

Timothée Picard

**LA FIGURE DE HAENDEL DANS
L'IMAGINAIRE LITTÉRAIRE**
Autour d'une étude de Romain Rolland

Conférence prononcée à Vézelay
Musée Zervos - Maison Romain Rolland le 22 août 2009

Association Romain Rolland
Étude rollandienne n° 22

Dans le cas de ce que l'on appelle un « homme illustre », qu'il relève du champ politique, religieux, ou qu'il appartienne à la sphère artistique, il faut faire la distinction entre le réel et l'imaginaire, entre ce qui relève de « l'individu » et ce qui est de l'ordre de la « figure »¹. Cette dernière, en effet, n'a pas prioritairement partie liée avec le factuel, l'objectif. Quand bien même elle repose le plus souvent sur un socle véridique, elle appartient avant tout à l'imaginaire, au fantasmatique, à l'idéologique. C'est une construction individuelle et – surtout – collective. La plupart du temps, « construire une figure » revient en effet à tirer l'individu particulier vers le modèle, le type, le cas exemplaire². La figure se doit en effet d'être riche d'enseignements, elle doit édifier. Souvent, elle sert un propos : donner une certaine image de l'artiste, ériger un système de valeurs, nourrir tel ou tel propos sur une nation, etc. Et, pour cela, on utilise des anecdotes signifiantes, on les romance, on construit des légendes, on réactive ou façonne des stéréotypes et des clichés. Dans ce cadre, la production d'écrivains, qu'elle soit fictionnelle ou essayiste, joue évidemment un rôle essentiel. Le « portrait de l'artiste » peut alors être lu à deux niveaux : il nous apprend certes beaucoup sur l'objet d'étude abordé, mais tout autant – et peut-être même encore davantage – sur son auteur : son contexte d'écriture, ses valeurs, ses aspirations, etc. Le portrait se double d'une forme d'autoportrait plus

1. Sur ce point, voir par exemple Ernst Kris et Otto Kurz, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie. Un essai historique*, Paris, Rivages, 1987 ; Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, C. Bourgois, 1991.

2. Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle Macé (dir.), *Littérature et exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007.

ou moins clandestin.

Les essais de Romain Rolland sur la musique sont à ce titre très instructifs. Ils répondent certes à un souci de précision et d'exactitude. Ils sont très documentés, étayés de multiples preuves scientifiques : l'auteur s'appuie sur toute la bibliographie existante, qu'elle soit en langue française ou étrangère, il confronte les points de vue, met en avant les contradictions, etc.³ Mais, parallèlement, ces essais possèdent très évidemment une visée autre que celle d'une meilleure connaissance de l'artiste et de l'œuvre étudiés. Certains débats, certaines notions et considérations semblent en effet de prime abord hors de propos, parfois anachroniques et, quand on croise les différentes études que Rolland a consacrées à tel ou tel musicien, on s'aperçoit ainsi qu'elles rendent compte de préoccupations récurrentes, que les figures et les œuvres envisagées semblent soumises à un dénominateur commun qui leur est en partie étranger : des données qui ne doivent plus grand-chose à Bach, Haendel, ou Beethoven, mais sont à la fois tributaires du contexte d'écriture et propres à Rolland. En un mot, on s'aperçoit qu'à travers ses essais, Rolland dresse la figure d'un artiste idéal, dont l'œuvre et les actes seraient porteurs d'un certain nombre de valeurs auxquelles il aspire. L'ensemble de cette production posséderait alors une visée programmatique, et ne prendrait véritablement sens que lorsqu'on la rapporterait à Rolland lui-même, et au dialogue tout à la fois critique et constructif qu'il engage avec son temps.

Grandes constantes de la pensée musicale de Rolland

Commençons par évoquer brièvement les grandes constantes des essais de Rolland sur la musique car on retrouve en effet tout cela à l'œuvre dans son *Haendel*⁴.

La pensée de Rolland repose tout d'abord sur une théorie des climats, des mœurs, des systèmes politiques et des spécificités musicales nationales. Selon un tel type de pensée, si telle nation possède tel climat, alors elle aura tels traits caractéristiques : telles mœurs, tel sys-

3. Ainsi qu'en attestent les nombreuses notes de bas de page, en particulier dans son *Haendel*.

4. Pour une présentation plus détaillée de cette pensée, voir Timothée Picard, « Le modèle musical dans l'œuvre de Romain Rolland », Conférence prononcée en Sorbonne le 30 mai 2008, paru dans les *Etudes Rollandiennes*, n° 20, 2008.

tème politique, telle musique, etc. Sa vision de l'histoire de la musique est ensuite globalement progressiste : à ses yeux, les derniers venus surpassent toujours plus ou moins ceux qui les ont précédés. Une telle conception est cependant complexifiée par une obsession de la décadence : pour progresser, pense Rolland, l'art doit en effet se renouveler, sinon il est menacé de tomber en dégénérescence. Une telle philosophie de l'histoire est par ailleurs doublée d'une pensée à caractère sociopolitique : ce qui est de l'ordre de l'individu et du populaire est placé du côté du progrès, et ce qui est assimilé à une élite, qu'elle soit aristocratique ou intellectuelle (mais toujours qualifiée d'« oisive »), est du côté de la décadence. La bourgeoisie occupe quant à elle un stade intermédiaire, tantôt fécond, tantôt stérile. A ces premières composantes s'ajoute en outre une conception de l'artiste. L'artiste génial est ainsi avant tout celui qui est capable d'exprimer l'âme d'un peuple. Examiner les spécificités, les points forts et les carences des grands artistes d'une nation, revient donc, pour Rolland, à évaluer le génie propre à chacune de ces nations. Cette expression peut se faire sous deux formes divergentes et complémentaires : « objective » (surtout durant la période classique) ou « subjective » (essentiellement pendant la période romantique). L'artiste objectif est celui qui sait se faire, par sa musique, le médiateur entre le monde et les hommes ; tandis que l'artiste subjectif exprime sa propre vision du monde, impose sa volonté. Quand bien même en proportions variables, les compositeurs placés au sommet du panthéon rollandien parviennent à concilier ces deux traits.

Presque partout, la conception rollandienne du monde s'exprime par le biais d'un champ lexical médico-moral, au sein duquel dominant, d'un côté, les termes de force, de puissance, d'énergie, de volonté, de santé, de virilité, de renouvellement vital et, de l'autre, les mots de faiblesse, de maladie, de corruption, d'atrophie, ou d'efféminisation, etc. Ceci est particulièrement clair dès lors que l'on a affaire à un « portrait d'artiste ». Rolland manifeste en effet une propension de nature physiognomonique : il met en parallèle les caractéristiques physiques et morales d'un compositeur et les traits formels et spirituels de sa musique. Il a en outre recours à une rêverie élémentaire à caractère vitaliste et, parmi les images les plus récurrentes et les mieux connues

de cette rêverie, on retrouve ainsi le fleuve ou l'arbre. A travers tous ces portraits domine également l'image type du compositeur cyclopéen, en lutte constante contre la matière et le monde tel qu'il va, et amené à triompher par la seule puissance de sa volonté.

Quant à sa conception de la musique, elle est très largement héritée du romantisme et du symbolisme. Du point de vue des valeurs de la musique, et conformément au processus d'absolutisation de la musique opéré au sein du romantisme allemand⁵, Rolland a ainsi tendance à préférer la musique orchestrale à la musicale vocale, la musique religieuse à la musique profane, le drame wagnérien à l'opéra italien. Autrement dit les valeurs de la grandeur, de la profondeur et de l'originalité, plutôt que celles du spectaculaire, de la virtuosité, du plaisir, etc. Du point de vue de la mythologie de l'artiste, cela veut également dire qu'il accorde du crédit à ce qui, par la suite, est devenu cliché associé à l'époque romantique, comme la misère, l'isolement, ou la souffrance du génie. Enfin, il existe chez Rolland une métaphysique de la musique. Pour lui, celle-ci n'est pas pure forme : elle est expression ; et ce qu'elle exprime, c'est d'une part l'« Être majuscule », d'autre part l'âme d'un peuple. Ceci permet de rappeler enfin les trois idéaux qui traversent l'ensemble des essais sur la musique de Rolland : la spiritualité, la popularité et l'euroanéité. « Spiritualité », au-delà de tout dogme particulier. « Popularité », en tant que le génie est la fleur d'un peuple et d'une civilisation, qu'il a pour fonction d'incarner et de vivifier par le biais de son art. Enfin, concernant « l'euroanéité », signalons la propension rollandienne à faire de tous les plus illustres compositeurs passés et présents de grands européens. Par-delà les rivalités entre nations, il exprime ainsi un idéal d'harmonie humaine universelle qui lui tient particulièrement à cœur, et dont le génie musical serait le porte-parole.

Concluons ce rappel par la formulation d'un paradoxe : Rolland est l'un des musicographes à avoir le plus œuvré pour l'exploration et la réévaluation systématiques de toute la musique qui a précédé le romantisme. Ses travaux, nombreux et d'une exceptionnelle qualité en témoignent. Citons : *Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti* (1895),

5. Voir Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique* [*Die Idee der absoluten Musik*, 1978], Genève, Contrechamps, 1997.

Musiciens d'autrefois (1908), *Haendel* (1910), ou *Voyage musical au pays du passé* (1916). Mais, en même temps, sa pensée et ses valeurs – éthique et esthétique confondues – restent et demeurent résolument celles du romantisme. De cette sphère, il n'est pour ainsi dire jamais sorti.

La grande santé du génie haendélien

Dans l'essai sur Haendel, on retrouve la plupart de ces données. Ainsi, Rolland défend tout d'abord à travers sa figure un certain idéal du génie artistique. Au fil de ses propos, les domaines du physique, de l'éthique et de l'esthétique s'interpénètrent et confluent en un même éloge de la force, de la puissance et de l'énergie. Il ne cesse donc d'insister sur la « santé physique et morale » de Haendel. Les images du métal et du fleuve impétueux reviennent d'ailleurs en permanence pour la caractériser. Pour Rolland, cette santé est d'abord le fait de son milieu conçu, conformément à la métaphore biologique consacrée, comme un terreau particulièrement fertile. Rolland, tout comme ses contemporains, fantasme assez évidemment cette « bourgeoisie allemande » qui serait d'une saine moralité et d'une robustesse physique à toute épreuve. Elle est en effet selon lui « une terre excellente pour le génie et pour la foi »⁶. Pas d'oisiveté dans ce milieu, ni de dons extérieurs et futiles prodigués à foison, mais bien au contraire la transmission de l'essentiel : la « santé physique et morale », la « stature », l'« intelligence nette et pratique », l'« application au travail », et le « métal indestructible d'[une] calme volonté. »⁷ Or, quand on sait quelles furent les colères légendaires du compositeur, et que l'on se souvient de l'attaque problématique qui résulta de l'une d'entre elles en 1737, on se rend bien compte que cette idée de « calme volonté » est à nuancer. Au demeurant, ce fantasme de la « grande santé germanique », dont l'une des manifestations serait l'appétit d'ogre et, péché véniel, le penchant pour la boisson, se retrouve dans tous les portraits de compositeurs allemands brossés par Rolland, qu'il s'agisse de Bach, Gluck, ou Beethoven.

6. Romain Rolland, *Haendel*, préface de Dominique Fernandez, Paris, Actes Sud, 2005 (1910), p. 18.

7. *Idem*.

Quoiqu'il en soit, cette santé morale et physique que lui attribue Rolland lui aurait, selon l'écrivain, permis d'éviter maints écueils – à commencer par celui du plaisir, nécessairement pensé comme immoral, comme signe d'une oisiveté stérile, d'un gaspillage de la vitalité créatrice. Pour nous faire comprendre cela, Rolland utilise des figures qui, à côté de Haendel, alors au début de sa carrière, viennent jouer le rôle de contre-modèle. Par exemple à Hambourg, ville du célèbre *Gänsemarktoper* (Opéra du marché aux oies), triomphe le compositeur Reinhard Kaiser. De Kaiser, Rolland fait justement « l'artiste type de cette époque débordante de vie matérielle et possédée de l'amour du plaisir »⁸ que Haendel se doit à tout prix d'éviter de devenir. Même chose quand, un peu plus tard, Haendel est à Venise, qualifiée par Rolland de ville de la « volupté perpétuelle »⁹. Dans un même ordre d'idée, cette santé aurait également permis à Haendel, une fois en Angleterre, de pousser à son terme un mouvement entamé mais laissé inachevé par Purcell. Car à l'inverse de Haendel, Purcell est en effet qualifié par Rolland d'artiste « maladif », au « tempérament débile », avec « quelque chose de féminin, de frêle, de peu résistant » : « un manque de souffle », « une sorte d'épuisement physique », une « langueur poétique », qui l'auraient selon lui « empêché de poursuivre son progrès artistique, avec la ténacité d'un Haendel. »¹⁰ Ce dernier exemple est tout à fait caractéristique du fonctionnement et des effets de la métaphore médico-morale dans la pensée musicale de Rolland. Surtout – ce qui est pour le coup tout à fait certain – cette santé morale et physique lui aurait permis, d'après Rolland, de triompher de ses nombreux adversaires, et de s'imposer par-delà les cabales innombrables et indéfiniment relancées dont il a été l'objet. A ce titre, l'éclosion du *Messie* au beau milieu de la période la plus noire de la vie du compositeur prend aux yeux de Rolland une valeur hautement exemplaire :

C'est un fait – écrit-il – qu'on remarque souvent dans la vie des grands hommes, qu'au moment où tout semble perdu, où tout est au plus bas, ils sont tout près du faite. Haendel paraissait vaincu. A cette heure même, il écrivait l'œuvre qui devait établir sa gloire dans l'univers.¹¹

8. *Ibid.*, p. 38.

9. *Ibid.*, p. 64.

10. *Ibid.*, p. 84-85.

11. *Ibid.*, p. 128.

Son « européenité »

Rolland fait ensuite incarner à Haendel son idéal d'« européenité ». Il l'évoque par exemple à propos de sa formation musicale, dont il vante la « largeur d'esprit vraiment européenne », qui « ne s'enfermait pas dans une école musicale, mais planait au-dessus de toutes, et s'efforçait de s'assimiler leurs richesses à toutes. »¹² Plus loin, on peut également lire que « de patriotisme allemand, Haendel n'en avait guère. Il avait la mentalité des grands artistes de son temps, pour qui la patrie, c'était l'art et la foi. Peu lui importait l'Etat »¹³. Au fil de l'essai, on recense encore, ici et là, une insistance particulière sur l'influence que la musique et la culture françaises auraient eues sur Haendel, de même que plusieurs spéculations sur l'éventuelle carrière que Haendel aurait pu mener en France.

Pourquoi cela ? Pourquoi ces précisions et ces insistances ? Elles semblent en effet posséder une visée argumentative, s'inscrire dans une polémique sous-jacente. Assez évidemment, Rolland semble en effet vouloir défaire Haendel des griffes de l'accaparement nationaliste, l'éloigner de la germanité, le rapprocher de la francité et, en tous les cas, le placer au-dessus cette « mêlée » dans laquelle se lancent les nations de son temps. C'est en ce sens que Rolland fait de lui le plus latin, le plus méditerranéen des Allemands. En lui, l'objectivité latine, de même, ajoute-t-il, que la virilité et la pudeur anglaises, auraient tempéré les épanchements de la subjectivité allemande, et son mysticisme exalté. De la même façon, il serait tout à la fois un classique et un romantique. Si bien que, « profondément Allemand de race et de caractère », mais « gonflé de toute la sève musicale de l'Europe de son temps »¹⁴, il serait « devenu en art un *Weltbürger* » : un « citoyen du monde »¹⁵.

Dans le panthéon de Rolland, Haendel s'oppose alors assez clairement à Bach, et se rapproche de Beethoven – l'idéal de Rolland. Un tel dispositif est latent dans cet essai, mais il est explicite dans un passage de *Jean-Christophe* (1904-1912), dans lequel on peut lire que le prota-

12. *Ibid.*, p. 22-23.

13. *Ibid.*, p. 94.

14. *Ibid.*, p. 130.

15. *Ibid.*, p. 148.

goniste

avait le sentiment que le génial Cantor écrivait dans sa chambre close : cela sentait le renfermé ; il n'y avait pas dans sa musique cet air fort du dehors qui souffle chez d'autres, moins grands musiciens peut-être, mais plus grands hommes – plus hommes tels que Beethoven, ou Haendel.¹⁶

Notons que construire une opposition entre Haendel et Bach est une constante dans les discours sur la musique dès la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le plus souvent, on oppose le naturel et l'expressivité de l'un au savoir et à la technique de l'autre. Rolland prolonge donc ici un lieu commun.

Sa « popularité »

Ainsi qu'en témoignent plusieurs moments importants du texte, Rolland associe également à Haendel son idéal de « popularité ». Rolland voit d'abord dans le déroulement de la carrière de Haendel le signe d'un affranchissement progressif par rapport à une économie de l'art dominée par le mécénat aristocratique. Voici ce qu'il écrit, par exemple, à propos du moment où Haendel inaugure véritablement sa carrière théâtrale :

Jusque-là, il avait mené la vie d'un de ces innombrables musiciens de cour, qui vivaient à l'ombre d'un prince et écrivaient pour une élite. Il n'avait eu l'occasion d'en sortir qu'avec quelques œuvres religieuses ou nationales, où il avait été la voix d'un peuple. A partir de 1720, et jusqu'à sa mort, tout son art appartient à tous.¹⁷

Et, quand, plus tard, il passe de l'opéra à l'oratorio, c'est, selon Rolland, parce qu'il souhaiterait d'abord et avant tout parler au peuple. Il aurait conscience que les sujets des oratorios sont populaires et universels, alors que les turpitudes des héros antiques de l'opéra seria « ne p[eu]vent intéresser qu'une société de dilettantes raffinés et corrompus. »¹⁸ Distorsion volontaire ou effectuée de bonne foi ? Précisons en effet ici que Rolland surdétermine assez clairement des hasards biographiques, qu'il transforme en intentions, afin de les mettre au service de

16. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Paris, Le livre de Poche, Tome I, p. 366.

17. Romain Rolland, *Haendel*, *op. cit.*, p. 101.

18. *Ibid.*, p. 173.

ses propres causes et préoccupations. En ce sens, il insiste donc sur la valeur à ses yeux éminemment et consciemment populaire qu'aurait sa musique de plein air. Il considère également ses concertos pour orgues comme de grands concerts populaires. Enfin, il fait des oratorios l'aboutissement de l'art haendélien – oratorios dans lesquels, comme on sait, le chœur, image par excellence du collectif, joue un rôle capital. Notons au passage que l'idée de la « popularité » de Haendel, une popularité empreinte de sacralité, ne date pas de Rolland : elle était déjà présente dans *Consuelo*, le roman de George Sand (1843). L'écrivain faisait alors reconnaître au personnage de Porpora, rival historique de Haendel, la supériorité de l'Allemand sur le plan sinon de l'opéra, du moins de l'oratorio, en ceci qu'il y aurait particulièrement mis en œuvre sa capacité à susciter la ferveur collective¹⁹.

Rolland voit en effet dans le chœur l'âme même de l'oratorio haendélien. Pour lui, ces oratorios n'ont rien de la pesanteur religieuse qu'on leur associe parfois. Au contraire, à leur sujet, il emploie plusieurs fois une expression qui lui est chère : celle de « théâtre populaire en liberté »²⁰. Pour Rolland, Haendel y exprime la voix même de la Bible, virile, héroïque, débarrassée des effusions sentimentales propres au piétisme allemand, telles qu'on les retrouve d'après lui trop souvent chez Bach. *Israël en Egypte* représente alors le sommet de cet art. Un oratorio composé de façon quasi exclusive – et puissamment expressive – de chœurs, voilà en effet « au plus haut degré [...] une musique pour tout un peuple. »²¹ De cela, on trouve un écho dans la dernière partie de *Jean-Christophe*, au moment où le jeune compositeur exprime son désir mais aussi ses difficultés à renouer avec l'âme de la collectivité au moyen d'un langage musical qui soit simple et universel :

Le difficile était de trouver des sujets d'inspiration qui pussent, comme la Bible au temps de Haendel, éveiller des émotions communes chez les peuples d'aujourd'hui. L'Europe d'aujourd'hui n'avait plus un livre commun : pas un poème, pas une prière, pas un acte de foi qui fût le bien de tous.²²

Analysant l'esthétique de Haendel, Rolland signale encore que son

19. George Sand, *Consuelo*, Paris, Phébus Libretto, 1999, p. 671-672.

20. Romain Rolland, *Haendel*, *op. cit.*, p. 156.

21. *Ibid.*, p. 52.

22. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, Tome III, p. 90.

inspiration « ne puisait pas seulement à la source de musique savante et raffinée, à la musique des musiciens » mais « allait boire aussi aux ruisseaux de musique populaire, aux plus simples, aux plus rustiques. »²³ Toute la conclusion de l'essai est d'ailleurs consacrée à ce thème. Haendel y apparaît comme l'idéal de l'orateur populaire, qui sait comment se faire comprendre de tous et parler à tous. Rolland écrit ainsi :

ce génial improvisateur, astreint pendant toute une vie [...] à parler du haut de la scène à de grands publics mêlés, dont il fallait être sur-le-champ compris, était comme ces orateurs antiques, qui avaient le culte de la forme et l'instinct de l'effet immédiat et vivant.²⁴

Et l'on retrouve alors ici des propos qui rappellent certaines considérations de son *Théâtre du peuple* (1903) : « Notre époque a perdu le sens de ce type d'art et d'hommes : de purs artistes qui parlent au peuple et pour le peuple, non pour eux seuls et pour quelques confrères. »²⁵

Un art « objectif » et « expressif »

Enfin, Haendel incarne aux yeux de Rolland une certaine conception du génie musical : le génie « objectif », caractéristique de l'époque classique. Par le biais de ce terme, Rolland souhaite conférer à Haendel une sérénité, une harmonie, une pureté, une clarté, qui ont à voir avec ce que Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*, qualifiait d'apolinien. C'est en ce sens, probablement, qu'il lui confère quelque chose de méditerranéen et même, parfois, d'hellénique. A son propos, il parle d'un « art de lumière et de joie », d'« un art moins intime qu'expansif, un art ensoleillé. Non sans émotion. Mais avant tout, reposant, fortifiant et heureux. Une musique optimiste. »²⁶ Utilisant de façon significative le jeu de l'ombre et de la lumière, il l'oppose là encore à Bach :

Il n'a rien – dit-il – du recueillement pieux et replié sur soi-même de Jean-Sébastien Bach, qui descend dans les profondeurs de sa pensée, qui aime à en suivre tous les replis, et qui, dans le silence et la solitude, converse avec son Dieu.²⁷

23. Romain Rolland, *Haendel, op. cit.*, p. 148-149.

24. *Ibid.*, p. 228-229.

25. *Idem.*

26. *Ibid.*, p. 27.

27. *Ibid.*, p. 25.

Par « art objectif », Rolland résout le problème que pose à ses yeux le caractère protéiforme de l'art de Haendel, qui s'est réalisé parfaitement dans toutes les formes musicales possibles, et a synthétisé toutes les influences nationales. Ainsi, il devient « fleuve » en lequel confluent tous les courants, et plus encore « mer », en laquelle s'épanchent tous les fleuves, sans jamais qu'elle ne perde de son équilibre et de sa sérénité. En ce sens, Haendel est « le génie qui boit la vie universelle, et s'assimile à elle »²⁸ ; il est la musique pure, « la musique même »²⁹.

Mais si la musique de Haendel a donc pour Rolland quelque chose d'apollinien, elle possède également une dimension dionysiaque. On l'a vu, l'écrivain souhaite en effet la débarrasser des travers de cette conception par trop pesante et trop massive que peuvent en avoir ses contemporains. Il souhaite également la prémunir contre une approche excessivement formaliste et, à cette fin, insiste sur le caractère d'après lui particulièrement vivant de son art. Il insiste donc sur le talent d'improvisateur de Haendel, sur le caractère spontané, presque naïf, de son génie mélodique, dont la générosité le permet de l'assimiler à un fleuve impétueux. Le comparant à plusieurs reprises à de grands peintres, il souligne le caractère visuel, évocateur et expressif de sa musique. Par là, il souhaite montrer que Haendel est en contact direct avec la nature, avec le monde, qu'il baigne en eux, et s'en inspire directement. Enfin, de façon plus générale, il insiste sur le caractère résolument dramatique, théâtral, de sa musique. Par les deux pôles de sa musique, sa propension d'un côté au pastoral, de l'autre à l'héroïque, d'un côté aux danses joyeuses, de l'autre aux marches guerrières, l'œuvre de Haendel prendrait donc particulièrement en charge deux valeurs qui inspirent particulièrement Rolland : l'harmonie et la grandeur.

Autour de Rolland : Haendel dans la littérature du début du XXe siècle

Dans un dernier temps de notre parcours, et en écho à l'essai de Rolland, nous nous proposons d'évoquer d'autres formes de présence de Haendel en littérature et dans l'histoire des idées. Chez les contem-

28. *Ibid.*, p. 145.

29. *Ibid.*, p. 32.

porains de Rolland, tout d'abord, on retrouve de façon assez évidente des préoccupations similaires.

Dans le cadre d'une rêverie à caractère décadentiste, on retrouve ainsi cette idée que Haendel serait par excellence le symbole d'un âge d'or de l'Europe qui se serait perdu : celui d'une parole musicale virile, immédiatement transparente pour la collectivité à laquelle elle s'adresse. Un tel thème court de Nietzsche (*Humain, trop humain* [*Menschliches Allzumenschliches*, 1880]) aux romans de Hermann Hesse (*Le loup des steppes* [*Der Steppenwolf*, 1927] ou *Le jeu des perles de verre* [*Das Glasperlenspiel*, 1943]). On connaît, dans *Humain, trop humain*, la fameuse formule relative à « la musique, manifestation tardive de toute civilisation. »³⁰ Dans le cas de Haendel, avance Nietzsche, comme dans de nombreux autres, on se rend bien compte de cette incapacité qu'a la musique à coïncider avec les mutations spirituelles majeures dont elle semble pourtant rendre compte. D'après le philosophe, elle représenterait en effet l'équivalent musical d'un événement spirituel et d'une évolution de civilisation qui lui serait antérieure de près de deux siècles, à savoir la Réforme luthérienne :

C'est seulement dans la musique de Haendel que retentit l'écho de ce que l'âme de Luther et de ses proches avait de meilleur, le grand trait judéo-héroïque qui créa tout le mouvement de la Réforme.³¹

En même temps, à suivre Nietzsche, on comprend que cette inactualité ambiguë de la musique permet de conserver plus longtemps vivaces en elle, et grâce à elle, des traits qu'une décadence de civilisation a peu à peu érodés. Ainsi, dans *Ecce homo* (1888), on peut lire que Haendel, tout comme Schütz et Bach, appartient aux « Allemands de la forte race »³², aujourd'hui éteinte – propos qui n'est pas tant à prendre dans un sens nationaliste mais plutôt à placer dans la continuité d'une pensée antichrétienne, antiromantique et antimoderne. C'est d'ailleurs cette même expression de « forte race » que l'on trouve, associée de nouveau à Haendel, dans *Le Cas Wagner* (*Der Fall Wagner*, 1888)³³. Pour Nietzsche, mais s'il arrive à Haendel de bâcler la finition de ses

30. Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, II, « Opinions et sentences mêlées », 171, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, Tome I, p. 760.

31. *Idem*.

32. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, « Pourquoi je suis si malin », in *Œuvres*, édition citée, Tome II, p. 1139.

33. Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, in *Œuvres*, édition citée, Tome II, p. 927.

œuvres, ou d'utiliser des recettes éprouvées, son inspiration reste celle d'un « novateur, vrai, puissant », héroïque³⁴. Et quand, dans *Humain, trop humain*, Nietzsche cherche à caractériser les qualités essentielles des différents grands compositeurs allemands, il attribue alors à Haendel deux valeurs capitales à ses yeux : « la virilité inébranlable et la liberté sous la loi »³⁵.

Dans *Le loup des steppes* de Hesse, roman fortement influencé par Nietzsche, et qui a pour thème la déréliction de l'Europe moderne, le protagoniste, Harry Haller, dit également regretter l'époque de Haendel, où esthétique et éthique convergeaient en une même recherche de l'harmonie. Mozart et Goethe, qui apparaissent en chair et en os dans le roman, sont d'ailleurs présentés comme les derniers représentants d'un âge béni de l'Europe, depuis entrée en décadence. La modernité fait dès lors l'objet à la fois d'une fascination et d'une répulsion : le jazz et la musique wagnérienne, également évoqués dans le roman, apparaissent comme caractéristiques d'une époque qui, pour avoir parfois libéré les corps, a pourtant oublié l'immortalité de l'âme. Lors d'un passage déterminant du roman, Hesse décrit les figures de Wagner et de Brahms errant dans un infini purgatoire et suivies par des masses innombrables. Ces masses modernes seraient celles qu'hypnotiserait la musique de ces compositeurs, une musique trop emphatique, trop chargée : « une erreur d'époque » qui doit être expiée. A la fin du roman, Mozart, juge suprême et moqueur, vient commenter de façon ironique auprès de Harry les grandeurs et misères de la modernité, productrice, selon le mot de Freud, d'un « malaise dans la civilisation ». Un des meilleurs symboles en est, dans cette scène, le poste de radio, qui diffuse de la musique de Haendel, témoigne donc d'une technicisation inquiétante et mortifère de la musique, et offre l'occasion de réfléchir à la rencontre – pour Hesse problématique – des avancées technologiques et de l'idéalité musicale. Ce faisant, ce mariage monstrueux de la musique de Haendel et de la technologie devient le symbole même de l'être-au-monde moderne dont souffre Harry, tiraillé entre de multiples états et aspirations contradictoires :

34. Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, II, « Le voyageur et son ombre », 150, in *Œuvres*, édition citée, Tome I, p. 886.

35. Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, II, « Opinions et sentences mêlées », 298, in *Œuvres*, édition citée, Tome I, p. 799.

Écoutez, mon petit homme, écoutez passer sous le voile désespérément idiot de cet appareil ridicule la silhouette lointaine de la musique divine ! Attention, ça vous apprendra ! Remarquez donc comment ce tuyau loufoque fait la chose apparemment la plus bête, la plus inutile, la plus inadmissible au monde, comment, sans choisir, stupidement, brutalement, il flanque la musique dans un endroit étranger qui ne lui convient pas, et comment, malgré tout, il n'arrive pas à détruire l'esprit de cette musique ! Tout ce qu'il trouve, c'est l'indigence de sa propre technique, la grossièreté de sa fabrication sans art. Écoutez, mon petit, ça vous fera du bien ! Écoutez de toutes vos oreilles ! C'est ça ! Et maintenant, vous n'entendez pas seulement du Haendel violé par la T.S.F., du Haendel qui reste divin même sous cette forme hideuse et grimaçante, vous ouïssez et voyez, très cher ami, un symbole saisissant de la vie elle-même. Quand vous écoutez la T.S.F., vous assistez à la lutte originelle entre l'idée et l'apparence, entre l'éternité et le temps, entre le divin et l'humain. De même, mon cher, que la T.S.F. pendant dix minutes, jette la plus belle musique du monde dans des locaux impossibles, dans des salons bourgeois, parmi des abonnés qui bavardent, qui mangent, qui dorment, lui bâillent, de même qu'elle prive cette musique de sa beauté sensuelle, qu'elle l'abîme, la gâche, la pollue et pourtant n'arrive pas à assassiner son esprit – de même, exactement, la vie, la soi-disant réalité disloque et brise les images radieuses de l'univers, fait suivre un morceau de Haendel par une conférence sur la technique de la comptabilité dans les entreprises industrielles moyennes, fait d'un orchestre magique une bouillie de sons dégoûtante, coince sa technique, son industrie, sa misère et sa vanité entre l'idée et le réel, entre la musique et l'oreille.³⁶

Le lien entre musique et procès de civilisation est encore plus fortement souligné dans *Le Jeu des perles de verre*. Ce roman d'anticipation raconte la vie de Joseph Knecht, amené par ses aptitudes exceptionnelles à diriger la province de Castalie, région utopique où, contre les errances du siècle, on pratique un exercice spirituel musico-mathématique régénérateur : le jeu des perles de verre. Au début du roman, la naissance du jeu est expliquée par un résumé de l'histoire de la musique et de la culture occidentale qui présente celles-ci comme une décadence, et que seul le jeu pourrait redimer. Wagner n'est pas nommé, mais, à la lumière des principaux textes qu'Hesse a écrits sur la musique, on comprend qu'il constitue le centre et l'accélérateur de

36. Hermann Hesse, *Le Loup des steppes*, Le livre de Poche, p. 189-190.

ce processus de décadence, celui qui a fait entrer la civilisation moderne dans l'ère des « pages de variété », du pathos, de l'hypersensibilité, de la virtuosité. C'est celui qui aurait précipité la civilisation dans l'ère de la « musique bruyante », signe d'une décadence de l'Etat et de la collectivité, de l'ébranlement forcené d'un cosmos qui a quitté l'idéal de l'harmonie des sphères. Face à Wagner, des compositeurs comme Bach, Scarlatti ou Haendel, cité plusieurs fois, sont présentés comme de salutaires figures de régénérescence.

De son côté, à l'heure des conflits mondiaux, Gide souhaite également une « européanisation » des compositeurs allemands. Il faut, dit-il, les libérer des travers supposés de la germanité. Gide cite les exemples de « l'Italien Mozart », du « Français Gluck » et de « l'Anglais Haendel », et avance alors le paradoxe suivant : leur germanité ne s'accomplirait et ne deviendrait véritablement admirable qu'à partir du moment où, précisément, elle sortirait d'elle-même pour s'ouvrir à une altérité – ce que ne fait pas, à ses yeux, un Wagner³⁷.

Mais c'est évidemment chez le fabien George Bernard Shaw, contemporain de Rolland qui partage en outre avec ce dernier nombre de préoccupations, que la question de la « popularité » de Haendel est la plus présente. Haendel, c'est comme le rappelle Shaw le « classique préféré » des Anglais³⁸. Il souligne ainsi qu'

en Angleterre, Haendel n'est pas un simple compositeur ; c'est une institution. Et qui plus est, une institution sacro-sainte. Lorsqu'on donne *Le Messie*, au moment où retentit le chœur de l'Alleluia, l'auditoire se lève, comme s'il était à l'église.³⁹

Avec l'humour qui le caractérise, Shaw vante en le génie de Haendel sa capacité à « faire chanter Dieu ». Si bien que, même pour le non-croyant qu'il est, il apparaît sans doute possible que Dieu existe, et qu'il est bien là à l'instant même où résonne la musique de Haendel. A ce titre, Dieu lui devrait une fière chandelle.

Pour autant, cette vénération fétichiste dont il fait l'objet en Angleterre lui paraît ridicule. Dès lors, comme Rolland, il souhaite

37. André Gide, *Fragments du Journal* in *Notes sur Chopin*, Paris, L'Arche, 1949, p. 101-101.

38. George Bernard Shaw, *Ecrits sur la musique*, 1876-1950, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994, p. 606. Les principaux articles consacrés à Haendel sont : « En quête d'un autre « Messie » », *The Dramatic Review*, 29 août 1885, p. 184-187 ; « Oratorios et cagots », *The World*, 25 juin 1890, et « Causerie sur Haendel en Angleterre », conférence de 1913.

39. *Ibid.*, p. 1316.

défaire Haendel des pompes qui le pétrifie, et le rendre à sa nature première, éminemment vivante et expressive. Shaw est sensible au fait que la musique de Haendel soit devenue si naturelle que le public lui-même, en l'entendant, semble vouloir se mettre à chanter. Pour cela, il pose frontalement la question de l'interprétation de la musique ancienne, du choix du diapason, mais aussi des coupures et réorchestrations dont son œuvre a fait les frais, ou encore des effectifs exagérément amplifiés avec lequel on le représente parfois. Shaw déplore en effet la gravité pesante avec laquelle est donnée Haendel (la lenteur et, surtout, le vacarme), et souhaite que sa nature dionysiaque et collective lui soit rendue. Pour Shaw, la musique de Haendel a été surtout assassinée par la tradition des chœurs gigantesques. Ils introduisent selon lui une « intolérable pesanteur » dans cette musique et appellent de toute urgence une profonde « réforme stylistique » :

Tous les trois ans, se déroule un Festival Haendel, où ses oratorios sont exécutés par quatre mille exécutants recrutés parmi toutes les chorales d'Angleterre. L'effet produit est horrible, mais tout le monde assure que c'est sublime.⁴⁰

Quatre mille exécutants, précise ailleurs Shaw, c'est l'équivalent d'un quart de la police nationale. Par conséquent, ajoute-t-il de façon sarcastique, et si l'on en juge par le succès que connaissent les chœurs haendéliens, il est un peu injuste à l'égard de ladite police nationale de ne pas l'applaudir à proportion, autant et aussi souvent qu'elle le mérite. Et, puisque Haendel est patrimoine national, Shaw se propose alors de légiférer :

Si j'étais membre de la Chambre des communes, je soumettrais un projet de loi en vertu duquel ce serait un crime capital d'exécuter un oratorio de Haendel avec plus de quatre-vingts personnes dans le chœur et l'orchestre [...]. Il ne faudra rien de moins pour rendre vie à la musique de Haendel en Angleterre, où elle gît étouffée sous le poids de son énorme réputation et de l'idée stupide que la grande musique requiert un grand orchestre et un grand chœur.⁴¹

Tout comme Rolland, Shaw regrette que l'on ne puisse, en termes de popularité, de transparence, et de ferveur, faire naître, à l'époque

40. *Ibid.*, p. 1317.

41. *Ibid.*, p. 1319.

contemporaine, une œuvre comparable à ce que fut, en son temps, *Le Messie*. C'est alors pour lui l'occasion de développer un propos qui lui est cher : celui de la décadence de la musique religieuse, que ne sauvent pas même un Mendelssohn ou un Gounod. Ses contemporains, qui sont à ses yeux des bigots patentés, tentent d'après lui vainement de produire un tel type d'œuvre. C'est tout le sens d'un article particulièrement virulent intitulé « Oratorios et cagots ». On y lit ainsi que

Chaque année, dans les festivals de province, un assommant docteur ès musique inflige son contrepoin à une ribambelle d'exécrables fadaïses baptisées *Mésopotamie* ou de Dieu sait quel autre nom sacro-saint. L'auteur est en général un critique qui se fait sa propre réclame dans son journal, tandis que ses bienveillants collègues lui en font ailleurs. L'oratorio ainsi recommandé est publié sous la reliure jaune claire que nous connaissons tous et imposé à de petites sociétés chorales à travers le pays tout entier par des organistes sans malice, qui étalent leur savoir en analysant les fugues et en signalant les petits passages pour chœur à six parties régulières.⁴²

Et encore :

Quand ce ne sont pas de mornes imitations de Haendel, ce ne sont ni plus ni moins que des opérettes sur des thèmes bibliques, écrites dans un style où l'on a mélangé solennité et banalité exactement dans les proportions voulues pour rendre un athée complètement fou d'ennui ou pour choquer une personne sincèrement croyante, au point de lui faire refuser toute possibilité d'union entre l'art et la religion.⁴³

De la religion populaire au baroquisme insolent : nouveaux visages de Haendel à la fin du XXe siècle

Chez les écrivains de la deuxième moitié du XXe siècle, la figure de Haendel prend d'autres traits, non plus ceux d'un compositeur de la religiosité collective, mais bien davantage d'un représentant éminent de l'époque baroque : pragmatique, insolent et libertin.

L'action de *Concert Baroque* d'Alejo Carpentier (*Concierto Barroco*, 1974) se situe au début du XVIIIe siècle. Un riche seigneur mexicain et son serviteur noir originaire de Cuba débarquent à Venise

42. *Ibid.*, p. 464.

43. *Idem.*

en plein carnaval. Ils rencontrent Vivaldi, Scarlatti et Haendel, au moment où celui-ci a créé *Agrippine*. Ensemble, ils se rendent à ce fameux Hospice de la Pitié où Vivaldi enseigne la musique à des orphelins virtuoses. C'est l'occasion d'un concert mémorable, d'une improvisation débordante d'énergie – véritable « bœuf » baroque. Les trois musiciens, émoustillés par leurs interprètes, se stimulent à coup d'injures amicales, et le serviteur noir ajoute à l'ensemble des accents endiablés, follement « jazzy ». Le lendemain, les quatre comparses se retrouvent pour un pique-nique au cimetière San Michele et, près de la tombe de Stravinsky, tandis que passe le cercueil de Wagner et que Louis Armstrong joue au loin de la trompette comme en écho à celle que l'on entend résonner dans *le Messie*, devisent sur l'avenir de la musique. Dans le portrait de Haendel qu'il donne à lire, Carpentier insiste sur les fameuses colères du compositeur, mais aussi sur son intérêt pour la boisson et la bonne chère. Ici, ce n'est plus Haendel et Bach que l'on oppose, mais Haendel et Vivaldi. Et cela, pour mettre en avant l'opposition qu'il y aurait, en matière de public d'opéra, entre les mœurs vénitienes, quintessence d'un certain baroque libertin, et les mœurs allemandes, empreintes de sérieux et de religiosité. Dans un cas, ce serait l'agitation perpétuelle du public, le tabac, les orangeades, les jeux de cartes et les parties de jambes en l'air dans les loges capitonnées ; dans l'autre, Haendel fait l'éloge « des gens qui dans son pays écoutaient la musique aussi religieusement que s'ils assistaient à la messe, émus par le noble dessin d'une aria ou appréciant d'un jugement sûr, le magistral développement d'une fugue ».⁴⁴ Carpentier ne joue-t-il pas ici sur une forme de cliché anachronique, celui qui, opposant l'Allemagne et l'Italie à travers leur musique, s'est développé au courant du XIXe siècle, et a trouvé son point d'orgue dans la confrontation des imaginaires verdiens et wagnériens ? Mais, c'est cela précisément le baroque selon Carpentier, et auquel semble convier Haendel ou Vivaldi : l'exubérance, la générosité, la démesure, la folle improvisation de l'imaginaire, le déplacement des lignes habituelles du temps et de l'espace, etc.

Ce baroque teinté de fantastique se retrouve dans *La tête de George Frédéric Haendel*, nouvelle de l'écrivain autrichien Gert

44. Alejo Carpentier, *Concert Baroque*, Folio Gallimard, 1976, p. 49.

Jonke (*Der Kopf des Georg Friedrich Händel*, 1988). Le texte, plein d'érudition et d'humour, fait jouer sur la coïncidence de trois dates : le 13 avril 1737, date de la fameuse attaque qui laisse pendant plusieurs mois Haendel hémiparalysé, le 13 avril 1742, jour de la création du *Messie* à Dublin, et le 13 avril 1759, date de la mort de Haendel, après une ultime exécution du *Messie*. L'évocation de l'attaque qu'a connue Haendel constitue, sur un motif semblable à celui de la noyade, qui offrirait au condamné un condensé de son existence, l'occasion de revisiter le passé du compositeur : son séjour en Italie, sa compétition avec Scarlatti, la remise en question de son esthétique (et de l'opéra seria en général) par le fait de John Gay et de son *Opéra des gueux*, le *Messie* comme terme de la crise, etc. On retrouve aussi les mémorables colères de Haendel, ses altercations avec les chanteurs (les exigences des castrats et les pugilats de divas), son appétit immodéré et son penchant pour la boisson, etc. Ce canevas permet à l'écrivain de retrouver certains thèmes qui lui sont chers : la douce folie propre au génie, le caractère baroque de son corps, abordé tantôt sous l'angle de la sacralisation, tantôt sous celui de la sympathique trivialité, et mis en parallèle avec la dichotomie entre matérialité et spiritualité de la musique, etc. Il est alors question de la façon dont se donne à entendre, dans la musique de Haendel, « ce qui, jusqu'alors, était resté incompréhensible, indicible et impensable »⁴⁵.

Dans *Mozart et Amadeus* d'Anthony Burgess (*Mozart and the Wolf Gang*, 1991), discussion céleste qui réunit les plus grands compositeurs européens toute époque confondue, Haendel n'apparaît décidément pas non plus sous les traits d'un compositeur religieux mais de nouveau comme un homme de l'immanence, terre-à-terre et pragmatique. Au cours des différents échanges menés à bâtons rompus par les différents musiciens, le personnage de Beethoven avoue ainsi :

La musique ne progresse pas. Haendel ne connaissait ni la sixte augmentée ni la napolitaine, mais il n'y a pas de plus belle musique. Mon ressentiment personnel, c'est de ne pas être Haendel. J'ai rendu visite à ce géant deux ou trois fois ici, bien qu'il n'aime pas qu'on lui rende visite. Il conserve sa cécité même dans cet au-delà, et ingurgite de vastes repas fantômes. Il ne veut pas discuter de musique. Il dit qu'il en

45. Gert Jonke, *La tête de George Frédéric Haendel*, Paris, Verdier, 1995, p. 52.

écrivit seulement pour gagner de l'argent. Haendel n'est pas heureux au ciel. Il a besoin de la puanteur des chandelles de théâtre et des querelles avec les castrats.⁴⁶

Pour clore ce parcours, et parachever la boucle, il convient d'évoquer la préface que Dominique Fernandez a donnée à la réédition du *Haendel* de Romain Rolland chez Actes Sud. Fernandez fait en effet l'éloge de ce portrait musical, qu'il considère comme un « modèle du genre ». Répétant l'opposition rollandienne entre Bach et Haendel, il oppose cette fois la mélomanie de Proust, introvertie, tournée vers « des musiques étroites et pures », et la mélomanie de Rolland, sensibles aux « vastes fresques, parcourues d'un souffle puissant »⁴⁷. Une telle vision n'a rien d'erroné ; elle est cependant typique de Fernandez, que la réputation de Proust chez les représentants de la doxa littéraire irrite, et qui est toujours prompt à lui opposer tel ou tel. Ce qui l'amène ici à avancer, à tort, pour abonder dans le sens de sa propre mythologie, que les préférences de Rolland vont à l'opéra ou à l'oratorio. Enfin, il lui reproche d'aborder la question des castrats de façon exagérément moralisatrice, voire de l'occulter. Dans la suite logique de toute son œuvre, Fernandez aurait en effet préféré voir en cette étude sur Haendel le moyen d'articuler « baroquisme » comme éthique artistique, et remise en question des « genres » et identités sexuelles. Mais il faut dire aussi qu'un monde (et un siècle) sépare le Haendel « baroque » de Fernandez du Haendel « classique-romantique » de Rolland.

*
* *

46. Anthony Burgess, *Mozart et Amadeus*, Paris, Grasset, 1993, pp. 23-24.

47. Dominique Fernandez, « Un modèle de portrait musical », préface au *Haendel* de Romain Rolland, édition citée, p. 10.