

Guillaume Apollinaire et Romain Rolland

Une enquête pour *Le Festin d'Esope*

Bernard Duchatelet

À 23 ans, après avoir publié dans diverses revues certains de ses poèmes, Guglielmo Alberto Wladimiro Alessandro Apollinare de Kostrowitzky, d'origine italienne, qui a pris comme pseudonyme Guillaume Apollinaire, décide de fonder, sa propre revue, mensuelle, *Le Festin d'Esope*, dont il est le rédacteur en chef. Le premier numéro paraît en novembre 1903 et la revue n'aura qu'une vie éphémère ; elle s'arrêtera en août 1904 après neuf numéros. Elle n'est l'organe d'aucune école et se présente comme une « Revue de belles lettres ». Apollinaire y publie d'autres poèmes et textes en prose : en février « *La Loreley*¹ » et en mars le début de « *L'enchanteur pourrissant*² », qui continuera dans les numéros suivants. Outre ces textes on trouve également ceux de ses amis, André Salmon, Alfred Jarry, entre autres. C'est bien marquer son éclectisme.

Ce que montre aussi le fait que, dès le début, Apollinaire décide de lancer une « enquête sur l'orchestre ». Il s'adresse à des compositeurs, à des musicologues et à des critiques connus, français et étrangers. Voici le questionnaire envoyé :

1. Que pensez-vous des transformations subies par l'orchestre depuis deux cents ans ?

2. Quelle a été l'influence de l'évolution de l'orchestre sur l'art musical ?

3. Pensez-vous que la composition actuelle de l'orchestre se modifiera bientôt ?

4. Quelle a été l'influence de l'orchestre sur la littérature³ ?

Les réponses furent plus nombreuses que prévues :

À vrai dire, – note Apollinaire dans le numéro 3 (janvier 1904) – nous ne nous attendions qu'à un nombre restreint de réponses. Notre enquête portait à dessein sur un sujet spécial qui excluait les banalités qui sont souvent le résultat des enquêtes ordinaires. Le classement et la traduction des réponses à l'enquête du *Festin d'Esope* sur l'orchestre étant une besogne assez longue, les résultats de l'enquête n'ont pu paraître dans ce numéro. Ils paraîtront en février⁴.

Vu leur nombre, les réponses ont été publiées dans deux numéros. En février sont données celles d'Ernest Newmann⁵ et Edward Joseph Dent⁶, avec le texte anglais et la traduction en français, Romain Rolland, Michel Dimitri Calvocoressi⁷, Fernand Gregh⁸ et Raymond Bouyer⁹. En mars suivent celles d'Alfred Mortier¹⁰, Fagus¹¹, Eugène de Solenière¹², Louis Lombard, Raymond Ch. Cazalis, Gabriel Fabre¹³, Moritz Mosz-

1. *Le Festin d'Esope*, n 4 (février 1904), p 70. Poème qui sera intégré dans *Alcools*, publié en 1913

2. *Ibid.*, n° 5 (mars 1904), p. 93-96. Cette œuvre, mélange de théâtre, de poésie et de roman, sera publiée en 1909.

3. *Ibid.*, n° 3 (février 1904), p. 61.

4. *Ibid.*, n° 3 (janvier 1904), p. 27.

5. Ernest Newman, (1868-1959) musicologue et critique musical anglais, qui écrira des études sur Richard Strauss, Hugo Wolf et Richard Wagner.

6. Edward Joseph Dent (1876,-1957), écrivain anglais, qui publiera des études sur la musique, particulièrement sur Scarlatti, Haendel, les opéras anglais et les opéras de Mozart.

7. Michel Dimitri Calvocoressi (1877-1944) écrivain et critique musical franco-britannique, d'origine grecque, avec lequel Rolland correspondra de 1904 à 1910.

8. Fernand Gregh, (1873-1960), fils du compositeur Louis Gregh (1843-1915), poète et aussi critique musical et théâtral français,

9. Raymond Bouyer (1862-1935), écrivain français et critique d'art et musical.

10. Alfred Mortier, (1865-1937) né de père hollandais et de mère française, naturalisé français en 1890, journaliste et écrivain, auteur de théâtre.

11. Fagus (le hêtre en latin) est le pseudonyme archaisant de Georges Faillet (1872-1933), qui signait aussi parfois Félicien Fagus, né à Bruxelles, poète français, critique littéraire et critique d'art.

12. Eugène de Solenière (1872-1904), compositeur, critique musical et musicographe : il venait de publier en 1901 *1800-1900. Cent années de musique française, aperçu historique*, Paris, Pugno, 1901.

13. Gabriel Fabre (1858-1939), cousin éloigné de Gabriel Fauré, compositeur symboliste ; pianiste et musicien, il a composé pour le théâtre. Il avait une grande notoriété à la fin du XIX^e siècle.

kowski¹⁴, William Molard¹⁵.

Il était naturel que Rolland fût sollicité. Il avait soutenu et publié en 1895 l'une des premières thèses en musicologie, *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra avant Lulli et Scarlatti*, où il étudiait, en historien et en musicologue, la naissance et la dissémination de l'opéra dans les divers pays d'Europe – Italie, France, Allemagne, Angleterre –, soulignant comment chaque peuple l'a adapté à son génie ; il faisait découvrir la musique baroque et les œuvres de Monteverdi. Puis, dès 1897, il donnait un cours d'histoire de la musique à l'École Normale Supérieure : en 1900 il participait activement comme secrétaire général au premier Congrès international de la musique à la Bibliothèque de l'Opéra, qui se déroula en juillet ; il publiait des articles dans la *Revue d'histoire et de critique musicales* qu'il venait de créer avec d'autres historiens de la musique, dans la foulée de ce Congrès et, aussi, dans la *Revue de Paris* et dans la *Revue d'Art dramatique* ; à partir de 1902 il initiait l'enseignement de la musique à l'École des Hautes Études Sociales. Comment Apollinaire aurait-il pu ne pas lui demander son avis ?

Il s'ensuivit une courte correspondance dont il ne reste, semble-t-il, qu'une lettre, celle de Rolland au moment où il envoie sa contribution. Elle laisse entendre qu'il y eut, en novembre ou décembre 1903, un rapide échange précédent, dont on peut supposer en quoi il a consisté : envoi du questionnaire par Apollinaire, demande d'un délai de réponse de la part de Rolland, acceptation et envoi de « bons vœux » et, enfin, la lettre qui accompagne la réponse à l'enquête, seul document manuscrit qui soit conservé¹⁶.

Voici les deux textes, le premier, inédit, le second, peu connu¹⁷ :

Lettre d'envoi

Samedi matin
9 janv. [1904]

Cher Monsieur,

Merci de vos bons vœux ; et tous les miens très sincères.

Je vous renvoie ma réponse à l'enquête. Naturellement, ayant eu un mois de plus, je n'ai pas eu plus de temps pour y songer ; et je me suis laissé acculer au dernier moment. Pardonnez-moi de n'avoir pas remis au net

les premières pages. J'espère qu'on ne s'embrouillera pas.

Bien cordialement à vous

Romain Rolland

Réponse à l'enquête, telle qu'elle est publiée dans *Le Festin d'Ésope*¹⁸ :

Cher Monsieur,

La question que vous posez est si vaste et si difficile, que je m'excuse de n'en traiter ici que quelques parties accessoires.

L'évolution de l'orchestre, depuis trois siècles, n'a pas toujours été un enrichissement. Elle passe périodiquement par deux phases successives, qui d'habitude alternent entre elles avec assez de régularité : tantôt l'orchestre s'enrichit de timbres nouveaux, tantôt il s'organise, en sacrifiant au besoin beaucoup de ses richesses à la recherche de l'ordre et de l'unité.

C'est ainsi que l'orchestre italien de la seconde moitié du XVI^e siècle est beaucoup plus riche et plus complexe que celui du XVII^e siècle. Dans l'instrumentation des madrigaux de Luca Marenzio, exécutés aux fêtes de Florence, vers 1590, ou des *Concerti di varii strumenti* de Ercole Bottrigari, à la même date, on trouve, par exemple, des orgues, des clavecins (*clavicembali*, *spinette*), des instruments à cordes de toutes sortes (*chitarone*, *chitarrina* espagnole ou napolitaine, violes *da braccio*, violes *da gamha*, *ribechini*, lyres, luths, harpes, etc.), et une riche collection d'instruments à vent (flûtes grandes et petites, trombones de toutes tailles, *cornetti*, etc.). — Dix ans après, dans la première partition de drame musical, que nous ayons conservée : la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'Emilio del Cavalliere (1600), cet orchestre est réduit à un *clavicembalo*, une lyre, un théorbe et un petit orgue. — C'est que les musiciens du XXI^e siècle ne songent qu'au coloris instrumental ; et, pour l'enrichir, tous les timbres leur sont bons. Mais, dès que commence à se fonder le théâtre musical, l'objet de l'artiste est l'unité de l'expression dramatique ; aussi élimine-t-il tout ce qui peut distraire de ce but unique ; et il préfère à des ressources plus abondantes un orchestre excessivement réduit, pourvu qu'il soit étroitement uni au chant et à l'action.

Cette évolution de l'orchestre est le mieux marquée chez le plus grand musicien dramatique d'alors : Claudio

14. Moritz Moszkowski, (1854-1925), allemand, d'ascendance polonaise, était célèbre comme pianiste et compositeur, et aussi comme chef d'orchestre. Il s'est alors installé à Paris en 1897.

15. William Molard (1862-1936) compositeur franco-norvégien, influencé par Wagner, était un ami proche de Maurice Ravel et d'Edvard Grieg.

16. Lettre inédite, conservée à la Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits (Site Richelieu) dans le Fonds Guillaume Apollinaire, NAF 25618, f. 120-122.

17. William Thomas Starr ne le signale pas dans *A critical Bibliography of the published Writings of Romain Rolland*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1950.

18. *Le Festin d'Ésope* ; février 1904, p. 64-66.

Monteverdi. Il n'a pas enrichi l'orchestre, comme on a dit. Il l'a volontairement appauvri et organisé. – Dans son premier essai dramatique, *l'Orfeo*, de 1607, il use encore de l'ancienne instrumentation, il a jusqu'à trente-six instruments – qu'il emploie, d'ailleurs, non simultanément, mais par petits groupes successifs de quatre ou cinq. Mais ses œuvres suivantes sont conçues dans un esprit tout autre, et inaugurent une voie nouvelle. Le *Ballo dell'Ingrate*, de 1608, n'emploie que le quatuor des violes, le *clavicembalo* et le chitarrone. Le *Combat de Tancredi et de Clorinde*, de 1624, n'use, de même, que du quatuor à cordes, du *clavicembalo* et du *contrabasso da gamba*. Monteverdi sacrifie ici la variété du coloris instrumental à la nécessité primordiale de créer d'abord, avec des moyens plus limités, un style orchestral homogène. Il met à profit, d'ailleurs, la révolution qui s'opère au même moment dans la lutherie. Les violes sont supplantées par les violons. Le violoncelle est décidément introduit dans l'orchestre vers 1640. Dès lors, le quatuor des violons devient (avec le clavecin) la base de l'orchestre. Une fois ce noyau solidement constitué, les maîtres musiciens tâcheront de reconstituer autour, peu à peu, les richesses de l'orchestre, auxquelles ils semblaient avoir momentanément renoncé.

Il serait possible, je crois, de suivre dans l'histoire de l'orchestre, au XVII^e et au XIX^e siècle, la même alternance de périodes d'invention et d'organisateur¹⁹, d'enrichissement et d'ordre. C'est ainsi qu'à l'époque d'Haydn, après un siècle de recherches fécondes en inventions et combinaisons instrumentales, l'orchestre s'organise de nouveau, en s'appauvrissant, en sacrifiant au besoin légitime d'unité, les violes, dont les sonorités incomparables semblent définitivement perdues pour la musique, et les instruments à cordes pincées à l'exception de la harpe, si lourdement suppléés par le *pizzicato* des violons.

Aujourd'hui, malgré le prodigieux accroissement des timbres de l'orchestre, il s'en faut que cet orchestre géant possède bien des nuances instrumentales, réalisées par les petits orchestres du XVI^e siècle, formés de groupes d'instruments de la même famille : flûtes, trombones, etc. ; et je ne sais s'il n'y aurait pas intérêt à reconstituer ces familles, et l'individualité de chacune d'elles. Il s'est passé un peu dans l'orchestre ce qui s'est passé dans les grands États modernes. L'unité du pouvoir central a tué la vie des provinces. Peut-être, après la centralisation excessive imposée par la volonté impérieuse d'un Wagner à cette tempête d'éléments, qu'est une symphonie moderne, trouverait-on grand profit et plaisir très profond à ressusciter la vie de ces petites pro-

vinces de l'orchestre, de ces petits orchestres dans l'orchestre.

En tout cas, il ne manque pas pour l'avenir de découvertes à faire dans le domaine du coloris instrumental, surtout si les recherches, un peu trop négligées, en ce moment, de l'acoustique musicale, sont reprises par les physiciens et poursuivies parallèlement à celles des facteurs d'instruments, et d'accord avec les indications des musiciens. Nul doute qu'il n'y ait encore beaucoup à faire. Je croirais volontiers que l'orchestre actuel n'est pas encore arrivé à un état d'équilibre pleinement satisfaisant ; et peut-être y aurait-il lieu de reprendre l'édifice à sa base, et de réformer le quatuor à cordes lui-même. Il y a longtemps qu'on a signalé ses imperfections. Il est mal équilibré. Il n'a pas la pondération du quatuor vocal. Composé de deux soprani : les violons, d'une basse : le violoncelle et d'un timbre intermédiaire, assez beau, mais d'un calibre mal fixé : l'alto, il comprend donc trois timbres seulement, avec prédominance de l'aigu, et absence d'intermédiaires suffisants. Les maîtres du XVIII^e siècle le sentaient bien. Bach et Haydn avaient cherché à écrire pour un quatuor plus analogue au quatuor vocal ; ils avaient essayé d'instruments intercalaires : un alto plus grand, et un violoncelle plus petit ; mais ces essais ne réussirent pas. Ils ont été repris plusieurs fois depuis, notamment il y a quelques années, par un ingénieur, M. de Gennes, qui avait constitué ce qu'il appelait le *quatuor normal* (violon, grand alto, violoncelle et violoncelle). Il serait utile de poursuivre ces recherches. Je suis surpris que les imperfections de nos quatuors ne frappent pas davantage. C'est un genre admirable, qui se prête aux jeux les plus délicats et les plus fuyants de la pensée ; mais il est tout nerfs, et, pour ainsi dire, sans chair. Beethoven, au lieu de tempérer cette expression tendue, exaspérée, suraiguë, l'a portée au paroxysme. Ses derniers quatuors, écrits si souvent dans les registres extrêmes des instruments, avec des sautes imprévues de l'aigu au grave, ou *vice versa*, sont des poèmes intellectuels d'une tension délirante, d'une profondeur unique ; mais ce n'est presque plus de la musique ; et l'esprit a plus de part à leur jouissance que l'oreille. Je l'avoue, l'audition des plus beaux quatuors à cordes m'a bien rarement donné un plaisir parfait. Je comprends que la délicate sensibilité de Mozart ait eu une prédilection pour les combinaisons du quatuor à cordes avec la fluidité vaporeuse et mouillée des bois. Le son rond du hautbois, de la clarinette ou de la flûte, ses tenues de petit orgue, sa douceur enveloppée, apportent au quatuor à cordes trop intellectuel son complément plastique et moral, comme l'apaisement d'ombres

19. NDLR : Ne faudrait-il pas lire « organisation » plutôt que « organisateur » ? Le texte manuscrit de ce texte n'a pas été retrouvé. Sans doute, envoyé directement à la revue, a-t-il fini, une fois utilisé, dans la corbeille à papiers.

déliçates sur un dessin trop accusé.

Il me semble que tout notre orchestre actuel présente des défauts un peu analogues. Son expression est d'une intensité un peu trop cérébrale ; elle manque souvent de corps. Il est dans un état de crise perpétuelle. Il faudrait l'humaniser, le ramener à la calme plénitude de la vie. – J'attendrais beaucoup de l'adjonction régulière à l'orchestre, des voix, de petits orchestres de voix (je ne dis pas de chœurs), traitées à la façon d'instruments. Les quelques essais qu'on en a faits récemment m'ont paru intéressants. L'étude des maîtres de la polyphonie vocale, au temps de la Renaissance, – surtout de quelques personnalités très raffinées de la fin du XVI^e siècle français, – pourrait beaucoup apprendre, dans cet ordre d'idées.

Il y aurait une réforme plus pressante à faire que celle de l'orchestre, ce serait celle des salles de concert ou de théâtre musical, ce serait l'étude de leur acoustique et de l'adaptation des moyens d'exécution musicale aux proportions et à la sonorité des différentes salles. Jamais un Italien de la grande époque, si justement soucieux de la mise en place de l'œuvre, n'eût pu concevoir qu'on exécutât une même symphonie, avec le même orchestre, dans la salle du Conservatoire, dans celle du Nouveau-Théâtre, ou dans celle du Trocadéro. Un peuple chez qui l'on joue l'*Enlèvement au Sérail* sur la scène du Grand Opéra n'est pas un peuple musicien. Une œuvre musicale est comme une belle peinture, faite pour être vue à une certaine place, et d'une certaine distance. Prétendre faire abstraction de ces conditions matérielles précises, et l'admirer n'importe comment, n'importe où, à tout prix, prouve qu'on ne l'a jamais sentie.

Excusez, cher Monsieur, ces indications hâtives et incomplètes. J'ai voulu vous montrer seulement l'intérêt que je porte à votre enquête.

Croyez, je vous prie, à mes sentiments bien cordiaux.

Romain ROLLAND

Au moment de cette enquête Rolland a tout juste commencé son *Jean-Christophe*, puis s'est, en quelque sorte, enfermé avec lui jusqu'en 1912. Apollinaire, quant à lui, fréquente les peintres, Picasso, Derain, Vlaminck, publie des poèmes, dans différentes revues, dont la « Chanson du mal aimé » dans *Le Mercure de France* en mai 1909, se fait connaître comme critique d'art et collabore à de nombreux journaux. Il publie en 1909 son premier livre *L'Enchanteur pourrissant*, illustré de bois d'André Derain, en 1910 un recueil de contes, *L'Héré-*

siarque et Cie, en 1911 son premier recueil poétique, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, illustré par Dufy, avec des amis il fonde en 1912 une nouvelle revue, *Les Soirées de Paris*, et défend les peintres cubistes.

Et Rolland, que connaît-il d'Apollinaire et de son œuvre ? Sans doute peu de chose. Il a vraisemblablement suivi, comme tout le monde, l'histoire du vol de *La Joconde* en 1911 et l'emprisonnement du poète une semaine à la Santé. Peut-être a-t-il lu quelques poèmes publiés ici ou là dans des revues, mais quand Christophe demande à Olivier quels poètes font « voir les poésies du monde²⁰ » les quelques citations qu'il fait écouter à son ami allemand sont empruntées pour l'élogie à des poètes de la fin du siècle, Henri de Régnier (*Les Jeux rustiques et divins*, 1897), Francis Vielé-Griffin (*La Clarté de vie*, 1897), Charles Guérin (« Poésie », 1904) et pour évoquer « les forces tumultueuses, les épopées hallucinées », il recourt à *La Multiple splendeur* (1906) de Verhaeren. Il lui arrive, d'ailleurs, de mélanger plusieurs extraits de poètes dans une même citation ou d'adapter le texte à sa propre prose²¹. Dans *la maison* est publié en 1908 ; il est normal qu'Apollinaire n'y figure pas. Rolland sans doute ne s'intéresse guère à lui ni à son œuvre.

Mais qu'en est-il d'Apollinaire à l'égard de Rolland, quand vient la guerre ? En août 1914. Le poète dépose une demande d'engagement militaire, assortie d'une demande de naturalisation, car il n'est toujours, au regard de la loi, qu'un étranger italien. Il ne peut signer son engagement pour la durée de la guerre qu'en décembre et sera affecté au 38^e Régiment d'artillerie de Campagne de Nîmes, puis au début d'avril 1915 il partira sur le front.

Durant cette période, en septembre 1914, à Nice, il a fait la connaissance de Louise de Coligny-Chatillon, qu'il nommera Lou. Leur passion durera quelques mois ; après une ultime entrevue, en mars 1915, ils se séparent définitivement tout en se promettant de s'écrire et de rester amis. Entre temps, après une permission passée à Nice pour retrouver Lou, avant la rupture définitive, il rencontre, le 2 janvier 1915, dans le train qui le ramène à Nîmes, une jeune Française, Madeleine Pagès. Elle a vingt-deux ans, est professeur de lettres au lycée de jeunes filles d'Oran ; après ses vacances elle doit prendre son bateau à Marseille pour rentrer en Algérie. « Les deux voyageurs se plaisent, parlent de poésie, échangent leurs adresses²². ». Une fois sur le front, Apollinaire lui envoie, le 16 avril 1915, une carte lui rappelant cette

20. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 895. Dans l'édition de 1966 il est question de « la poésie du monde » p. 950.

21. Id. *ibid.*, p. 896-898.

22. Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine*, édition revue et augmentée par Laurence Campa, coll. Folio, Paris, Gallimard, 2006, p. 11.

rencontre ; débute alors une correspondance qui s'achèvera en novembre 1916, correspondance qui devient vite amoureuse, où, parfois aussi, la jeune fille parle de littérature.

En juillet-août 1915 plusieurs lettres se rapportent à Rolland, auteur qu'apprécie la jeune Madeleine mais qu'Apollinaire n'apprécie guère. Engagé comme militaire, il est « anti-boche » et le manifeste sans détour. Dans sa lettre du 18 juillet il signale une lettre « de quelqu'un qui est en Espagne » qui lui écrit : « J'ai lu un article dans un journal espagnol où on parle de Paul Fort, de vous, de Romain Rolland, comme d'écrivains dont on s'occupe beaucoup, en Allemagne en ce moment. » Il en fait quelques commentaires :

Mais je donnerais bien deux sous pour lire l'article en question du journal espagnol. Paul Fort publie des poèmes comme il fait toujours mi-badins, mi-érotiques, mi-patriotiques. Romain Rolland a fait de désagréables et très déplacés manifestations presque en faveur de l'Allemagne. Moi j'ai publié au mois de février à Zürich un poème intitulé *2^e Canonnier conducteur*²³ qui ne laissait aucun doute sur mes sentiments anti-boches, sentiments qui n'étaient pas nouveaux chez moi. C'est donc par amour de l'art que les amateurs de la bocherie aiment ce que je fais et ce que fait Paul Fort²⁴.

Sa correspondante insiste. Le 3 août Apollinaire précise l'impression que lui inspire Rolland, dont, à vrai dire, il ne connaît guère l'œuvre, donnant, par ailleurs, une curieuse raison de ne s'y être guère intéressé, « les désordres de son ménage », rappelant l'occasion qu'il a eue « de le rencontrer maintes fois il y a environ 12 ans » et sa réponse à l'enquête sur l'orchestre parue dans *Le Festin d'Ésope*, et lui reprochant ses articles « en faveur des Allemands » :

Je reconnais la grande influence qu'a eue Romain Rolland dans les milieux universitaires ou de bourgeoisie artiste dans l'Europe entière. Je lui crois même tous les mérites que vous signalez et que mes amis m'ont souvent signalés. Cependant d'après ce que j'en sais son libéralisme et sa générosité me paraissent ternes, tristes pour ainsi dire, suisses en un mot. Pour ma part je n'ai rien lu de lui, bien que j'aie eu l'occasion de le rencontrer maintes fois il y a environ 12 ans, je dirigeais alors une revue que j'avais fondée et qui est rarissime: *Le Festin d'Ésope*. J'avais fait une enquête sur le développement de l'orchestre dans la musique moderne, enquête à laquelle il envoya une longue réponse que j'ai publiée.

Sans doute, est-il très qualifié pour ce qui regarde la

musique à laquelle pour ma part je ne connais rien. Les désordres de son ménage, dont j'étais par hasard instruit, m'avaient dès lors éloigné de ses livres et je ne les ai jamais lus quelques conseils qu'on m'ait donnés de le faire.

Je n'ai pas lu non plus ses lettres sur la guerre et ma foi la situation est telle qu'à mon gré un Français ne doit rien faire en faveur des Allemands ni surtout l'écrire, car ils nous mangeront si on les laisse faire et l'on n'a jamais intérêt à être bien avec ces lourdauds et ces malhonnêtes gens. J'en ai connu assez pour savoir ce qu'ils valent. Ils ne sont bien que s'ils sont pauvres et malades²⁵.

Malgré tout il lui reconnaît quelque qualité, dans sa lettre du 14 août:

Pour ce qui est de R. R. je le défends aussi dans ce que j'en ai dit et je sais bien qu'il y a quelque chose d'Européen en lui et même dans son attitude. Mais ici il est trop long d'épiloguer et en comparant mes deux lettres (d'aujourd'hui et l'autre) vous arriverez à voir juste. Je ne suis pas un fou et sais faire la part des choses. [...] Donc il faut regarder froidement les choses et l'attitude de R. R. vue du point de vue de Sirius est peut-être sans aucune importance. Il se peut même qu'il ait raison, mais la raison serait ici la déraison même, parce que quand quelqu'un vous donne une gifle et qu'il est votre ennemi, on serait bien fou d'aller voir s'il a raison ou tort: on se bat avec lui et on tâche de le rosser. Voilà le point de vue humain pour ce qui concerne les nations. Aux particuliers chrétiens le Christ a enseigné une autre méthode mais elle s'applique évidemment à des personnages uniques à moins que dans le socialisme on ne veuille voir de la charité chrétienne ordonnée à des foules et non plus seulement aux simples particuliers²⁶.

Pour plaire sans doute à Madeleine, tout en maintenant sa position sur l'auteur d'*Au-dessus de la mêlée*, il concède toutefois, le 25 août : « Je vous ai dit ce que je pensais de R. R. mais aussi que je n'avais pas lu *Jean-Christophe*, sans aucun doute, je serai de votre avis quand je connaîtrai cette œuvre, car votre goût est parfait²⁷. » Mais a-t-il vraiment lu *Jean-Christophe* ? On peut en douter, quand on lit ce qu'il écrit quelques mois plus tard, à Willy²⁸, le 21 novembre 1915 ; il étrille Guilbeaux, « le Belge bolchevique », n'épargne pas Verhaeren, ni d'ailleurs Gide et Péguy et change de ton sur Rolland :

Guilbeaux est l'idiot type verhaerenisant de la façon la plus didactiquement plate.

On n'imagine rien de plus plat. D'ailleurs Verhaeren est assez plat lui-même comme toute cette littérature

23. Texte qu'Apollinaire intégrera dans *Calligrammes*, recueil publié en 1918..

24. *Lettres à Madeleine*, op. cit., p. 96-97.

25. *Ibid.*, p. 115-116.

26. *Ibid.*, p. 137-138.

27. *Ibid.*, p. 148.

28. Henry Gauthier-Villars (1859-1931), dit Willy, était un journaliste, critique musical et romancier français ; il fut le premier mari de Colette, aux premiers ouvrages de laquelle il aurait collaboré.

d'avant-guerre presque aussi plate que celle des temps napoléoniens les romans de Gide, les poèmes de Péguy que sais-je ?

Romain Rolland et tous ces auteurs pour pianistes des deux sexes continueront à nous emmerder après la guerre parce qu'au lieu d'audace, de bon sens, de vérité, de fondements solides, on n'oppose aux entreprises des pieds plats que de vagues et bien incertains principes traditionalistes et classiques où l'on aurait bien de la peine à enfermer Rabelais ou La Fontaine qui sont peut-être les auteurs les plus caractéristiques de la littérature française et les seuls auxquels on ne trouverait rien à comparer dans les autres littératures.

Mais d'un côté il y a l'ignorance bolchisante et de l'autre l'intolérance momifiante et l'ignorance classique. Donc rien à faire qu'à vivre le plus légèrement possible parmi les imbéciles et les ânes savants²⁹.

Le contact fut donc bref entre l'auteur d'*Alcools* et celui de *Jean-Christophe*. Ils avaient l'esprit trop différent pour s'entendre, bien que Rolland n'ait pas été insensible à l'esprit nouveau de Braque et de Picasso et se soit intéressé au cubisme, dont il parle dans sa « Chronique parisienne » de la *Bibliothèque universelle et Revue suisse* de janvier 1913 et que défendait Apolli-

naire. De son côté, celui-ci, blessé en mars 1916 à la tempe par un éclat d'obus, puis trépané, déclaré en mai 1917 inapte à faire campagne aux armées, reclassé dans un service auxiliaire, rattaché en juin au ministère de la guerre et affecté à la Censure (ce qui lui a peut-être donné l'occasion de lire quelque lettre de Rolland), reprend ses activités littéraires, est le chantre de nombreuses avant-gardes artistiques, alors que Rolland, loin de toute littérature, poursuit son combat contre la guerre.

Ils se retrouvent pourtant en novembre 1918. Mais nous sommes ici sur un registre différent. Ils sont tous deux atteints par l'épidémie de la grippe espagnole qui ravage l'Europe. Apollinaire en meurt et Rolland, que sa mère soigne avec un grand dévouement, en réchappe.

« Destins destins impénétrables³⁰ »

décembre 2017

Bernard Duchatelet est professeur émérite de l'Université de Bretagne occidentale. Il est spécialiste et biographe de Romain Rolland. Il est le président d'honneur de l'Association Romain Rolland.

29. Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, édition Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Balland-Lecat, 1966, tome IV, p. 868-869.

30. Apollinaire, « Voie lactée (2) », *Alcools*.