature beethovénienne, comme les notions de virilité, de santé morale, et bien sûr de la souffrance créatrice de joie

Représentations de Beethoven de 1903 à 1927

Pendant les deux décennies qui suivent, le mythe de Beethoven se développe et se modifie, à partir des différentes recherches menées, mais aussi en fonction d'enjeux politiques. Les motifs guerriers du récit beethovénien, par exemple, connaissent leur apogée au moment de la Grande guerre, qui est aussi un moment de « nationalisation » de la figure de Beethoven, des deux côtés du Rhin. L'occupation de la région rhénane après la guerre par les troupes françaises constituera aussi un point d'appui pour une appropriation du personnage de Beethoven par les Français. En outre, il faut observer que si les publications sur Beethoven ne faiblissent jamais, les scripteurs, eux, ne sont plus les mêmes : les avant-gardes musicales et littéraires, surtout après la guerre, ne prennent plus Beethoven comme modèle, alors que la ferveur populaire est toujours plus forte.

Le second Beethoven de Romain Rolland

1. Le centenaire

Si Romain Rolland choisit de remettre un

37. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 2007 [1931], p.119.

38. Jacques-Gabriel Prodhomme, *Les Symphonies de Beethoven*, Delagrave, Paris, 1906, p.IX-X.

39. René Fauchois, *Beethoven*, créé à l'Odéon le 9 mars 1909. Publié à Paris, impr. de « L'Illustration », 1909.

Beethoven sur le métier plus de vingt ans après le premier, c'est sans doute en partie aiguillonné par les célébrations du centenaire de la mort du compositeur en 1927. Pendant les mois de mars et d'avril 1927, en France, de très nombreuses commémorations sont organisées, qui vont des concerts à l'inauguration de monuments, en passant par des conférences, des publications d'ouvrages critiques et de partitions inédites, et des rééditions. Au Conservatoire, à la Schola Cantorum, à la Sorbonne, des manifestations diverses sont organisées par les personnalités du monde de la musique, mêlant souvent discours érudit et musique. En Autriche, les fêtes du centenaire, à la fois musicales et scientifiques (concerts et colloques) attirent des délégations de toute l'Europe, et la délégation française, menée par Edouard Herriot, jouit d'une couverture médiatique importante dans la presse quotidienne, spécialisée ou non. *Le Matin*, par exemple, propose le 24 mars en première page un très long article d'Herriot, « Pourquoi je vais à Vienne présenter l'hommage de la France à Beethoven ». Le quotidien *Comoedia* suit pas à pas la délégation française et publie, le 31 mars, en première page, le compte-rendu d'Henry Prunières, directeur de la *Revue Musicale* et membre de la Société française de musicologie. *Le Courrier musical* et *Le Ménestrel* couvrent également l'événement.

Romain Rolland, peu à l'aise avec des célébrations trop institutionnelles selon lui pour être sincères, refuse l'invitation de Vienne. Spectateur des hommages en tous genres, il se révolte contre la récupération politique qui est faite de Beethoven. De fait, à Bonn, ce sont des considérations politiques qui gâchent sa participation : le comité refuse qu'il participe à l'organisation, au même titre que Thomas Mann, trop peu patriote. C'est peut-être alors une forme d'écœurement face à ces excès qui pousse Rolland à se replonger dans l'œuvre pour en livrer une lecture plus personnelle, échaudé par la répétition constante des mêmes poncifs lors des célébrations— quand bien même ces poncifs sont en partie issus de son texte de 1903.

2. Les deux *Beethoven* en miroir

Le second *Beethoven* doit donc se comprendre en relation étroite avec le premier, dont il est pour ainsi dire une relecture et une réécriture. Dans les premiers volumes, on est frappé par la proximité de ton, de style et de propos avec le *Beethoven* de 1903. Les thèmes fétiches de Rolland, comme la virilité ou la puissance, s'y donnent à lire. Ce qui motive le projet du second *Beethoven*, d'ampleur incomparable au premier, c'est toujours le même désir : celui de comprendre et de faire comprendre l'unité du caractère, de l'œuvre et de la vie de Beethoven. Pourtant le contexte et la forme du texte sont radicalement dif-

férents. Tout d'abord, le statut de l'auteur a changé : en 1903, il est un professeur parisien qui tente de percer dans le monde littéraire. En 1927, il est une figure intellectuelle incontournable en Europe, prix Nobel de littérature, impliqué dans les combats idéologiques et politiques de son temps, au centre d'un immense réseau de penseurs et d'artistes cosmopolites. Inévitablement, la forme du texte a aussi changé : d'une brochure de quelques dizaines de pages, on est passé à une somme de plusieurs milliers de pages.

Mais l'inflation quantitative ne doit pas se comprendre comme la conséquence directe de l'inflation de la stature de Romain Rolland dans l'opinion. Le lien est plus complexe que cela : nous l'avons vu, le format si particulier du *Beethoven* de 1903 répondait en partie à une mode éditoriale, et à un registre de combat. En 1927, Rolland se soucie beaucoup moins de s'attirer un succès commercial. Il ne s'inscrit plus non plus dans la logique du combat spirituel propre aux *Cahiers de la quinzaine*, qui ont cessé de paraître à la mort de Péguy en 1914. En réalité, dans le second *Beethoven*, il ne s'agit plus d'un livre unique, ou d'une monographie au sens classique, mais d'un ouvrage-somme qui occupe toute la fin de la vie de Rolland, publié progressivement, aux éditions du Sable. Il comprend cinq tomes, dont les trois premiers sont publiés en 1928, 1930 et 1937, dont le 5^e est posthume (1957), et le 4^e partiellement posthume (1943-45).

Outre la longueur, le propos est également tout à fait différent du premier *Beethoven* ; si les analyses musicales sont toujours étayées de métaphores et de récits, et si l'élément psychologique prime, ce sont les œuvres qui sont au centre du discours, et l'analyse musicale technique, contrairement au premier *Beethoven*, occupe une place considérable.

Enfin, le propos n'est plus, comme en 1903, de donner un modèle à une génération en mal d'idéalisme. Mais de nouveaux obstacles se lèvent devant la génération de 1930. Face à la « montée des périls » politiques des années trente, les initiatives se multiplient pour tenter de définir et de sauvegarder l'unité de la culture européenne. Par exemple, les « Entretiens sur l'avenir de l'esprit européen », rencontres animées par Paul Valéry en marge de la SDN, et dont les actes furent publiés immédiatement après, en 1934⁴⁰, rassemblèrent entre autres Julien Benda, Georges Duhamel, Jules Romains, Thomas Mann, Aldous Huxley, et d'autres représentants de « l'esprit européen ». Les mêmes Julien Benda et Thomas Mann, à la même époque, publient, pour le premier, un « Discours à la nation européenne », en 1933⁴¹, et pour le second un « Avertissement à l'Europe », en 1936⁴², qui rejettent tous deux le matérialisme, et un certain héroïsme guerrier, issus du XIX^e siècle, et

40. *Entretiens sur l'avenir de l'esprit européen*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934.

41. Julien Benda, *Discours à la nation européenne*, Paris, Gallimard, 1933.

42. Thomas Mann, *Avertissement à l'Europe*, Paris, Nrf Gallimard, 1937.

en appellent à l'élite humaniste européenne. L'origine de l'esprit européen est recherchée chez les « grands hommes » qui apparaissent alors comme des entités protectrices. C'est en lien avec ces initiatives qu'il faut comprendre le second *Beethoven*, et la volonté de Rolland d'en faire une œuvre monumentale, afin d'imposer Beethoven comme personnage canonique d'une culture européenne humaniste, dont il est, depuis les années 1920, l'un des symboles les plus forts. Rolland ne s'éloigne donc pas de l'action politique, mais celle-ci n'est plus, comme en 1903, marquée par l'urgence. Il s'agit davantage d'un travail de reconnaissance de longue haleine. Il s'en explique d'ailleurs au début du deuxième tome, conçu comme une parenthèse :

Quand on entreprend, à soixante ans passés, un long voyage au fond de la forge du Cyclope [...] qui exige des années de labeur, la prudence voudrait qu'on ne s'attardât point en route. Droit au but ! Mais je ne me suis jamais soucié de l'arrivée. C'est le chemin qui m'intéresse... Pourvu qu'il soit dans la direction que j'ai choisie. Je ne me presse point. [...] Sur mon chemin du Beethoven, j'ai croisé maintes figures qui m'ont arrêté : elles ont beaucoup à me conter, et je suis toujours prêt à écouter : je suis né confidant des vivants et des morts. [...] J'offre aux lecteurs de mon Beethoven cet Intermède à mon voyage Odysséen sur la Mer Intérieure de Beethoven. Qu'ils y fassent halte avec moi, comme au pays d'Alcinoüs ! En cet âge des tourbillons, il me plaît de respirer sans hâte, et, dans le vallon de Villeneuve, étendu, les mains croisées derrière la tête, de regarder, aux jours du nouveau printemps, sous les fleurs des cerisiers, au ciel sans fond la ronde éternelle des siècles⁴³...

3. Les mémoires d'une génération

Il est difficile de « classer » cette œuvre. Ce n'est pas une simple monographie car elle contient, comme *Jean-Christophe*, des considérations psychologiques, philosophiques, politiques. Il s'agit davantage d'une fresque : celle de la vie et de la musique de Beethoven, mais aussi celle de l'histoire de la musique, de la psychologie et de la philosophie d'une époque. Le terme qui semble alors le plus juste est celui de « mémoires », à double titre : les *Grandes Époques créatrices* retracent l'histoire de deux époques de façon concomitante : celle de Beethoven, et, entre les lignes, celle de la génération de Romain Rolland, génération dont Beethoven fut le guide et le modèle. Les textes liminaires mettent en avant cet aspect mémoriel : l'introduction générale rédigée en 1927 pose clairement en regard le *Beethoven* de 1903 et celui de 1928.

Je viens réchauffer mes yeux, une dernière fois, au so-

leil de Beethoven. Je veux dire ce qu'il fut pour nous – pour les peuples d'un siècle. Je le sais mieux aujourd'hui qu'au temps où je lui chantais un hymne d'adolescent. Car, en ce temps, sa lumière nous pénétrait, unique.

Aujourd'hui, le heurt qui s'est produit entre deux âges humains, que la guerre a bien moins séparés qu'elle n'a été entre eux la borne au carrefour, où tant de coureurs se sont brisés, a eu cet avantage qu'il nous a fait prendre la pleine conscience de nous, de ce que nous sommes, et de ce que nous aimons... J'aime. Donc je suis. Et je suis ce que j'aime...

Nous nous étions si bien habitués à vivre en notre Beethoven, à partager depuis l'enfance le lit de ses songes que nous n'avions pas pris garde à quel point le tissu de ses songes était d'exception. En voyant aujourd'hui une génération se détacher de cette musique qui fut la voix de notre monde intérieur, nous distinguons que ce monde n'était qu'un des continents de l'Esprit. Il n'en est pas moins beau. Il ne nous en est pas moins cher. Il nous l'est beaucoup plus. Car, aujourd'hui seulement, se dessinent à nos yeux les traits qui le limitent, le contour achevé de l'impériale figure, qui fut notre Ecce homo ! Chaque grande époque humaine a le sien, son Fils de Dieu, son archétype d'humanité. Et son regard, son geste et son Verbe sont le bien commun de millions de vivants. Tout l'être d'un Beethoven – sa sensibilité, sa conception du monde, la forme de son intelligence et de sa volonté, ses lois de construction, son idéologie, aussi bien que la substance de son corps et de son tempérament – tout est représentatif d'un âge de l'Europe. Non pas que cet âge ait pris modèle sur lui ! Si nous lui ressemblons, c'est que nous sommes, lui et nous, faits de la même chair. Il n'est pas le berger qui pousse devant lui son troupeau. Il est le taureau qui marche en tête de sa race.

En le peignant, je peins sa race. Notre siècle. Notre rêve. Nous⁴⁴.

Le « lui » et le « nous » se mêlent pour créer l'impression d'une collision entre les deux mondes. Comme dans le *Beethoven* de 1903, le « nous » est au centre du propos, mais il ne s'agit plus d'un pluriel de combat ; au contraire, le registre dominant du texte est mélancolique, et tourné vers le passé. Si Rolland ambitionne de fournir à l'Europe un modèle pour traverser la crise des totalitarismes, l'ouvrage se veut aussi rétrospectif : la figure de Beethoven est, sinon un prétexte, du moins un moyen de peindre « le monde d'hier⁴⁵ ». Au moment où les valeurs qui ont guidé sa génération semblent définitivement révolues, Rolland semble vouloir témoigner, à travers son *Beethoven*, d'un état antérieur de la culture européenne, en partie détruit par la Grande guerre, et en passe de l'être définitivement par celle qui se pré-

43. Romain Rolland, *Goethe et Beethoven, Les grandes Époques créatrices*, II, Paris, Albin Michel, 1980 [1930], p.273-274.

44. Romain Rolland, *Les grandes Époques créatrices*, op.cit., p.14.

45. Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1944.

pare. C'est paradoxalement la même raison qui poussera André Suarès, dans un mouvement inverse, à renoncer à écrire son *Beethoven*, devant l'usure du temps :

Je me sépare de ma jeunesse, en quittant Beethoven. Est-il vrai pourtant? Non, c'est mon enfance que je quitte. La jeunesse est éternelle dans une âme vivante. Je n'écrirais plus ce livre, aujourd'hui. Et quand je l'ai fait, voilà onze ans, il n'était déjà plus en moi qu'un souvenir: Passé les vingt-cinq ans, Beethoven n'a plus été cet aliment généreux qui a soutenu ma première vie. Il a vraiment nourri mon enfance. Mais jeune homme, j'étais à Wagner déjà plus qu'à lui. Depuis, Wagner s'est éloigné aussi⁴⁶.

Le registre mélancolique des mémoires d'une génération que constitue le second *Beethoven* de Rolland est d'ailleurs jugé par certains critiques avec sévérité, comme une répétition redondante et anachronique du premier *Beethoven*. Dans un numéro d'*Europe* de mai 1930, Jacques Robertfrance remarque que, malgré son « ardeur jamais éteinte⁴⁷ », le livre n'a pas rencontré, comme le premier, les attentes d'une époque :

Il y aurait beaucoup à dire, on le voit, sur cette bataille d'abord gagnée, soudain perdue, et que Rolland évoque au début d'une œuvre qu'il semble n'avoir entreprise avec acharnement que parce qu'elle lui paraissait l'héritage d'une pensée désormais sans échos et sans retentissement. De telles leçons, cependant, ne meurent point. Ce qui meurt quelquefois, c'est cette parfaite concordance entre une époque, un génie et leur commentateur dont la première biographie de Beethoven avait tiré son prix. Qu'elle nous touche moins aujourd'hui, qu'elle n'ait pas en nos cœurs cette résonance [...] ne prouve pas que, forcément, nous en soyons moins dignes. La semence qu'elle avait jetée, violente, sur la terre, n'est pas épuisée, même si la terre où elle s'épanche ne s'ouvre pas, comme autrefois, à sa germination⁴⁸.

Dans le feuilleton du *Temps*, le 3 décembre 1930, Henry Malherbe commence sa chronique musicale de cette phrase un peu acerbe :

Depuis le centenaire de la mort du musicien de la Neuvième symphonie, M. Romain Rolland a été repris par sa passion beethovénienne. Délaissant ses travaux romanesques, dramatiques ou philosophiques, il se consacre à peu près uniquement à l'étude et à la gloire du compositeur de Bonn. On sait par ses publications musicographiques antérieures qu'il est passé maître

dans le domaine de la critique lyrique. C'est indubitablement là la veine, sa vocation prononcée⁴⁹.

De fait, le livre n'égalera pas le succès de librairie de son aîné, même s'il est resté un ouvrage de référence dans la littérature beethovénienne.

4. Les mémoires de Romain Rolland

Il faut noter enfin le caractère profondément autobiographique des *Grandes Époques créatrices*, qui ne sont pas seulement les mémoires d'une génération, mais aussi les mémoires de Romain Rolland lui-même, mémoires indirectes par le truchement d'un tiers, comme c'est le cas, somme toute, de nombreuses biographies. De volume en volume, la différence avec le premier *Beethoven* devient plus marquée. Le « nous » générationnel de l'introduction de 1927 tend à laisser sa place à un « je » de confiance. Dans l'introduction du dernier volume, en 1943, la transition du « nous » - qui n'est plus qu'un « nous » de convention adressé au lecteur - au « je » devient visible dans le corps du texte :

Nous arrivons à la dernière étape de la route, qui mène notre Beethoven, plus tôt qu'il ne l'aurait voulu, aux portes de la vie. À mesure que nous approchons du terme, notre pas se ralentit, - non point parce que, à chaque détour de la montée, les horizons se font plus étendus, l'air plus léger, plus rapprochée la présence du Dieu caché, et qu'il fait bon s'en désaltérer, - mais parce que le cœur est anxieux de la prochaine séparation. On voudrait lui dire : - « Ne te hâte point ! Attends-moi !... »

Il y a si longtemps - plus d'un demi-siècle - que nous cheminons ensemble ! Nous sommes de vieux compagnons. Je n'étais pas encore adolescent, quand il est venu me prendre par la main, il m'a choisi, je l'ai choisi... J'étais un enfant de quatorze ans, transplanté de province à Paris, seul, sans ami, sans guide, perdu parmi la multitude de la grande ville, - Beethoven me fut l'air qui me manquait, la Nature, dont la nostalgie me rongea et, dans le vide qu'avait creusé la perte de la foi, la religion d'attente, la fenêtre ouverte dans la nuit, sur les espaces infinis, le contact aveugle avec Cela qui est...

Puis, quand je fus homme et, contre le vœu de ma nature, faite pour rêver, contraint au dur combat quotidien pour sauver de la mort cela en moi qui voulait vivre, cet appel de l'âme qui ne permettait point qu'on abdiquât, - Beethoven me fut le chef qui m'entraîna dans l'escadron de ses symphonies. J'y buvais le feu de l'héroïsme qui livre assaut aux troubles hordes de la négation, du doute, des passions mortelles ; et du fond même de mes défaites, foulé aux pieds, j'accla-

46. André Suarès, « Regret », texte inédit cité par Th.W. Doherty, « Un texte inédit de Suarès sur Beethoven », dans Yves-Alain Favre (dir.), *Suarès et l'Allemagne, Revue des Lettres Modernes*, n° 484-490, 1976 (8), p.185.

47. Jacques Robertfrance, « Comptes rendus », *Europe*, 15 mai 1930, p.114.

48. *Ibid.*, p.117.

49. Henri Malherbe, « Chronique musicale », *Le Temps*, 3 décembre 1930.

mais la victoire de la grande Armée...
Puis, l'âge est venu, j'ai trouvé en lui le détachement des dernières œuvres, l'âme seule avec son Dieu, qui joue avec les formes passagères et qui s'installe au cœur de l'Être...

Ce n'était jamais une sagesse abstraite, mais, dans mes veines, la transfusion du sang par la magie de sa musique. Elle pénètre par les canaux du corps, elle s'insinue dans tous les membres, elle se fait ma chair et ma pensée⁵⁰.

Rolland, alors reclus à Vézelay, affaibli par la maladie, livre une véritable chronologie de sa vie, relue au prisme de la relation à Beethoven. Le volume qu'introduit cette confession porte sur la fin de la vie de Beethoven : l'identification semble ici totale, tant le texte liminaire est centré sur la vie intérieure du biographe. Déjà très malade mais toujours dans l'action politique, et travaillant sans relâche à différents projets, Rolland sait que la fin est proche, mais qu'il a encore une action à mener ; il se projette alors complètement dans le personnage de Beethoven, que la mort emporte alors qu'il est toujours en train de composer des œuvres. Le registre autobiographique des derniers volumes des *Grandes Époques créatrices* a été relevé par plusieurs chercheurs et notamment par Bernard Duchatelet dans sa biographie de 2002⁵¹, qui remarque qu'un certain nombre de phrases de Rolland sur Beethoven correspondent en réalité à son propre état d'esprit à la fin de sa vie : « C'est le point où [il] se sent arrivé⁵² ! » Bernard Duchatelet remarque aussi la concordance de projet entre le *Beethoven* et le *Péguy* que Rolland écrit au même moment :

Si Rolland s'attache si longuement à scruter cette évolution, c'est qu'il retrouve en Péguy une attitude qu'il fait, de plus en plus, sienne. Péguy, comme Beethoven, l'aide à mieux se trouver lui-même. Il ne peut s'empêcher de nourrir son livre de sa propre réflexion⁵³.

À ce moment de bilan, Rolland projette sa propre personnalité et ses propres sentiments sur la plupart des textes qu'il écrit. Dans le second *Beethoven*, il est clair que les volumes évoluent vers une plus grande introspection et une plus grande réflexivité, propres au genre des mémoires : au fur et à mesure, le récit de la vie et l'analyse de la musique de Beethoven lui permettent d'apprendre sur lui-même. La succession des volumes, dont la publication se déploie sur presque une vingtaine d'années, marque donc l'évolution d'un homme et d'un écrivain. La preuve en est le portrait de Beethoven qu'il dresse

dans le troisième volume des *Grandes Époques créatrices*, qui se mue en autoportrait critique :

Il nous faut refaire le portrait de Beethoven, au seuil de la cinquantaine. Il n'est plus le même qu'au temps de l'*Eroica*, où nous l'avons laissé. D'abord, parce qu'au cours d'une vie il a changé. Et parce que nous aussi nous avons changé. Depuis trente ans que nous étudions Beethoven, ce n'est pas lui seulement que nous avons appris à connaître de plus près, c'est l'homme – c'est la vie⁵⁴.

De fait, le nouveau portrait fera moins de place aux motifs vitalistes et virilistes qui étaient l'apanage du tout début du siècle ; le Beethoven-Rolland des années 1940 semble avoir définitivement renoncé au messianisme guerrier, même métaphorique. Les mémoires indirectes de Romain Rolland ont aussi une valeur générale, comme nous l'apprend la citation ci-dessus : s'il s'interroge lui-même à travers Beethoven, c'est pour mieux saisir la nature humaine dans sa complexité. En cela, le rapport de l'écrivain au musicien nous éclaire non seulement sur des aspects biographiques, mais aussi, plus profondément, sur l'humanisme et l'idéalisme de sa pensée.

Conclusion

Les deux textes dont nous avons esquissé la genèse et les enjeux permettent de mieux comprendre le parcours de Romain Rolland et son adéquation fluctuante avec les attentes de son époque. Si le « petit » *Beethoven* de 1903 avait rencontré son public et modifié durablement la représentation de Beethoven dans l'imaginaire collectif, son lyrisme et son caractère exagérément hagiographique l'avaient fait vieillir prématurément et traiter avec un certain mépris par les générations suivantes de musicologues. En revanche, la somme des *Grandes Époques créatrices*, plus apaisée et plus technique, si elle n'a pas enflammé les foules, est restée un ouvrage de référence pour la critique beethovénienne. Il ne s'agit pourtant pas, pour un livre comme pour l'autre, d'œuvres monophoniques : le premier *Beethoven* tient autant du conte et du pamphlet que le second tient des mémoires ou de l'autobiographie.

Le plus intéressant dans ces œuvres reste sans doute la fluctuation entre réalité et fiction, entre histoire et roman, assumée mais – à notre connaissance – jamais théorisée comme telle par Romain Rolland. Beethoven et Jean-Christophe suivent en cela un chemin inverse, comme le remarque Alain Corbellari dans le chapitre des *Mots sous les notes*⁵⁵ qu'il consacre à Beethoven : Jean-Christophe est un per-

50. Romain Rolland, *La Cathédrale interrompue, Les grandes Époques créatrices*, IV, op.cit., p.867-868.

51. Bernard Duchatelet, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, Paris, Albin Michel, 2002.

52. *Ibid.*, p.374.

53. *Ibid.*, p.382.

54. Romain Rolland, *Le Chant de la résurrection, Les grandes Époques créatrices*, op. cit. p.441.

55. Alain Corbellari, *Les Mots sous les notes. Musicologie littéraire et poétique musicale dans l'oeuvre de Romain Rolland*, Genève, Droz, 2010.

sonnage de fiction dont Rolland ne cesse de clamer l'existence réelle dans sa vie, tandis que Beethoven est un personnage historique dont il fait un personnage de fiction.

Ils sont finalement les avatars d'une autobiographie jamais écrite comme telle, peut-être parce que l'hypersensible qu'était Romain Rolland se refusa toujours à choisir, entre la mêlée de la réalité et le grand air de l'utopie. Autobiographie jamais écrite non plus parce que, selon lui, ce qui aidait les grands hommes à survivre, ce qui les empêchait « de tomber, au cours de la route, est qu'ils avaient d'autres à porter⁵⁶ ». Ainsi, le travail biographique de Rolland est bien loin d'être un volet secondaire de sa produc-

tion, mais nous livre les clés de son rapport au monde. S'il a été le biographe de Beethoven durant toute sa vie, pour ne pas « tomber au cours de la route », il se pourrait bien que Beethoven ait, à son tour, constitué un relais pour que s'écrive la biographie intérieure de Romain Rolland.

mai 2014

Marie Gaboriaud (Sorbonne-Paris 4) prépare une thèse sous la direction de Didier Alexandre et de Paul Geyer : Beethoven mythe littéraire fondateur de l'Europe.

56. Romain Rolland, lettre au père Raymond Pichard du 27 août 1942, *Au seuil de la dernière porte*, op. cit., p.108.