

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

ROMAIN ROLLAND ET LES ARTS PLASTIQUES

(1887 - 1906)

by

TATIANA ARCAND

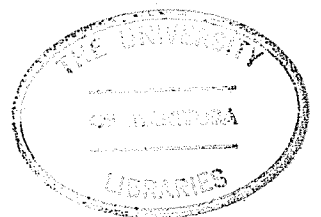
A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE
OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF FRENCH & SPANISH

WINNIPEG, MANITOBA

October, 1977.



ROMAIN ROLLAND ET LES ARTS PLASTIQUES

(1887 - 1906)

BY

TATIANA ARCAND

A dissertation submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

© 1977

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this dissertation, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this dissertation and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this dissertation.

The author reserves other publication rights, and neither the dissertation nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

TABLE DES MATIERES

	PAGE
INTRODUCTION	1
Formation artistique des premières années	1
CHAPITRE	
I Initiation à la peinture	25
Ouverture sur le monde	45
II <u>De la Décadence de la peinture italienne au</u> <u>XVIe siècle</u>	98
III La Vie héroïque de Jean François Millet	178
Les Vies des Hommes Illustres	196
"Les Salons de 1901 et de 1903"	204
<u>Jean François Millet</u>	221
IV Michel-Ange	282
CONCLUSION	392
BIBLIOGRAPHIE	481

Les inédits auxquels Mme Romain Rolland m'a si généreusement donné accès sont des copies dactylographiées des inédits que Mme Romain Rolland a établies elle-même. Les véritables inédits ne sont pas encore accessibles au public.

[...] il me semble que si je vis et si j'écris, mon originalité ne consistera pas tant dans la doctrine que j'exprimerai et dont je serai convaincu, que dans cette contradiction qu'au même instant où je serai sûr de la vérité de ma croyance, je saurai parfaitement que cette croyance n'est telle que parce que j'ai eu telle éducation, telles habitudes (musique, république, Allemagne, Spinoza), et que tout autre homme formé différemment doit avoir une autre foi. J'en ferai donc à la fois l'exposition sincère, et la critique: j'assisterai à sa genèse, je la décomposerai et la combattrai, tout en la défendant.

(Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 63)

INTRODUCTION

Formation artistique des premières années.

En abordant l'oeuvre de Romain Rolland, ne fût-ce que d'un point de vue aussi particulier que le nôtre, nous ne saurions négliger de souligner certains aspects de sa vie qui sont essentiels pour la compréhension de la formation de son esprit, car sa vie fait vivre son oeuvre, est son principe, l'expliquant et la contenant. Nous admettrons donc sans toutefois avoir recours au Tainisme pur, que les impressions d'enfance sont décisives dans l'évolution de la pensée de Romain Rolland, et nous étudierons d'abord le milieu familial où il reçut sa première formation et où nous reconnaissons déjà les tendances qui se partageront son âme.

Romain Rolland écrivit dans son Journal en 1888: "Une chose m'a sauvé du danger que m'aurait fait courir l'excès presque maladif de ma sensibilité et mon idéalisme passionné - le bon sens nivernais de mon père, - même de ma mère, - le besoin de la raison, et l'action (subie malgré moi) du réalisme ambiant."¹ En effet, si c'est "la vieille souche gauloise"² du côté paternel qui, comme il l'avoue lui-même, le sauvera plus d'une fois par le don d'une forte vitalité et d'un optimisme invincible, c'est à sa mère qu'il doit le meilleur de sa personnalité artistique et morale: c'est elle qui, avec son sérieux moral et ses tendances jansénistes

¹ Romain Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm (Paris: Albin Michel, 1952), p. 239.

² Romain Rolland et Louis Gillet, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland (Paris: Albin Michel, 1949), p. 272.

et puritaines, lègue au jeune garçon un insatiable besoin de pureté et de droiture, une ouverture de coeur et une délicatesse de sensibilité qui devaient imprégner son enfance et son adolescence. "D'elle, écrivit-il, m'est venu le sens et l'amour de la musique, le sentiment religieux, l'indépendance irréductible de l'âme à l'égard du monde et de l'opinion."³ Ainsi, d'un côté, une vitalité saine qui a besoin de raison et d'action, et de l'autre, une sensibilité "maladive"⁴ que jamais il ne devait maîtriser complètement: par là se marque le contraste qui se résoudra graduellement en une harmonie constituant le fond même du caractère de Romain Rolland.

Les premiers sentiments qu'il éprouve témoignent déjà de cette sensibilité qui colore chacun de ses gestes dès sa tendre enfance. Lui qui devait plus tard ressentir si ardemment toutes les souffrances et les injustices du monde, il connaît dès l'enfance la menace de la mort et en souffre profondément.

"J'étais souffrant; [écrivait-il plus tard à Sofia Guerrieri-Gonzaga, en essayant de lui expliquer cette angoisse] je me sentais constamment - jusqu'à onze ou douze ans - comme suspendu par un fil au-dessus de la mort; et je n'ai jamais perdu tout à fait ce sentiment [...]"⁵

Prisonnier de sa mauvaise santé ainsi que de l'inquiétude de la mort, et de plus, enfant solitaire, sans camarades, il se complaît alors dans "la rêverie un peu sombre et volontiers pessimiste"⁶ dont ni la

³ Cité par Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même (Paris: Editions du Seuil, 1967), p. 17.

⁴ Voir Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 239.

⁵ Romain Rolland, Chère Sofia, (Paris: Albin Michel, 1959), pp. 25-26.

⁶ Louis Gillet et Romain Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, p. 272.

tendresse maternelle, ni la bonté, la gaieté du père ne pourront le détourner. Ainsi, le rêve, favorisé par la somnolence du milieu provincial, devient pour cet enfant mal armé pour la vie, un refuge, une seconde vie qu'il peuple de musique et d'ardeurs mystiques et amoureuses.

Jamais la musique ne se réduira pour lui à un divertissement. Elle console, elle comble les aspirations affectives, elle devient le sûr refuge, tout en lui apportant ses premiers ravissements d'enfant. "La musique, écrira-t-il à la fin de sa vie, m'a tenu par la main, dès mes premiers pas dans la vie. Elle a été mon premier amour, et elle sera, probablement, le dernier. Je l'ai aimée, enfant, comme une femme, avant de savoir bien ce qu'était l'amour d'une femme."⁷ Grâce à ce langage sans mots, par lequel le monde infini du sentiment s'exprime en harmonies, l'enfant échappe aux entraves de son milieu et de sa situation personnelle et puise dans la musique l'énergie et la force qui lui manquent.

La lecture lui offre un autre refuge. La découverte d'un volume de gravures jaunies, intitulé "Galerie des femmes de Shakespeare", éveille la curiosité de l'enfant pour cet écrivain qui, écrira-t-il dans ses mémoires, "abrita les rêves de ma vie, depuis mes jours d'enfance";⁸ les aimables visages étrangers qui s'y trouvent représentés l'enchantent, et la beauté mélodieuse de leurs noms remplissent son âme d'une mélancolie tendre. Bientôt il s'aventure à la découverte de l'âme même de l'oeuvre,

⁷ Romain Rolland, Mémoires (Paris: Albin Michel, 1956), p. 148.

⁸ Romain Rolland, Compagnons de Route (Paris: Editions du Sablier, 1936), p. 35.

en se perdant dans le fourré des événements et des personnages:

[...] c'était comme une bande d'ois sauvages, dont les cris passaient, au-dessus des cheminées et des tuiles hâlées, dans le ciel lointain. Un frisson de vie libre et dangereuse ébranlait, un moment, la quiétude de la maison bourgeoise.⁹

Il passe ainsi des heures dans le silence de la bibliothèque familiale, grimpé dans un vieux fauteuil, entouré d'un cercle de chaises qui forment, dans son esprit, une barrière infranchissable entre le monde et lui, et défendent, comme un rempart, son monde spirituel contre le monde des réalités.

C'est ce goût du rêve, dont toute sa vie d'enfance a été imprégnée et qui l'amène à se réfugier dans les arts, qu'il évoque plus tard dans ses Mémoires comme "ce poison que [dit-il,...] j'ai, toute ma vie, porté dans mes veines [... ce] vice caché de ma nature [...]"¹⁰, car il lui faudra lutter contre cette tendance innée de son caractère, lui imposer une discipline à laquelle il aspirera et qui sera celle de l'action. C'est ainsi qu'il s'expliquera à Sofia Guerrieri-Gonzaga:

J'étais timide de nature, et j'abhorrais l'action; j'aurais voulu me cacher du reste des hommes (je ne pressentais que trop leur méchanceté), lorsque j'étais enfant, pour rêver. Et il a fallu que je me trouvasse mêlé à l'action et à la lutte, plus qu'un autre écrivain! A violenter ma nature, j'éprouve un singulier plaisir de souffrance vaincue.¹¹

L'adolescence pour Romain Rolland représente une crise pénible qui se déroule presque entièrement dans la réalité dure, la vie trépidante

⁹ Ibid., p. 25.

¹⁰ Rolland, Mémoires, p. 192.

¹¹ Romain Rolland, Chère Sofia, II (Paris: Albin Michel, 1960), p. 236.

de Paris:

A Paris, transplanté en octobre 1880, ce fut bien pire. L'atmosphère malsaine du lycée, cette caserne d'adolescents en rut, la fermentation du Quartier Latin, la fièvre gluante des rues, la Ville hallucinée, me soulevaient le coeur. Et je n'avais plus la ressource, contre le monde extérieur, de la quiétude somnolente, rêvassante, de province. [...] Un positivisme matérialiste, plat et gras, étalait son huile rance sur l'étang aux poissons.¹²

Pendant les années que Romain Rolland passe au Lycée Louis-le-Grand et ensuite à l'Ecole Normale, il souffre d'un intolérable dépaysement dans ce milieu parisien, malpropre et irrespirable, dans cette lourde atmosphère morale de monde sans espérance où règne ce mal fin-de-siècle que les Décadents vont bientôt mettre à la mode.¹³ L'art et la pensée, que nous pourrions, en gros, ranger dans les catégories du naturalisme et du symbolisme, se caractérisent par le désenchantement, par une extrême défiance envers la vie, par le renoncement à l'action. Règne alors un art statique, que nous ne pourrions mieux qualifier que par les noms de "décadentisme," de scepticisme, et de matérialisme. Romain Rolland, plus que tout autre,¹⁴ en est accablé:

¹² Rolland, Mémoires, p. 21.

¹³ Pour comprendre la pensée de Romain Rolland, il faut connaître l'époque dont elle est née, et il faut se rappeler que la France d'après la défaite de 1870 était un pays à l'âme fatiguée, dont la force morale était à peu près anéantie.

¹⁴ Il est intéressant de voir jusqu'à quel point le témoignage de Romain Rolland sur cette atmosphère de pessimisme, d'amertume, de désespoir, rejoint celui de son camarade de classe au lycée Louis-le-Grand, Paul Claudel, qui, de son côté, la juge ainsi:

"Que l'on se rappelle ces tristes années quatre-vingts, l'époque du plein épanouissement de la littérature naturaliste. Jamais le joug de la matière ne parut mieux affermi... Tout ce qui avait un nom dans l'art, dans la science et dans la littérature, était irrégulier... Renan régnait... Je croyais ce que croyaient la plupart des gens dits cultivés de ce temps. La forte idée de l'individuel et du concret était obscurcie en moi. J'acceptais l'hypothèse moniste et mécaniste dans

[...] dans cet ici-bas, [écrivait-il plus tard] j'avais été placé pour vivre et pour chercher la beauté de la vie. - Et je ne la trouvais pas.

Celle qui m'était offerte dans la poésie et surtout dans la musique de mon temps, était une évasion de la vie... Villiers et Mallarmé, l'ironie, le symbole, où la vie s'évapore [...] . Les spires, dans l'espace tourbillonnant, de Lucifer qui tombe - Wagner... Le monde s'efface et fuit. Et je fuis...¹⁵

Dans cette période de troubles intérieurs, de doutes et de contradictions, c'est surtout la divine musique qui lui offre son refuge, son bienheureux abri. Paris offre à Romain Rolland la musique des concerts qui deviennent vite la pâture du jeune homme enthousiaste. D'abord il écoute et admire, sans grand sens critique, ceux qu'il devra rejeter plus tard: Gounod, Meyerbeer, Rossini. Il sera rebuté par Beethoven comme par Wagner: il ne comprend pas, dira-t-il. Mozart seul s'impose comme le maître vénéré, par la pureté de sa musique et la simplicité de sa vie, si calme en apparence. Cependant, c'est Wagner qui peu à peu devient, aux yeux de Romain Rolland, une étoile de première grandeur et la figure centrale de son expérience musicale de ces années. Dans son essai, "A propos de Siegfried", il décrit l'influence de Wagner sur lui-même ainsi que sur la jeunesse de cette époque:

¹⁴ (suite) toute sa rigueur, je croyais que tout était soumis aux "lois", et que ce monde était un enchaînement pur d'effets et de causes que la science allait arriver après-demain à débrouiller parfaitement. Tout cela me semblait fort triste et fort ennuyeux... Je vivais d'ailleurs dans l'immoralité et peu à peu je tombai dans un état d'asphyxie morale et de désespoir." Cité d'après P. Lasserre, Les Chapelles littéraires (Paris: Editions Garnier, 1920), p. 7.

¹⁵ Romain Rolland, Le Voyage Intérieur (Paris: Albin Michel, 1959), p. 125.

[...] si cette musique était un tel besoin pour nous, c'est qu'elle était pour nous non la mort mais la vie! Enfermés, étiolés, dans une civilisation urbaine et livresque à l'excès, loin de l'action, loin de la nature, loin de toute vie vraie et forte, nous nous abreuvions avidement de l'âme la plus sincère, la plus héroïque, la plus généreuse, une âme toute remplie de toutes les passions du monde et de tous les souffles de la terre.¹⁶

La musique de Wagner emporte Romain Rolland à sa guise, dans un monde très différent du réel, où des héros légendaires, des demi-dieux expriment la philosophie du musicien tout en l'entourant d'une aura de merveilleux et de mystère. C'est dans ce monde héroïque mais irréel que Romain Rolland s'évade pour s'envelopper de puissances surhumaines, afin de boire la joie, l'amour et la force qui lui manquent. C'est pour cette même raison qu'il s'éloignera de Wagner plus tard, trouvant que la part de l'acteur et de l'artisan travaillant sur mesure est trop grande chez ce poète de l'amour, de la mort et des héros.¹⁷

C'est pendant cette période de sa vie, "inorganique, anarchique, hallucinée... où l'esprit accablé par la sève et le rêve est livré aux hasards ou au Destin",¹⁸ qu'il sent couvrir en lui, cet "esprit de vie"¹⁹ qui va le soutenir plus d'une fois dans ses pires faiblesses. Maintes fois, cet enfant rêveur, qui soupire après l'oubli du monde et le songe,

¹⁶ Romain Rolland, Musiciens d'Aujourd'hui (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1908), p. 60.

¹⁷ Ce point de vue est exprimé dans le Journal de Romain Rolland, août 1933, cité dans le Bulletin No. 62, publié par "L'Association des Amis du Fonds Romain Rolland", 1962.

¹⁸ Rolland, Compagnons de route, p. 28.

¹⁹ Rolland, Mémoires, p. 27.

se répète obstinément qu'il est immoral de rester, de plein gré, dans la médiocrité et que quiconque se retire volontairement de la lutte est un lâche. Il prend comme devise, le précepte de Goethe: "Une vie inutile est une mort anticipée,"²⁰ pour la mettre en tête de tous ses cahiers afin de s'en souvenir chaque fois qu'il est rongé par l'aspiration au néant, et que le doux rêve, l'oubli de l'action s'empare de lui. Agir, produire, créer: il sait que c'est la loi de la vie, et il veut que l'art soit fait non pour rendre les hommes meilleurs, mais plus vivants, pour soulever les passions, bonnes ou mauvaises. Il prend ainsi conscience du fait qu'il y a en lui deux "moi", liés ensemble: celui des luttes à venir, et celui de l'au-delà des luttes et des mêlées. Mais il donne, en ce moment-là, raison au premier, car celui qui est encore en deçà des combats n'a pas droit à l'au-delà. D'abord, il faut vivre, souffrir, être un homme.

Ce conflit entre les deux "moi" lui rend cher le drame de Shakespeare, Hamlet, car il reconnaît chez le personnage principal un désarroi analogue au sien. Divisé comme Hamlet entre le rêve et l'action, rongé comme lui par l'aspiration au néant, il comprend bien en Shakespeare le frisson, les larmes, le rêve romantique de passion et de néant. L'analyse qu'il fait dans son Journal de l'état d'âme d'Hamlet décrit parfaitement le sien:

Hamlet rêve sans cesse. Il ne peut plus agir. Mon expérience personnelle [...] me fait trop bien comprendre la vérité de cette conception: car j'ai le malheur d'être, actuellement, dans un état analogue. A ce point de la vie, il semble que

²⁰ Ibid., p. 28.

la vie véritable soit la pensée sans fruit. L'action fatigue, est vaine et paraît de second plan. On se dit que (veille ou non veille) - on agira toujours assez, et l'on s'en remet à la fatalité: cette inclination brise les ressorts de l'énergie.²¹

Ainsi, vivant comme Hamlet dans le rêve, effarouché devant l'effort, il attend le moment où son rêve se muera en action.

Ce moment ne sera point long à venir. Dans ses notes, prises à l'Ecole Normale Supérieure de 1886 à 1889, nous voyons s'affermir graduellement la conviction, lucidement analysée dans le "Credo quia verum", que la vie intense, la vraie vie, ce n'est pas l'au-delà, l'oubli du monde et le songe.²² La vraie vie, c'est l'action humaine, orientée par la raison et la liberté, qui sont la santé de l'âme. Avant d'arriver à cette certitude, cependant, il suivra la pente de la songerie métaphysique - zone où l'entraîne son goût du rêve, dans une recherche de justes solutions qui résoudraient l'antinomie entre l'écrasante immensité de l'être universel et le cachot individuel. Il lui faudra alors avoir l'expérience des trois "éclaircs" - exaltation fulgurante devant la nature, lecture de Spinoza, certitude invincible de sa dualité - qui le mettront peu à peu en état de communion directe avec la Vie universelle, avec "l'Etre sans visage, sans nom, sans lieu, sans siècle, qui est la substance même et le souffle de toute vie."²³ Il nous faut les connaître car ces trois expériences mystiques serviront de base à son Credo philosophique qui va bientôt naître et représentent le moment à partir duquel les grandes lignes de sa formation définitive seront tracées, et où la

²¹ Ibid., p. 29.

²² Voir Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, pp. 75-81, 107-111, 129-133. Le "Credo quia verum" date du 4 mai 1888.

²³ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 27.

position de Romain Rolland devant les problèmes de la vie ainsi que de la création se trouvera déterminée une fois pour toutes.

Le premier "éclair", remontant à sa seizième année, brille au cours d'un voyage en Suisse. La nature, en ses harmonies, a déjà fixé son immense besoin d'affection en remplaçant pour lui, enfant, les compagnons qu'il n'a pas, et lui a fourni ses premières jouissances esthétiques. C'est lui-même qui nous le dit dans ses Mémoires:

"[...] mon sens de la musique, cette passion qui a rempli ma vie, ce n'est pas dans les musiciens, c'est dans la nature d'abord et par-dessus tout, que je les ai nourris.
[...] Les impressions de l'ouïe entraînent pour plus de la moitié dans ma jouissance extatique et vorace de la nature."²⁴

Dans l'été 1882, au cours d'un voyage, sur la terrasse de Ferney, il éprouve un saisissement au spectacle d'un paysage où la nature se montre à lui dans son ampleur et son entrain. En ce moment, pendant lequel il éprouve tout d'un coup une communion étroite avec la nature entière, Romain Rolland se croit libéré de son angoisse, car il a découvert le lien qui l'attache au monde; il sait enfin qu'il tient à quelque chose, et il ne se sent plus isolé.

[...] ce fut un voile qui se déchire. [...] Toutes les caresses d'avant, l'émotion poétique et sensuelle des paysages nivernais, le miel et la résine au soleil des jours d'été, et l'oppression d'amour et d'effroi des nuits étoilées, - tout prit son sens, tout s'expliqua; et dans cette même seconde, où je vis nue la Nature et où je la "connus", je l'aimai dans mon passé, car je l'y reconnus. Je sus que j'étais à elle, depuis mes premiers jours, et que j'enfanterais...²⁵

Le deuxième éclair est provoqué par la lecture de Spinoza, lecture qui libère ses croyances et éclaire son âme d'une lumière spirituelle.

²⁴ Rolland, Mémoires, p. 25.

²⁵ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 31.

Le jeune Rolland s'enivre du panthéisme de l'Ethique; les formules qu'il y découvre lui dévoilent son "moi ignoré" et lui font savoir ce qu'il est sur terre: "Tout ce qui est, est en Dieu", lit-il. "Et moi aussi, je suis en Dieu!"²⁶ s'écrie-t-il. De là, découlent sa conviction de l'harmonie de l'univers, son sentiment de la plénitude, sa recherche de la paix et de la joie, par quoi il va plus tard rejoindre Beethoven.

Le troisième éclair, l'"éclair Tolstoyen",²⁷ l'illumine un certain jour où, au lieu d'être saisi d'angoisse par l'arrêt prolongé du train qui le porte dans les ténèbres d'un tunnel, il ressent une joie inattendue. Il éprouve alors la certitude qu'il est infiniment plus qu'un corps périssable, et qu'il lui importe peu que son faible corps puisse être écrasé, car son "vrai moi" est hors d'atteinte, et ne peut pas être détruit par cette catastrophe matérielle. Par réaction contre la terreur de l'anéantissement, il acquiert la foi dans l'immortalité de l'âme.

Cette tendance au mysticisme se retrouve et s'épanouit dans le "Credo quia verum", qui résume sa recherche inquiète de ces années. Essai philosophique d'inspiration panthéiste, il met fin à sa crise intellectuelle et morale en lui fournissant une certitude sur laquelle il puisse fonder sa vie. La foi, l'expérience et la raison se réconcilient dans cet acte, le premier acte de sa foi, où sont déjà esquissés l'essentiel de sa libre conception de Dieu et du monde extérieur, une explication de la liberté, des règles morales, et, ce qui nous intéresse le plus, des règles esthétiques.

²⁶ Ibid., p. 36.

²⁷ Ibid., p. 28.

La pensée, par intuition, étend le principe, "Je pense, donc je suis," de Descartes, à l'ordre universel: "Je sens, donc Il Est."²⁸ Rolland revendique comme seul réel, la sensation, c'est-à-dire, la conscience vivante, avec toutes ses puissances - "volitions, désirs, tendances, - tout ce qui est immédiat [...]; qui surgit autochtone, du présent, seul réel."²⁹ Cependant, la sensation passagère que l'on ne peut fixer, n'est pas l'Etre, fourni plutôt par toutes les sensations réunies qui forment Dieu. Ainsi s'établit le principe de l'unité infinie qui contient l'univers: Dieu, étant l'ensemble des sensations et donc toute sensation, est tout et partout; son Existence s'affirme sans interruption dans les plus brèves pulsations de la vie.³⁰

Après avoir déclaré cette certitude, Romain Rolland cherche à définir la part de vie qui y est accordée à l'humanité:

Toute sensation est (à des degrés divers) consciente d'elle-même. (Autrement dit, dans toute sensation, il y a un: "je".)

Tout groupe de sensations a sa conscience propre; et ce: "je" s'affirme avec plus d'énergie en certains de ces petits groupes, qui semblent complets en eux-mêmes, logiques et cohérents, comme de petits univers reflétés dans une goutte d'eau. C'est ce que nous nommons communément: le moi, la vie personnelle.³¹

²⁸ Romain Rolland, "Credo quia verum", contenu en appendice dans Le Cloître de la Rue d'Ulm, pp. 351-379.

²⁹ Ibid., p. 359.

³⁰ Il écrit à André Suarès, dans une lettre du lundi de Pâques, avril 1887:

"Je sens l'Etre en soi et par soi, en qui tout est, par qui tout est. Diverses sensations m'ont amené à cette révélation: l'extase devant la Vénus, le prélude de Parsifal, Tristan... C'est une sensation d'éclatement de l'être... Je définis l'Etre: ce qui est tout, - la sensation totale, - la sensation d'être tout, d'être complet, d'être libre. La note et ses harmoniques." Cité par Romain Rolland dans Le Cloître de la Rue d'Ulm, pp. 75-76.

³¹ Rolland, "Credo quia verum", p. 361.

Ainsi, le "je" qui se nomme Rolland est une part du "Je" qui est Dieu. "Chacun de nous est Dieu, c'est-à-dire, l'Unité éternelle, mais sous une forme relative et individuelle."³² Le "je", étant incapable d'obtenir une sensation totale, universelle, ne peut que la pressentir par la raison, qui procure à chacun la vue soudaine de son essence, en lui faisant entrevoir ses limites étroites, et au delà, l'espace immense de la Vie, où il n'est pas.

Mais jusqu'où peut aller la communion des âmes en cette vie? se demande-t-il.

Jé sais maintenant l'illusion de mon rôle; je puis me souvenir de ma véritable existence, et remonter par la Raison en ma Divinité. - Ne puis-je en redescendre sous une incarnation nouvelle?³³

Il constate l'impossibilité ordinaire d'une telle incarnation. Ce n'est que dans l'extase qu'il cessera d'avoir la sensation d'être "je", et qu'il obtiendra la sensation vague et imprécise d'être un autre "je". Après la mort, enfin, il n'y aura plus d'esclavage; l'âme individuelle reviendra à Dieu éternel et entrera en possession de la sensation claire et pleine d'être tout, ce qui est le bonheur suprême. La vie pratique est ainsi rejetée comme n'étant pas la vie réelle, puisqu'elle aboutit nécessairement à la mort. Pour vivre réellement, on doit supprimer la mort par la fusion de notre existence dans l'universelle existence.

Ayant uni par un lien de nécessité son existence et celle du monde en l'absolu, il essaie de résoudre maintenant la question pratique: comment vivre.

³² Ibid., p. 363.

³³ Ibid., p. 363.

[...] Etre tout ce qui est, voilà mon rêve, [écrit-il à Suarès]. [...] Nous n'avons qu'à jouer notre rôle, le plus passionnément et le plus parfaitement possible. Il nous faut vivre le plus possible... Cela ne veut pas dire que je doive faire la débauche, la guerre, etc... D'abord, mon personnage n'est pas fait pour cela; je jouerais mal celui des autres, et par suite le mien. - Mais il faut que je fasse de mon personnage la plus belle oeuvre de vie que je pourrai, - sans jamais en être dupe. Dès lors, tout devient joie. Toute sensation est bonne, par cela seul qu'elle est un élément du spectacle, pour l'artiste suprême.³⁴

Et pour compléter sa métaphysique, il propose un idéal de vie qui apporterait la réconciliation de trois éléments: sérénité souriante ou paix ironique, ardeur de la passion telle qu'elle se déchaîne au temps de la Renaissance italienne, charité de Tolstoy. Plaçant son Credo sous le signe de l'amour, il le conclut ainsi: "Et l'amour est le lien du prodigieux accord, qui est fait des combats aussi bien que des étreintes. L'Amour est le feu de vie. Sans lui, tout est Nuit. Laus Amori."³⁵

Il se dégage du Credo une certaine conception de l'art où se trouve établi un lien solide et durable entre la vie intérieure et la sensibilité artistique de Romain Rolland. Nous lisons dans une note en appendice, presque à la fin de son essai: "L'Art, brisant les barrières des âmes, nous permet d'être d'autres rôles (ou d'autres moments) de Dieu, et de puiser, pour vivre, des forces nouvelles dans ces vies plus riches, qui complètent la nôtre."³⁶ L'art, étant l'extase, apporte à l'artiste l'oubli total de la personnalité égoïste et lui offre un moment suprême de bonheur pendant lequel il peut se confondre avec l'univers et s'unir ainsi à la

³⁴ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, pp. 75, 79.

³⁵ Rolland, "Credo quia verum", dans Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 379.

³⁶ Ibid., p. 376.

vie éternelle. L'oeuvre d'art n'acquiert son importance que par le fait qu'elle est le couronnement de la sensation, car c'est dans l'oeuvre d'art que l'homme de pensée réalise le plus complètement son personnage et qu'il s'assimile le plus à Dieu.

Poussant encore plus loin cette définition qui fait de l'oeuvre d'art l'efflorescence la plus personnelle et la plus durable de la sensation, Romain Rolland déclare que l'artiste est avant tout une sensibilité. Il

ne sent ni la supériorité, ni l'infériorité de la nature: il sent la nature. [...] Il a une vie surabondante, à laquelle ne suffit pas sa personnalité; il s'efforce donc de la briser, de tout sentir, ou avec tout son être ou avec tel ou tel sens particulier. Loin de ramener la multiplicité à l'unité, il ramène au contraire son unité à la multiplicité.³⁷

Cette idée qui, à première vue pourrait bien paraître paradoxale, se comprend facilement quand nous la replaçons dans l'univers panthéiste de Romain Rolland, dans lequel la multiplicité de l'Être unique est la vérité, tandis que l'unité imposée par un seul homme ne peut être qu'une vue partielle et donc incomplète, car cet homme, fût-il de génie, n'est qu'une partie de l'univers.

Comment définir cette vérité que l'artiste ne cessera jamais de chercher? La vérité harmonieuse, totale, ce serait la beauté dans l'art, et la bonté dans l'action. S'il y atteint, ce sera son devoir d'en faire jouir les autres, autant qu'il le peut. Car, si Dieu est l'unité qui embrasse tout ce qui est, son rayonnement en nous est amour, communion d'amour, qui veut ramener tous les êtres au tout dans un sacrifice de soi. La mission de l'artiste sera d'ouvrir ses frères à ces sentiments, et de les conduire - si seulement ils veulent s'y prêter - à cette découverte du Dieu intérieur qui leur communiquerait la certitude et la paix.

³⁷ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 49.

De cette conception de l'art se dégage une idée essentielle qui s'appliquera à tous les domaines de la création artistique: c'est que l'intelligence en art est chose assez vulgaire et que ce qui importe le plus, c'est le coeur. Pour Romain Rolland, c'est là l'exigence authentique du réalisme créateur. Il s'explique ainsi dans une lettre à sa mère:

[...] j'ai voulu montrer que le Réalisme français part d'un principe faux: celui que l'art doit être un miroir de la nature; au lieu qu'on ne doit rien refléter, qu'il ne suffit pas de voir, qu'il faut sentir pour saisir la vie dans sa vérité; et pour conclure, qu'il vaut beaucoup mieux pour un grand romancier avoir plus de coeur et moins d'esprit, qu'il n'y a pas en littérature de grand artiste sans bonté; il ne ferait que des silhouettes ou des caricatures; il ne verrait pas les âmes.³⁸

Ainsi, l'art n'est vivifié que par l'amour, par la vaste sympathie de l'esprit.

Tout en se moquant un peu de ces grands enthousiasmes de jeunesse sur la vie et sur l'être, pour lesquels il avoue s'être livré plus d'une fois aux excès d'une émotivité intellectuelle, Romain Rolland n'en reconnaît pas moins que de cette exaltation mystique est sortie une nouvelle alliance entre l'amour, principe de vie et d'art, le rêve, qui nourrit l'inspiration artistique, et l'action qui donne corps au rêve tout en suivant le rythme de la vie; c'est là la fondation, profondément jetée dans le sol, sur laquelle il peut commencer à bâtir sa vraie vie créatrice. De cette alliance entre les trois éléments fondamentaux de son Credo ressortent deux principes sur lesquels il établira sa conception de l'histoire des arts: rôle de la perception rapporté à l'intuition par opposition à la raison, et deuxièmement, sens de la vie,

³⁸ Ibid., pp. 334-335.

toujours en mouvement et toujours en expansion, qui lie non seulement les manifestations individuelles de l'Etre universel dans l'espace, mais aussi la succession dans la durée de ces individus et de ces groupes à travers les âges. Ainsi, le philosophe, après s'être mis en règle avec lui-même et le reste de l'univers, se libère-t-il de toute spéculation métaphysique pour céder le pas à l'artiste, qui aura comme devoir de tout comprendre par le coeur et de tout concilier par l'art.

Il convient sans doute de souligner aussi le rôle important que l'histoire a joué dans la formation artistique de Romain Rolland, car, en plus de l'empreinte profonde que ses études historiques ont laissée sur son oeuvre artistique, il existe dans sa conception de l'art des liens très étroits entre la tâche de l'artiste créateur et celle qui revient à l'historien, surtout à l'historien de l'art. L'étude des faits répond chez Romain Rolland, non pas à un goût de la diversité, mais à une tendance jumelle de son besoin créateur. La vie de rêve qui s'enchant de musique et d'infini se joint chez lui à un esprit critique aigu, à un sens de la réalité vivante, qui devait lui proposer la tâche de ressusciter les drames du monde passé et de faire revivre pleinement les êtres qui furent. Il n'est donc pas étonnant que Romain Rolland choisisse l'histoire comme discipline principale de ses études à l'Ecole Normale, car c'est le seul domaine qui lui offre la plus grande liberté intellectuelle et lui permette d'opérer la conciliation entre ses goûts philosophiques, sa sensibilité artistique, sa passion des âmes et son goût du réalisme - le

tout mis au service de la recherche de la vérité.

Dans Le Voyage Intérieur, il explique le but de sa vie et son oeuvre ainsi:

Pour moi, né musicien, j'ai tâché, toute ma vie, de réaliser la synthèse sonore des éléments opposés de mon être et de leurs lois. Les deux lois:

La première: Vérité. L'essentielle, sans quoi le plus beau visage de la vie n'est qu'un masque, et toutes ses victoires une flétrissure... Etre vrai avec soi. Ne jamais formuler un mot de plus ou de moins que ce que l'on croit vrai.

La seconde loi: Amour, Amour humain. [...] Aimer...jouir et souffrir avec... - La loi de Sympathie...³⁹

C'est en suivant ces deux lois, que l'art et la science se rejoignent dans la pensée de Romain Rolland. Ne parle-t-il pas dans son Journal de 1888 de la nouvelle période qui, lui semble-t-il, s'est ouverte dans l'histoire de l'humanité: celle de la science? Avec enthousiasme il se range parmi ceux qui, réfractaires à la science et se vouant complètement à l'art, prennent parti dans ce mouvement universel en apportant dans l'art et dans la foi un esprit scientifique. Car, continue-t-il,

ce qui nous semble à nous, passionnément artistes, le plus haut point de l'art, n'est-ce pas de la science encore - la recherche ardente de la vérité - de la vérité la plus vraie, la plus secrète, la plus vivante? Nous comprenons enfin que tout ce qui vit est beau, tout a droit à notre amour.⁴⁰

L'étude de l'histoire est un choix heureux et décisif pour l'art de Romain Rolland. Il apprend à considérer l'histoire du monde comme un flux et un reflux éternel: découverte qui rejoint dans le contexte historique la conception de la vie comme réalité une, continuellement en

³⁹ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 235.

⁴⁰ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 198.

mouvement, qu'il avait dessinée dans son Credo. "L'histoire héroïque" telle qu'il l'imagine, est:

un phare dans la nuit qui montre d'un seul jet de flamme la place du navire au milieu de l'océan, d'où il vient, où il va. Le présent n'a pas de consistance, séparé du passé. Le passé n'a pas de réalité, séparé du présent. Que tout concoure à l'oeuvre unique: la vie. Que la vie de tous les temps forme un tout indissolublement uni, une montagne en mouvement, un seul Etre qui vit par des millions de poitrines, et par des millions de voies, monte de toutes parts à l'assaut de l'univers qu'un jour il dominera.⁴¹

De là vient que les sujets de Romain Rolland, dans l'ordre romanesque ou dans celui de l'histoire de l'art, relèvent d'une optique historique: il ne sait pas voir une âme en un moment unique, isolé, de son existence:

[...] si l'on saute quelques chaînons, on risque de ne plus comprendre. - Naturellement, dans ce long développement d'une vie, il y aura des scènes, capitales ou secondaires (en apparence), qui seront très largement traitées. Telles secondes de la vie d'un homme veulent une page d'analyse, tels mois, une ligne.⁴²

Ce n'est pourtant qu'en la situant dans la durée, dans la suite de son évolution, que l'on peut saisir l'âme humaine dans toute sa vérité.

C'est à ses études d'histoire que Romain Rolland doit de posséder une autre faculté éminente: celle de construire sur une base solide, faite de science précise et méthodique, en tous ses domaines d'activité. Il apprend que, pour suivre l'évolution de l'humanité dans toute sa complexité, il faut se familiariser avec tout ce qui a nourri l'esprit humain à travers les âges; qu'il faut étudier l'histoire de la civilisation, des institutions, des traditions, du commerce, de l'industrie, enfin, l'histoire du peuple. Un tel travail entraîne le jeune Rolland dans

⁴¹ Romain Rolland, Le Théâtre du Peuple (Paris: Albin Michel, 1913), p. 144.

⁴² Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 189.

l'étude scrupuleuse et l'analyse des textes, et lui inculque un respect profond pour l'emploi des méthodes scientifiques dans sa recherche de la vérité. Les traces de cette formation se retrouveront plus tard dans ses travaux sur l'art - travaux constamment appuyés sur une documentation exigeante lui permettant, en même temps, de ressaisir l'esprit de l'époque. A ce propos, citons Bonnerot:

Qu'il évoque la vie de Beethoven, de Michel-Ange, ou qu'il raconte la vie de Jean-Christophe, Romain Rolland est et demeure historien. Il est le savant qui travaille d'après des données précises et exactes; il est le critique attentif qui note avec lenteur, - certains diront avec une gaucherie de traducteur - mais toujours avec une loyale et impeccable sincérité, détails intimes, événements minuscules, faits divers sans importance apparente, tout ce qui, rapproché, entassé, combiné, doit servir à l'évocation parfaite de son personnage; il s'interpose entre eux et lui: il ne crée pas, il recrée.⁴³

L'étude de l'histoire lui offre, en plus de cette recherche des faits qui assouvit sa faim de réalité, un moyen de mettre en jeu son intuition artistique dans l'évocation de la vie spirituelle.⁴⁴ En retour, l'oeuvre scientifique bénéficie de ce don de l'intuition, qui lui permet de franchir les limites où s'arrêtent les manoeuvres. Le jeune historien n'entend pas faire de l'histoire uniquement d'après les vieux procédés de la critique des textes, en discutant, raisonnant, classant des documents, mais aussi en se repaissant des écrits, dits, faits du passé, en faisant d'eux sa substance, en épousant les âmes, et, avec ces

⁴³ Cité par Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même, (Paris: Editions du Seuil, 1967), pp. 27-28.

⁴⁴ Nous lisons dans ses Mémoires:
" [...] je décidai de prendre l'histoire comme métier. Je prétendais y satisfaire tout à la fois à mes besoins de rigoureuse recherche des faits, et d'intuitionnisme qui fait revivre - qui revit l'âme - les âmes mortes du passé.", p. 55.

âmes nouvelles, en devinant les pensées qu'on n'avoue pas aux autres, ni même à soi. Il préconise l'emploi de telles méthodes parce que:

[1] a plupart du temps, les mots écrits sont un masque. Je le sais bien, moi qui ne montre pas aisément mon visage. [...] Quand je pense à tout ce que je n'ai pas mis dans mes notes, et à tout ce que j'y ai mis, je vois l'ineptie, l'insuffisance du procédé historique, qui veut refaire la vie avec les mots écrits. [...] Il faut, par l'intuition poétique, sévèrement appuyée sur les documents dont on dispose, devenir ceux qu'on veut peindre, s'emparer de leur corps, s'habiller d'eux.⁴⁵

Donc, ce n'est qu'en s'enfermant dans leur vie, seul à seul avec eux, pour vivre leurs passions, leurs sentiments, leurs crimes, leurs amours, autrement dit, pour épouser leurs égoïsmes, que l'historien peut recréer les âmes des êtres du passé dans leur réalité intégrale et palpitante.

Comment l'historien peut-il réaliser ce mariage momentané avec la personnalité de celui qu'il veut dépeindre? Par l'amour, répond Romain Rolland. De même que l'art n'est vivifié que par l'amour, de même l'histoire est animée par dessus tout par la vaste sympathie de l'esprit. Pour Romain Rolland, tous les personnages historiques puissants, qui sont généralement haïs ou méprisés, ont dans l'âme des parties excellentes; tous, ils aiment quelqu'un ou quelque chose; et c'est justement pour cela qu'il faut les aimer. Mais leur sympathie ne s'ouvre pas assez pour leur faire sentir celle qui rayonne autour de leurs ennemis. Ainsi chacun reste enfermé en soi et en ceux qui sont le prolongement de soi, ses enfants, et ses fidèles.

Un seul moyen de bien comprendre et de bien peindre les personnages historiques: c'est de les aimer. Le réalisme sans la sympathie est une flamme sans feu. La raison en est simple: le principe de l'être est de s'aimer, de toutes

⁴⁵ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, pp. 198-199.

ses forces, et d'aspirer à son plein développement. L'historien doit donc avoir cette sympathie suprême, qui peuple son coeur de tous les égoïsmes de ceux dont il épouse les âmes.⁴⁶

En substituant à son propre amour de soi les égoïsmes de ceux qu'il veut peindre, l'historien retrouve le plus intime et le plus constant de leur âme; il se place au point de vue privilégié d'où ces hommes du passé n'ont cessé de voir les autres, de voir le monde, de se voir. De plus, l'amour de soi étant une part du grand amour de l'Etre pour l'Etre, il s'ensuit que cette union par l'amour entre l'historien et toute personnalité historique s'accorde avec le troisième précepte de son Credo: c'est en épousant les âmes des grands hommes du passé que Romain Rolland fait l'expérience de la charité tolstoïenne.⁴⁷

Pour réaliser cette conception de l'histoire et de la vie, Romain Rolland choisit d'étudier une époque qui est très fortement marquée par la passion et les actes de passion: celle des guerres de Religion et de la Ligue. C'est que les époques de guerre, tout comme celle de la Renaissance italienne vers laquelle il se sentira invinciblement attiré plus tard, se prêtent le mieux à sa manière historique, en lui fournissant une foule d'individualités complexes, puissantes, agissantes,

⁴⁶ Ibid., pp. 175-176.

⁴⁷ Dans une page éloquente de son oeuvre, Compagnons de Route, Romain Rolland décrit jusqu'à quel point il avait subi l'influence de Tolstoy:

"Je lui dois le sentiment, essentiel pour le vrai artiste, de sa fraternité avec tous les être vivants. Il les pénètre, non du dehors, mais du dedans, parce qu'il se fait eux, parce qu'ils sont lui. Il s'identifie avec chacun des personnages qu'il revit; il ne prend point parti pour ou contre; les lois de la vie s'en chargent pour lui. Elles sont le maître invisible qui mène et qui domine l'oeuvre et l'auteur. Tolstoy leur a lui-même rendu hommage, quand il saluait, dans ses jeunes Récits de Sébastopol, comme son héroïne principale, la Vérité." "In Memoriam Léon Tolstoy", pp. 196-197.

dont il peut revivre du dedans et ainsi comprendre les passions violentes et les fanatismes:

J'ai pris un des moments les plus tourmentés, les plus brûlants de haine, mais aussi les plus vivants, afin d'avoir plus à aimer [écrit-il dans son Journal]. [...] Et quand j'aurai vécu toutes ces vies, alors je les fonderai en une oeuvre "symphonique", qui [...] aura [...] la prétention [...] de vivre pleinement, de ressaisir l'Etre divin dans un de ses plus puissants moments.⁴⁸

Ainsi, faisant suite à la conception métaphysique de la vie proposée dans le Credo, l'approche historique de Romain Rolland préconise "l'intuitionnisme"⁴⁹ pour la compréhension des personnalités historiques, car ce n'est qu'ainsi que l'historien peut saisir leur vérité, c'est-à-dire le fond même de leur caractère, et les mobiles complexes de leurs actions. Pensons seulement à ses oeuvres sur Michel-Ange et nous comprendrons mieux l'importance de cette approche mise par Romain Rolland plus d'une fois au service de son puissant tempérament d'artiste ainsi que de sa divination des hommes et des choses du passé.

Quelle conclusion se dégage de cette analyse de la formation artistique de Romain Rolland, dans les premières années de sa vie? Nous voyons que sa vie possède dès le début une unité où toutes les fonctions créatrices - rêve, imagination, raison, jugement - obéissent à une exigence de vérité, de vie, et à une conscience. C'est au coeur de ces tensions contraires, qui vont dominer sa vie, que s'introduisent les arts, pour lui offrir en premier lieu ce refuge dont il a besoin pour se protéger contre le monde rigoureux qui le confronte, et pour devenir ensuite, en accord avec l'évolution de ses convictions spirituelles,

⁴⁸ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, pp. 188-189.

⁴⁹ Voir note 44 de la page 20.

l'expression de la vie vraie et pleine à laquelle il aspire, l'incarnation du rêve qui alimente l'inspiration créatrice et de l'action qui donne corps au rêve - les deux tendances qui se partagent son âme. Il nous reste maintenant à voir la manière dont Romain Rolland s'est initié aux arts plastiques, et le rôle que ces derniers vont jouer dans sa formation artistique.

[...] j'avais songé à l'histoire de
l'art parce que je m'en suis toujours occupé
un peu, et que je dois à la musique et
à la peinture les plus heureux moments
de ma vie. (Lettre inédite de Romain
Rolland à Gabriel Monod, 24 novembre
1889, A.R.R.).

CHAPITRE I

INITIATION A LA PEINTURE

Si nous en croyons le peu de témoignages dont nous disposons à ce sujet, ce n'est que pendant ses années d'étudiant à Paris, que s'éveille dans l'âme du jeune Romain Rolland un intérêt pour les arts plastiques qui ira grandissant et s'approfondissant avec l'écoulement des années. Nous avons déjà vu la manière dont il s'est introduit dans le domaine de la littérature et surtout dans celui de la musique. Son esprit, préoccupé dès le début par des considérations artistiques, porté à rechercher la beauté partout où elle peut se trouver, devait être naturellement attiré par les arts plastiques - domaine où pouvaient se complaire sa sensibilité, prête à s'émouvoir devant toute expression du beau, (que ce soit dans une ligne mélodique ou dans une forme plastique, et son goût de toutes les manifestations de l'esprit humain.

Un premier témoignage, peut-être vague, mais certainement non négligeable, se trouve dans une page des Mémoires, où Romain Rolland rêve sur son âme d'enfant. Evoquant le moment où il avait été attiré pour la première fois par la peinture, il se rappelle qu'en avril 1887, il avait découvert au Louvre, le "Quattrocento." "Pour la première fois, la peinture me faisait ressentir des jouissances comparables à celles de la musique,"¹ écrit-il. Mais il se ressaisit aussitôt, et dans une note au bas de la page, il corrige cette impression ainsi: "Ce n'était

¹ Rolland, Mémoires, p. 73.

pas tout à fait exact. J'avais subi, avant, l'ensorcellement de Delacroix, que je liais, dans mon amour, avec Berlioz et Shakespeare."²

La manière dont Romain Rolland s'exprime là-dessus nous laisse l'impression que ce n'est qu'avec la découverte de la Renaissance italienne que le domaine des arts plastiques prend définitivement sa place à côté des autres arts dans sa vie. Cependant, nous ne pouvons pas négliger de considérer le tout premier indice de l'éveil de son intérêt pour cette forme de l'art, ou plutôt, pour l'homme - artiste qui s'exprime au moyen de la couleur et de la forme, parce que c'est justement dans cette première rencontre que se manifestent plusieurs aspects de sa manière de concevoir les oeuvres d'art. D'autres considérations, en effet, retrouvées dans une page de Compagnons de Route, qui paraît bien des années plus tard et rassemble une série d'articles écrits et publiés au cours des années et des occasions les plus diverses, nous aident à préciser et à expliquer ce premier contact de Romain Rolland avec le monde pictural. Il y parle de son amour pour Shakespeare, dont l'oeuvre lui offrait un refuge pendant cette période "hallucinée"³ qu'il connut à son arrivée à Paris, période "où tout semble crouler et rien ne se reconstruit, - où l'on doute de tout [...]"⁴

On ne comprend bien alors de Shakespeare que le frisson, les larmes, le rêve romantique de passion et de néant. Mais quel Horatio l'on est à ce jeune Hamlet! Je retrouvais assez bien les émotions qu'il m'inspirait dans les peintures de Delacroix et les poèmes musicaux de Berlioz.⁵

² Ibid.

³ Compagnons de Route paraît en 1931 et en 1936 aux Editions du Sablier, et en 1961 aux Editions Albin Michel. Nous nous référons ici à l'édition de 1961, p. 62.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

Au premier coup d'oeil, il se dégage de ce paragraphe une double tendance que nous verrons apparaître dans son oeuvre plus d'une fois, et qui sera une des caractéristiques de son sens esthétique: lier l'art à la vie, et rapprocher, en les associant, la littérature, la musique et la peinture.

Avant d'aller plus loin dans ces considérations, rappelons-nous la constatation faite par Romain Rolland au moment où il essaie d'expliquer l'influence qu'a eue sur lui l'oeuvre de Spinoza: "On ne lit jamais un livre, on se lit à travers les livres, soit pour se découvrir, soit pour se contrôler. Et les plus objectifs sont les plus illusionnés."⁶ Nous n'avons qu'à appliquer ces mots aux domaines de la musique et de la peinture afin de saisir parfaitement l'essentiel de ce contact du jeune Rolland avec les mondes respectifs de Berlioz et de Delacroix. Prendre conscience de soi en prenant conscience des autres: c'est la première forme que prend son sens de l'analogie dans son premier contact avec l'oeuvre picturale.

Notons tout d'abord, que Romain Rolland rend hommage à un artiste qui réagissait, comme lui-même le fera toute sa vie, contre les conventions artistiques d'une époque. Car Delacroix s'inscrivit comme un novateur dans un milieu artistique qui était à ce moment-là subjugué par le génie impérieux de David et l'intransigeance d'Ingrès, et favorable aux conventions du style classique: dignité de la composition, netteté de la forme, maîtrise des passions, clarté intellectuelle. Il n'était plus question de voir ou de juger une oeuvre d'art en dehors de ces

⁶ Romain Rolland, L'Eclair de Spinoza (Editions du Sablier, 1931), p. 121.

schémas. "Trop grand pour son époque, toute sa vie, comme il dit, 'livré aux bêtes,' il vit régner autour de lui l'école académique d'Ingres, à laquelle les poètes paysagistes de Fontainebleau, isolés dans leur sereine contemplation, laissaient le champ libre":⁷ c'est ainsi que Romain Rolland décrira plus tard la situation de Delacroix dans un article sur l'art contemporain. Même après sa mort, en 1863, ce n'est que la jeune génération qui se serre en bataillon autour de son nom pour le déclarer le vrai maître, le poète authentique de son époque, tandis que le milieu académique lui reste toujours hostile. Une vingtaine d'années plus tard, en 1887, Romain Rolland note dans son Journal de l'Ecole Normale, que Delacroix se trouve parmi " les auteurs et les artistes sur lesquels l'Université n'a pas mis son estampille."⁸

Si l'indépendance de Delacroix en face de la culture et de la société de son époque devait le lui rendre d'autant plus cher qu'à ce moment-là Romain Rolland se débattait lui aussi contre des principes artistiques régnants qui lui répugnaient, il devait être encore plus séduit par les moyens par lesquels Delacroix exprimait cette indépendance. Quelques remarques faites dans son Journal après qu'il avait vu l'Exposition Centennale des Beaux-Arts, le 1er juin 1889, nous révèlent non seulement son admiration pour l'art de ce grand peintre, mais témoignent aussi de l'étendue de sa connaissance dans le domaine des arts plastiques:

Delacroix n'est représenté que par des esquisses; mais je croirais maintenant qu'il y est plus grand que dans les oeuvres achevées, où il refroidit son génie par le souci de la composition..- Le Sardanapale est un torrent

⁷ Romain Rolland, "Chronique parisienne", Bibliothèque Universelle et Revue suisse, LXIX, janvier-mars 1913, p. 172.

⁸ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 42.

enflammé, du Rubens qui se serait baigné dans l'océan de pierreries des Vénitiens. - Les esquisses de la bataille de Poitiers et du meurtre de l'évêque de Liège s'allument de lueurs magiques, - des rouges et des verts superbes.⁹

Et un peu plus loin, il fait allusion à "plusieurs Delacroix, dont un Tigre qui est [...] du Rubens, au carré de la puissance."¹⁰ Ces lignes, écrites en 1889 à l'âge de 23 ans, livrent déjà les qualités qui distingueront Romain Rolland lorsqu'il parlera de peinture plus tard: nous retrouvons cette façon à la fois précise et poétique d'expliquer un tableau, et cette habileté à découvrir ce qui en fait la valeur esthétique.

"Torrent enflammé [...] lueurs magiques [...] des rouges et des verts superbes [...] puissance [...]": ce sont les mots-clefs qui nous révèlent le pourquoi de l'attirance irrésistible que Romain Rolland ressent pour Delacroix. Grâce à sa sensibilité exacerbée, Delacroix revivait intensément les drames qu'il voulait peindre: ainsi, quand il les reproduisait, il le faisait dramatiquement, en associant à la forme tourmentée et violente la lutte des tons éclatants et brûlants qui devenaient la manifestation des forces dynamiques, des passions humaines et du déchaînement des forces naturelles. Le jeune Rolland, assoiffé de nature et d'action, de vie vraie et forte, et sensible comme Delacroix l'était à la réalité dans sa multiplicité, devait tout naturellement s'enthousiasmer pour ce monde pictural où régnait un réalisme dramatique marqué d'un élan et d'un dynamisme qui s'exprimaient dans ce "torrent enflammé" et dans ces "lueurs magiques". Il n'est donc pas étonnant qu'il soit séduit par l'étude pour la Mort de Sardanapale, où le sujet, quoique sauvage

⁹ Ibid., p. 299.

¹⁰ Ibid., p. 308.

et barbare, est lancé sur la toile avec une énergie et une fougue tout particulièrement exaltées: témoignage du tempérament passionné et des élans impétueux de l'imagination de l'artiste souverain qui avait su réunir en lui, comme l'aperçoit avec perspicacité Romain Rolland, le génie coloré et les principes de composition de Rubens et des Vénitiens.

D'autres rapports se précisent entre le monde de Delacroix et celui, toujours en évolution, de Romain Rolland. Celui-ci, jeune historien qui forme le projet d'écrire une histoire réaliste et psychologique des âmes, se passionne pour un peintre qui considère la peinture historique comme le genre le plus noble et qui se propose la représentation réaliste de la bataille de Poitiers et du meurtre de l'évêque de Liège. De plus, les peintures de Delacroix ne se limitent jamais à la simple illustration des faits historiques ou littéraires. "Dans la peinture s'établit un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur,"¹¹ écrit ce dernier, et, suivant ce principe, il traite le tableau comme le lieu où continue de se dérouler l'action, il donne une vie intérieure, une âme à ses personnages, tout comme Romain Rolland fait revivre dans l'histoire les âmes disparues.

Cependant, tout comme Romain Rolland, chercheur d'âmes, ne récuse pas dans ses recherches historiques l'obligation de travailler d'après des données exactes et précises, ainsi Delacroix ne rejette pas la recherche de l'apparence. Convaincu que la représentation extérieure ne peut être le but de sa peinture, ce dernier pressent néanmoins la nécessité de dominer le visible, saisi dans son apparence, afin d'accéder au "moi"

¹¹ Eugène Delacroix, Journal, cité par A. Martini, Eugène Delacroix (Paris: Hachette, 1967), p. 2.

invisible: car c'est alors seulement que la présence de l'âme s'impose derrière l'écran de la nature. C'est grâce à cette mémoire visuelle que Delacroix, frère de Shakespeare, peut aller sans cesse au-delà du réel et s'ouvrir à l'imaginaire, tout en s'appuyant toujours sur le vrai et sur l'observé. Il suffit de noter la parenté qui existe entre cette attention visuelle de Delacroix, fondée sur la représentation des apparences, et la démarche de Romain Rolland, sévèrement appuyée sur les documents disponibles, pour expliquer mieux encore l'influence du peintre sur l'étudiant.

Le désir de Delacroix de pénétrer le drame intime de chaque homme et de chaque chose l'entraîne à certains moments dans une sorte de récitation passionnée, où l'émotion envahit chaque partie du tableau avec la même vigueur. C'est pour cette raison que Romain Rolland admire chaleureusement les esquisses du peintre et en particulier l'étude préparatoire de la Mort de Sardanapale, où les recherches sur les qualités expressives de la couleur atteignent les résultats les plus grands et d'où se dégagent une puissance et vitalité furieuses. De là la réflexion de Romain Rolland, reconnue pour vraie de nos jours, selon laquelle cette étude préparatoire compte parmi les plus belles peintures de Delacroix.

Qualité expressive de la couleur et de la forme, nouveauté ou anti-conformisme des sujets et de leur traitement, audace de la représentation: tous ces aspects de l'oeuvre de Delacroix attirent Romain Rolland, mais ce n'est pas tout. Nul doute que le jeune homme, qui aspire à communier avec les âmes par l'amour - reflet du grand amour de l'Etre universel qui est tout - et qui est en affinité esthétique avec ce peintre dont

les pensées se révèlent si souvent analogues aux siennes, cherche et retrouve par-dessus tout dans son oeuvre picturale la révélation sincère et authentique d'une âme et de ses émotions. Car Delacroix, tout comme Shakespeare et Berlioz, est grand quand il exprime la vie même de son âme: alors tous les sujets se fondent en un seul, et leurs figurations deviennent les images incomparables du monde intérieur de l'artiste - des images où l'artiste projette ses rêves et ses désirs, ses hallucinations et ses passions. C'est en pénétrant ce monde intérieur que Romain Rolland se découvre.

Déchiré entre deux tendances contraires qui l'entraînent, en une direction vers la mystique de l'esprit qui rêve, et en une autre vers un réalisme de l'âpre vérité, le jeune Romain Rolland reconnaît l'image de sa condition personnelle dans l'oeuvre de Delacroix, reflet d'une vie qui n'est que recherche incessante, sans réponse définitive, de la mystérieuse réalité de l'homme, poursuite de l'énigme de sa condition d'être entravé par le poids de la chair et mu par l'esprit assoiffé d'absolu. Il n'est donc pas étonnant que le jeune Romain Rolland se sente bouleversé au contact de ce monde poétique, traversé comme le sien d'angoisses métaphysiques, agité de passions, et où tout concourt à établir le rapport difficile entre l'imaginaire et le réel, entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre l'observation du vrai et l'appel visionnaire. Une telle affinité d'esprit ne donnera pas simplement lieu à un amour d'adolescence; elle se retrouvera dans quelques remarques du "Journal" de Romain Rolland, en 1922:

Mon amour de Delacroix est toujours aussi vif et plus riche encore qu'au temps de mon adolescence. Il fait partie de moi-même. - La seule différence, avec l'âge,

est que je préfère aujourd'hui au Delacroix fiévreux, bilieux, un peu bitumineux, le Delacroix de fleur (Femmes d'Alger, Sardanapale) - Delacroix, Véronèse, Monet (et certains Velasquez): c'est ma sensualité.¹²

Un principe essentiel se dégage de ce premier "amour" pictural de Romain Rolland, et se résume dans ces quelques mots qu'il écrira deux ans plus tard à sa mère: " [...] je restreins ma musique aux seuls artistes qui répondent nettement à la forme particulière de mon âme [...]"¹³ Si, à 56 ans, Romain Rolland ne retrouve plus son Delacroix d'autrefois, c'est qu'il ne se retrouve plus lui-même. "L'oeuvre d'art [...] se transforme avec nous,"¹⁴ lisons-nous dans une page de Musiciens d'aujourd'hui. Si l'oeuvre de Delacroix attire tellement Romain Rolland jeune, c'est qu'elle se présente pour lui non seulement comme l'incarnation de certaines de ses pensées esthétiques naissantes, transposées dans le domaine des arts plastiques, mais par-dessus tout comme une traduction de ses chagrins, de ses dégoûts, de ses rêves: il retrouve dans cette conception originale d'un monde où l'enthousiasme et le rêve dominant, le reflet de son propre état d'âme. Arrivé à un âge mûr, à un moment de certitude, et de plus de sérénité, il se complaira plutôt dans l'atmosphère sensuelle et exotique qu'exhalent les oeuvres inspirées par l'Orient et peintes par Delacroix pendant sa deuxième période. Ainsi l'évolution de son goût dans le domaine des arts plastiques suit de

¹² Romain Rolland, "Carnet", mars 1922 (Paris: Archives Romain Rolland, inédit). Dans les notes suivantes, nous nous référerons aux Archives Romain Rolland en utilisant l'abréviation A.R.R.

¹³ Romain Rolland, Printemps Romain (Paris: Albin Michel, 1954), p. 145.

¹⁴ Romain Rolland, Musiciens d'Aujourd'hui (Paris: Librairie Hachette, 1908), p. 61.

près l'évolution de sa pensée; c'est en étudiant l'une que nous arriverons à une compréhension plus profonde de l'autre, ainsi que de la personnalité même de l'auteur.

Sans nul doute - et nous le verrons bien dans ces chapitres successifs - Romain Rolland comprendra et donnera une interprétation exacte des oeuvres de ceux dont la philosophie de l'art et de la vie est aux antipodes de la sienne; c'est que par cette large sympathie de l'esprit dont il parle dans son Credo, il épouse l'âme de celui dont il fait l'étude et essaie de comprendre les mobiles qui le font agir et créer. Mais il n'aimera de coeur que les artistes pour lesquels il ressentira une affinité morale et esthétique, et cette constatation prend toute son importance quand nous considérons le rôle capital que l'amour a joué jusqu'ici dans le développement de son esthétique. Lui-même révèle la place de ce facteur dans son oeuvre quand il écrit dans une lettre à Malwida von Meysenbug:

"[.] Et vous savez, chère amie, ceux que j'admire sans les aimer, - je n'y tiens pas beaucoup. En art, comme dans la vie, je n'aime que mes amis; et je fais bon marché de mon admiration... - Mais le monde est pavé d'oeuvres admirables!"¹⁵

Ce n'est qu'en tenant compte de ces réflexions que nous pouvons saisir la portée des mots de Romain Rolland lorsqu'il avoue avoir été "transporté par les oeuvres de Delacroix [.] "¹⁶ dans son adolescence et lorsqu'il réaffirme son amour toujours constant pour ce peintre quelques années plus tard, en écrivant: "C'est le seul peintre de ce siècle que je

¹⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, juillet 1890, (A.R.R.).

¹⁶ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 299.

trouve de la taille des grands maîtres passés."¹⁷

A ce premier "amour" succèdent bien d'autres contacts avec l'oeuvre des peintres contemporains. En effet, nous sentons chez le jeune Romain Rolland un intérêt déjà profond pour la peinture moderne, car les noms des peintres contemporains, tels que Théodule Ribot, Manet, Monet, Corot, Millet, se trouvent répandus partout dans son Journal. C'est en fréquentant des expositions d'art avec ses amis de l'Ecole Normale que Romain Rolland étend ses connaissances dans ce domaine; toute impression que les oeuvres exposées lui inspirent est dûment rendue dans ses notes, à la suite de l'analyse détaillée des thèmes, formes d'expression, couleurs, et même influences. Mais, bien qu'il prête beaucoup d'attention à ce qui constitue la matérialité de l'oeuvre, son esprit va bien au-delà des considérations techniques, pour chercher ce qui s'exprime au moyen des données matérielles, c'est à dire, la vision de l'artiste, le monde particulier dans lequel il vit et que son oeuvre nous révèle. Rapprochons deux citations dans lesquelles Rolland réussit à saisir l'essence même de deux oeuvres, bien qu'elles soient tout à fait le contraire l'une de l'autre. De l'analyse de la première, celle de Willette, peintre et dessinateur montmartrois, se dégage un sentiment d'écoeurement, produit d'une atmosphère de décadence et de corruption:

Exposition Willette [...]. Charme de fantaisie et de vérité mêlées. Joie et tristesse. Le choléra, la mort, la destruction de la patrie, de la société, de

¹⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, mai 1892, (A.R.R.).

la religion enveloppent de leurs grandes ombres toutes les danses des pierrots et des pierrettes, et leur communiquent même leur vertige. Religiosité sans croyance, tristessesans désespoir, grâce instinctive, naturel exquis. Une âme d'artiste délicate, corrompue, poétique, élevée et malsaine. Toute la tendresse et la fantaisie de l'amour, de la poésie, de la foi, et un âcre parfum macabre, qui pénètre tout. [...] Il faudra connaître Willette, plus tard, pour revivre dans sa fleur l'âme décadente du XIX^e siècle mourant.¹⁸

L'oeuvre de Millet, au contraire, révèle, sinon un amour de la vie, tout au moins une certaine foi retrouvée dans la terre, et une simplicité, une vérité et une fraîcheur qui constituent l'originalité et toute la beauté de son oeuvre:

Des oiseaux qui planent se détachent, blancs, sur le nuage noir. Au premier plan, un verger que traverse un chemin détrempe, avec des flaques d'eau. Les couleurs comme lavées par la pluie de tout à l'heure, ont un éclat frais; le petit bout de champ d'herbe luit brillant et humide; les fleurs blanches d'un cerisier, les fleurs roses d'un amandier, ajoutent leurs nuances fines et pénétrantes à l'harmonie du tableau. Une vapeur légère plane au fond, sur les maisons qu'encadre le double arc-en-ciel. Sous un arbre s'abrite un paysan. [...]

[...] [L]a poésie de Millet est celle d'une âme profondément vraie, simple, qui ne connaît pas nos exagérations et nos subtilités parisiennes. Pas d'éclat, pas de pose. Une discrétion absolue.¹⁹

Sans doute, semble dire Romain Rolland, tout est dit, et depuis longtemps, depuis que le coeur humain palpite et que l'homme chante l'éternelle chanson du rêve, de l'amour, de l'orgueil, ou de la souffrance. Depuis toujours, l'humanité répète à peu près la même chose, mais elle le dit autrement, et cette diversité d'expression de sentiments

¹⁸ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 299.

¹⁹ Ibid., p. 126.

identiques est pour Romain Rolland l'unique raison d'être de tout art. Il en est ainsi en peinture, où il n'y a point de sujets: il n'y a que l'âme du peintre, et c'est à la recherche de l'âme que Romain Rolland se met chaque fois qu'il se trouve en face d'un tableau.

Nous voyons d'après son Journal de l'Ecole Normale, que la peinture ancienne intéressait Romain Rolland tout autant et peut-être même plus que la peinture contemporaine. C'est à la suite de ce contact, solidement établi pendant ces années par des lectures et des visites au Louvre, et entretenu par son premier voyage en Flandres et en Hollande,²⁰ que se développera chez lui une appréciation profonde de l'art ancien et en particulier de l'art de la Renaissance italienne - appréciation qui sera le reflet des changements se manifestant dans l'évolution de ses idées esthétiques. Il raconte dans ses Mémoires - et nous l'avons déjà partiellement mentionné - la manière dont, deux années avant de voyager en Italie, il est séduit par la Renaissance. La découverte du "Quattrocento" au Louvre est une illumination pour lui, et il décrit cette expérience ainsi:

Pour la première fois, la peinture me fait ressentir des jouissances comparables à celles de la musique. Pour la première fois, un tableau me prend tout entier, comme une page de Beethoven, de Schumann ou de Wagner. Je le dois aux préraphaélites du Louvre, à Fra Angelico, à Botticelli.²¹

²⁰ Ce voyage de vacances en Flandres, en Belgique, en Hollande et aux bords du Rhin aura lieu du 9 août au 7 septembre 1887.

²¹ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 68.

Pourquoi Romain Rolland a-t-il été attiré en particulier par ces deux artistes dont il relèvera plus d'une fois les noms? Il est à noter que ce n'est qu'au siècle dernier que des critiques d'art remettent à l'honneur les primitifs italiens et le "Quattrocento." Aux environs de 1890, c'est-à-dire, au moment où l'intérêt du jeune Romain Rolland pour les arts plastiques s'éveille, Botticelli en particulier jouit d'une grande vogue, surtout parmi les esthètes, tandis que les préraphaélites, revenant à une idée plus terrestre de la beauté, prennent Botticelli pour modèle. Le culte que lui rend alors le XIXe siècle n'est point seulement mode ou caprice. Il existe effectivement une concordance précise entre l'élégance langoureuse du Décadentisme européen et le monde aristocratique et mélancolique du peintre florentin. Se peut-il que Romain Rolland soit entraîné, malgré lui, par la pensée de son époque, de cette "fin de siècle"? "Lors même que je la condamnais, je pensais comme elle,"²² écrira-t-il trois années plus tard dans son "Journal", quand il se remémore ses jours de normalien à Paris. A ce point de vue donc, le choix de Romain Rolland, surtout dans le cas de Botticelli, est en partie le reflet de son époque.

Mais il y a autre chose encore. Une tentative de comparaison entre l'art de Fra Angelico et celui de Botticelli nous amènerait à la constatation que les oeuvres respectifs de ces deux peintres du XVe siècle se différencient très nettement l'un de l'autre. Car celui de Fra Angelico, né pendant la première moitié du siècle, reste encore fortement marqué par l'influence gothique et dominé par le style "statique", géométrique, qui ne doit pas détourner l'esprit du spectateur du message religieux qui est figuré dans le tableau. Quel

²² Romain Rolland, "Journal", mars 1890, (Paris: Archives Romain Rolland, inédit).

rapprochement pourrait-il donc y avoir entre cet oeuvre et le monde poétique et raffiné de Botticelli - monde aristocratique qui s'impose par la musique des rythmes linéaires et où règnent l'émotion, l'animation, le mouvement, tout ce qui provoque une impression de vitalité gracieuse ou déchaînée? Romain Rolland nous fournit lui-même la réponse, quand il note dans son Journal, le 14 juin 1888: "Au Louvre [...]. Me retrempe aux sources de vie mystique de mes préraphaélites: Botticelli, Angelico. Je n'ai pas perdu mon coeur, je le sens qui se fond au contact intérieur de leurs yeux amoureux."²³ Ainsi, le jeune Rolland, se complaisant dans le domaine de la rêverie métaphysique, se sent captivé par ceux dont l'oeuvre lui semble le reflet de ses désirs mystiques et de ses tendances rêveuses.²⁴

²³ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 237.

²⁴ Ce même trait apparaît durant le voyage de vacances qu'il entreprend aux Pays-Bas en août 1887. Puisque lui-même ressent le besoin de s'échapper des réalités d'ici-bas pour s'enfuir vers les royaumes paisibles de l'infini, il comprend admirablement l'architecture des artistes flamands, qui, par mépris de la matière et des circonstances concrètes de la vie terrestre, s'évadent par un élan vers le ciel. Il s'exprime ainsi:

"Je n'ai jamais si bien senti le besoin irrésistible qui poussa les artistes flamands à bâtir ces hauts et maigres beffrois, ces longues tours, menues comme des fuseaux, jaillissant de la plaine monotone: un idéal tout en hauteur." "Notes des temps passés", III, (A.R.R., inédits).

Il en est de même pour la peinture; car il précise dans ses notes qu'il est venu en Flandres pour "(se) pénétrer du mysticisme de Memling [...]" Pourtant, Memling le déçoit: c'est un joli peintre, note-t-il, mais de peu d'émotion et point du tout mystique. "Il est superficiel; son réalisme est poussé jusqu'à l'amusement, il est souvent affecté et précieux." (Bruges, 1887). "Notes des temps passés", III, (A.R.R., inédits).

En 1895, au cours d'un deuxième voyage aux Pays-Bas, il écrira à propos de Memling: "Un peintre qui s'intéresse avec la même curiosité paisible à tous les détails de son oeuvre, également, sans donner le pas aux uns, sans sacrifier les autres, n'est pas un artiste comme je les aime." Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 16 avril 1895, (A.R.R.).

Nulle part ce trait n'apparaît plus clairement que dans son adoration de Fra Angelico - adoration qui ressort de la contemplation d'une partie très restreinte de son oeuvre.²⁵ Romain Rolland ne semble pas s'être aperçu de la place importante que Fra Angelico occupe dans l'histoire de la peinture des débuts de la Renaissance; s'il en est conscient, il ne fait jamais allusion dans ses notes à l'alliance délicate que présente cet oeuvre entre le réalisme nouvellement conçu de la Renaissance et la piété profonde et cérémonieuse de l'époque gothique. Certainement, il reconnaît dans Fra Angelico l'artiste admirable qui a interprété avec le plus de douceur, de suavité, de pureté, les conceptions chrétiennes; pendant sa visite, à Rome, à la petite chapelle de Nicolas V que Fra Angelico avait décorée de fresques, il dit:

C'est naturellement très pur, d'un sentiment très doux, et d'un coloris très frais. Ces peintures sont tout à fait de la fin de la vie de Fra Angelico. Pour quelques-uns, c'est tout à fait le terme de son talent; peut-être est-ce bien ce qu'il a laissé de plus parfait; mais je préfère de beaucoup les crises de mysticisme qui traversent - à de rares intervalles - son oeuvre [...].²⁶

²⁵ Des deux peintres du XVe siècle, c'est Fra Angelico qui lui cause la plus vive impression pendant ses années d'étudiant à Paris. Botticelli, déclare Romain Rolland plus tard, sera une des raisons principales pour lesquelles il ira en Italie. Avant d'y voyager, cependant, il ne le connaît pas bien, et ses notes de 1887-88 ne révèlent rien de l'enthousiasme débordant qui le saisira au moment où il verra ses chefs-d'oeuvre à Florence. Pour cette raison, nous parlerons de ses appréciations sur Botticelli dans le 2e chapitre, où il s'agira précisément de son séjour en Italie, et où nous serons en état de faire une étude plus approfondie de l'évolution de ses sentiments sur ce peintre.

²⁶ Rolland, Printemps Romain, p. 69.

Donc, ce qu'il voit surtout en Fra Angelico, ou mieux encore, ce qu'il veut voir, c'est une âme supérieure douée d'un mysticisme ardent dont il voit briller la tendresse dans les yeux extasiés de ses saints et sur les bouches émues de ses anges: sentiment qui, lui semble-t-il, est rendu merveilleusement dans un seul tableau devant lequel Romain Rolland s'arrête maintes fois pendant ses visites au Louvre: le Couronnement de la Vierge. C'est devant cette oeuvre, si riche en formes et en couleurs, que Romain Rolland s'extasie, et les mots très révélateurs qu'il utilise pour la décrire nous fournissent la raison toute spéciale pour laquelle il l'aime:

Mon adoré Angelico. Comme son Couronnement de la Vierge m'a profondément et doucement ému! Combien de figures, d'expressions diverses! Et toutes ne sont que des nuances du même mysticisme pénétrant. Toutes sont transfigurées par cet Amour intérieur, grave, mélancolique et doux. C'est comme une harmonie d'âmes en extase. Les yeux s'emplissent de larmes. J'entends le prélude de Parsifal, et je chante tout bas le large motif de la Cène. Peinture et musique se complètent l'une l'autre. [...] - Ah! que j'aurais voulu être Angelico, m'enfermer à vingt ans dans son couvent de Fiesole, y vivre ma vie entière, dans mes visions et dans ma foi, oublier la réalité brutale dans la réalité mystique de ce monde des âmes, me perdre dans l'Amour divin, qui seul pourrait remplir le gouffre creusé en moi!...

A travers ces mots transparaît l'état d'âme de l'observateur, qui, dans cette communication avec un monde pictural, saisit tous les éléments du tableau qui correspondent le plus fidèlement à ses aspirations juvéniles; la transfiguration des figures assemblées par la présence de l'amour, qui est pour Romain Rolland le principe de la vie ainsi

²⁷ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 68-69.

que de l'art, et l'évocation de cette "harmonie d'âmes en extase" dans laquelle se reflète cette communion des âmes en Dieu à laquelle il aspire, et qui est pour lui le premier de tous les bonheurs. De ce point de vue donc, le tableau devient l'incarnation plastique des idées que Romain Rolland avait si soigneusement analysées dans son Credo, et la peinture devient un moyen de connaissance qui met en communication directe avec le cosmos et permet la communication avec l'Etre.

Pour préciser enfin les impressions subtiles et riches qu'il a reçues de cette oeuvre d'art, il a recours à ses souvenirs musicaux; l'émotion profonde que lui inspire le Couronnement de la Vierge de Fra Angelico fait écho à celle que lui offre la Cène de Parsifal, la grande scène religieuse où l'atmosphère d'exaltation mystique est remarquablement rendue dans la musique de Wagner. C'est ainsi qu'il s'exprime après avoir entendu jouer, au Concert Colonne, ce morceau de musique qui lui fait éprouver une des plus fortes impressions musicales de sa vie:

[...] j'ai vécu pendant une demi-heure dans le monde d'extase de Wagner. [...] - C'est la musique la plus divine que je connaisse, au sens le plus vrai du mot; elle déborde d'un mysticisme qui convaincrerait les incrédules, qui m'arrache à la réalité.²⁸

Musique et peinture se rapprochent ainsi pour exprimer les nuances du même sentiment qu'éprouve Romain Rolland devant cette incarnation, dans les mondes pictural et musical, de la foi pure qui s'élève par moments

²⁸ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 65.



jusqu'à l'exaltation mystique.²⁹ Nous avons ici un bel exemple de la manière dont la figuration d'un tableau adhère à la vie intérieure de Romain Rolland, et dont il l'assimile, ainsi que de la faculté qu'il possède de saisir dans une oeuvre d'art, l'unique, l'essentiel, et en même temps ce qui peut, dans sa sensibilité, servir de lien entre les chefs-d'oeuvre d'arts différents.

Une émotion aussi profonde que celle que lui offre le tableau de Fra Angelico demande, de la part de l'observateur, une sensibilité naïvement prédisposée et apte à l'émotion purement picturale. C'est d'une telle sensibilité, qui ressent invinciblement cet émoi spécifique, que parle Romain Rolland quand il décrit des sensations que lui avaient données divers tableaux du Louvre, le jour de sa "découverte" de Fra Angelico:

[...] j'avais aujourd'hui la sensibilité très aiguisée: car les peintures me donnaient des sensations auditives ou tactiles. Devant un Ruysdaël, représentant le bord d'un lac ombragé, j'ai ressenti un frisson de froid qui me tombait sur les épaules.³⁰

Il s'ensuit que la peinture s'adresse plus à l'affectivité de Romain Rolland qu'à son intelligence, car les tableaux qui lui offrent une émotion profonde sont ceux qui se présentent comme une extériorisation

²⁹ Nous retrouvons le même rapprochement entre les arts plastiques et musical dans le "Journal" que Romain Rolland tient pendant son voyage de vacances aux Pays-Bas. Il note que la vue de toutes les Passions et de tous les Christ qu'il a regardés à Malines et à Anvers a un retentissement musical en lui. "Je me réveille sur une phrase de Bach. Le beau récit du contralto ("Mon bien-aimé Sauveur") et l'air qui suit pleurent doucement dans mon coeur. Jamais je n'ai si bien senti l'émotion divine de mon cher Bach." (Anvers, le 15 août 1887). "Notes des temps passés", III (A.R.R., inédits).

³⁰ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 68.

de ses propres sentiments et émotions; autrement dit, ils plaisent non seulement à son oeil, mais ils lui touchent profondément l'âme. La peinture devient ainsi, pour Romain Rolland, un langage, un instrument de communication immédiate d'âme à âme, qui, loin d'être le véhicule de l'intellect, est capable de transmettre directement et immédiatement des valeurs affectives et de susciter les émotions. Ce faisant, la peinture assume ce rôle de l'intuition que Romain Rolland assigne dans son Credo à tous les arts.

[...] la Renaissance [...] . Il était si pénétré de l'esprit de ce temps-là, la peinture, par ses personnages, le lui avait si bien révélé, qu'eux-mêmes semblaient revivre, pénétrer dans son imagination et agir ainsi qu'ils auraient pu le faire à leur époque.

(Malwida von Meysenbug, Le Soir de ma Vie, cité dans Printemps Romain, p. 11.)

Ouverture sur le monde

Au sortir de l'Ecole Normale, Romain Rolland est toujours l'irrésolu, sollicité par des voix venant de tous les horizons. Jeune homme inquiet, indécis, doué d'une nature essentiellement contemplative et spéculative, gêné par sa timidité et sa faible santé, il hésite entre ses goûts personnels qui l'entraînent dans la voie de la création, et le devoir qui lui dicte une activité pratique tournée vers le professorat. Le hasard intervient alors pour retarder la décision imminente: un poste est libre, au Palais Farnèse, à l'Ecole Française d'Archéologie de Rome. Romain Rolland l'accepte et quitte la France pour deux ans en novembre 1889.

Le jeune Romain Rolland ne cache pas le fait, cependant, qu'au moment où il avait été appelé à bénéficier de cette bourse d'études au Palais Farnèse, il avait manifesté peu d'enthousiasme. S'il s'en est allé finalement vers la Ville Eternelle, c'était, nous dit-il, "à contre-cœur."³¹ L'Italie ne l'attirait pas du tout; cette "terre des morts,"³² en 1889, "n'avait rien qui attirât un jeune esprit obsédé, comme le mien par les problèmes du présent,"³³ écrira-t-il plus tard dans ses Mémoires. De plus, le vérisme des Puccini et des Mascagni, dont la musique règne en Italie à cette époque, lui fait horreur. Rome elle-même n'offre pour ce novice que les ruines inanimées d'un passé glorieux mais lointain:

³¹ Romain Rolland, Le Voyage Intérieur (Paris: Albin Michel, 1959), p. 128.

³² Romain Rolland, Mémoires (Paris: Albin Michel, 1956), p. 73.

³³ Ibid.

Car je la croyais morte, morte comme sa langue, dont la gloire poussiéreuse avait, pendant dix ans, exhalée des lexiques et des classiques Teubner, desséché les muqueuses de ma bouche et de mon nez. Je la voyais comme la carapace, vide et noire, d'un insecte monstrueux qui avait rongé la terre, - une mante religieuse, en bois sec, les bras pliés en croix, l'arbalète tendue [...].³⁴

A son arrivée dans la Ville Eternelle, les monuments, les ruines, la Rome des voyageurs et des musées lui inspirent d'abord une méfiance toute particulière: il trouve que la ville manque de verdure, qu'elle est enlaidie par les innovations des architectes modernes, que ses antiquités, créées sans passion, sont insipides, et que sa sculpture n'est qu'une lourde imitation des Grecs. "[...]" je boudai Rome, les premières semaines, comme un sot, nous dit-il. Elle me laissa faire, elle était bien sûre de gagner..."³⁵

Ce n'était en effet qu'une question de temps avant que l'Italie, et puis Rome fissent sa conquête: ce jeune homme, si amoureux de la vie et de la beauté, ne pouvait boudier longtemps cette terre italienne. S'il s'en détourne au début, c'est en partie qu'il est rebuté par les réalités de l'Italie d'alors qu'il méconnaît parce qu'il ne cherche même pas à la comprendre.³⁶ Il y a, cependant, une autre raison à son attitude, qui tient à son état d'esprit: nul doute que ce jeune homme, hésitant et

³⁴ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 128.

³⁵ Rolland, Mémoires, p. 75.

³⁶ Le fait que Romain Rolland, à l'époque de ses premiers séjours en Italie, a méconnu bien des aspects de l'Italie réelle, est analysé en détail par Henri Giordan, éditeur de la correspondance échangée entre Romain Rolland et le groupe florentin de "La Voce" dans l'introduction à Romain Rolland et "La Voce" (Paris: Albin Michel, 1966).

timide, aurait été content, s'il s'était écouté, de se replier en lui-même et de rester engourdi dans ses livres, sa musique, et ses rêveries. S'il se décide même à entreprendre ce voyage, c'est qu'il reconnaît, en dépit de cette partie de lui-même qui l'entraîne insidieusement et sans cesse vers la contemplation de la non-action, qu'il lui faut accepter ce poste pour entrer dans une vie plus active afin de développer la partie moins vigoureuse de sa personnalité. Dans une lettre à sa mère, il s'explique ainsi:

[...] je voudrais que tu saches combien je me force perpétuellement, même pour faire ce qui m'est agréable: je n'aime pas agir! [...] Cette horreur de l'effort à faire va si loin, que ma volonté était obligée d'intervenir souvent, pour me faire arrêter dans telle ou telle ville intéressante, au lieu de me laisser emporter tout droit à Rome, comme ma paresse l'eût désiré; - et que même à Florence, où j'ai été si heureux des musées, je me forçais toujours un peu pour aller les voir. - J'aime trop la musique, et la musique entraîne à l'éternelle contemplation, aux rêveries qui ne finissent jamais. - C'est pour cela que mon séjour à Rome peut n'être pas mauvais, en réagissant contre cette tendance malade (non pas la musique, - la songerie) qui est en train de consumer Suarès.³⁷

C'est cette lutte intérieure, qui s'était inscrite en lui dès son enfance, qui explique ses préjugés vis-à-vis de l'Italie et surtout vis-à-vis de Rome, dont il s'obstine à nier la beauté au moment même où il la découvre: il ne veut pas la voir.

A son insu, le monde poétique de l'Italie, ce "pays de l'Idéal vivant,"³⁸ va permettre à son goût comprimé du rêve, qui fiévreusement s'amassait, de s'épancher pendant les deux années de son séjour. Peu

³⁷ Romain Rolland, Printemps Romain (Paris: Albin Michel, 1954), pp. 40-41.

³⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 7 juillet 1890, (A.R.R.).

à peu, ce grand amour de l'univers que Romain Rolland portait en lui comme une passion violente, avec un sérieux concentré, va s'épanouir au contact de tout ce qui, incarné dans cette terre de beauté, répond à ses besoins et à ses désirs. La première image qu'il se forme de l'Italie, ce premier amour, lui sera dictée, non pas par une étude de l'Italie réelle, mais par son désir d'embrasser tout ce qui appartient au caractère civilisateur, au sens le plus profond du terme, de ce pays: il y fait la découverte du "beau rêve de la vie idéale, dans l'Art et dans la Nature."³⁹

Car l'Italie de 1890, "engourdie",⁴⁰ endormie "dans les cendres de son passé,"⁴¹ permet au jeune homme qui n'aspire toujours qu'à satisfaire son vœu de somnambule, la bénéfique plongée en soi, le ressourcement intérieur si nécessaire à son monde spirituel en gestation. Deux années romaines qui le marqueront profondément, deux années de rêve et de flâneries de haut en bas de la botte, de Venise à Girgenti, lui permettent de découvrir ces terres de soleil et de feu, et en même temps, de s'y découvrir lui-même. Il écrit à Malwida von Meysenbug:

Oh! que je me sens plus fort depuis qu'on m'a transplanté dans la bonne nature, sous un cher ciel bleu, qui n'est point terni par les vapeurs de la civilisation, entre l'art vivant et la plénitude de la vue des choses! - Je me sens, depuis un mois surtout, une facilité et une joie de travail que je ne connaissais que par lueurs.⁴²

³⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, fin mai 1890, (A.R.R.).

⁴⁰ Rolland, Mémoires, p. 73.

⁴¹ Ibid., p. 74.

⁴² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 8 octobre 1890, (A.R.R.).

Car cette terre de beauté devait exercer sur ce jeune homme, qui n'avait pas encore pris conscience de ses ressources et même de sa vocation d'écrivain, une action de paix, ordonnant, libérant son génie, et lui apprenant le prix de cet équilibre classique qui discipline les forces bouillonnantes de la pensée et de la vie. L'enchantement de la campagne romaine, par son "chant du silence"⁴³ et sa lumière éblouissante, capable d'éclairer l'esthétique de toute une vie, s'installe en lui pour fondre toutes choses en une harmonie naturelle.

Ne vous ai-je pas parlé de l'oubli divin de la campagne?
[écrit-il à Malwida von Meysenbug] . [...] Quand je suis sorti
de mon premier et doux endormement dans la poésie du Midi,
je me suis retrouvé moi-même; j'ai retrouvé ma personnalité,
mon désir de la réaliser [...] .⁴⁴

Et Romain Rolland aimera, plus d'une fois et longtemps après le premier contact, retrouver la jeune vigueur de son inspiration dans la lumière d'Italie, "ce torrent du ciel, qui ruisselle à flots sur la Campagne [...] et qui] donne la paix."⁴⁵ Dans une lettre écrite à une amie en 1912, il décrira ainsi cette influence déterminante de la terre italienne sur son moi le plus intime:

L'Italie m'a révélé à moi-même. Je mourais de dégoût et de mélancolie, dans l'air fade de Paris [...] . J'ai retrouvé la force et la joie de vivre, sur la terre italienne. C'est de Rome que m'est venue la lumière

⁴³ Rolland, Mémoires, p. 80.

⁴⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, fin mai 1890, (A.R.R.).

⁴⁵ Rolland, Mémoires, p. 119.

qui, depuis vingt ans, m'éclaire.⁴⁶

L'art n'a pas joué un rôle moindre que celui qu'a tenu la nature dans cette première rencontre de Romain Rolland avec l'Italie: sa méditation sur l'oeuvre des grands Italiens du passé appartient, elle aussi, à l'histoire de son évolution spirituelle. Sa découverte des préraphaélites au Louvre lui avait déjà inspiré le désir d'aller en Italie pour retrouver

en leur fraîcheur vivante, ces garçons et ces filles, dont le reflet dans les livres m'avait pris le coeur amoureux. Lorsque, plus tard, en Italie [continue-t-il], je les rencontrai dans des salles de musée, mon coeur battait, comme à un rendez-vous. Et j'eus beau les voir emprisonnés dans des toiles enfumées, ou dans l'ombre de murailles fendues et éraillées, ma volonté d'amour leur restituait la fleur de leur jeunesse et les baisait des yeux, comme des maîtresses.⁴⁷

L'art pictural, conçu en Italie plus intensément que partout ailleurs comme la vocation et le but héroïque de l'humanité, captive entièrement le jeune homme pour qui l'art est tout, et lui inspire cette ivresse de la vie qui ne surgit pleinement que de cette clarté

⁴⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Camille Mallarmé, 23 octobre 1912, citée par H. Giordan dans Romain Rolland et "La Voce", p. 15. L'abondance des documents concernant le rôle décisif de l'Italie sur le développement spirituel de Romain Rolland ne laisse aucun doute quant à l'importance de ce premier séjour en Italie dans sa vie. A son ami, Bachelin, il écrit le 10 mars 1911: "Je revois une ville, une terre, qui m'est presque la patrie, tant j'y ai mêlé jadis du plus intime de ma vie." (Lettre inédite, A.R.R.). A Jean Bodin, le 22 novembre 1924, il écrit à propos de Rome: "Cette chère ville a joué un si grand rôle dans ma vie! [...] Ma vie spirituelle s'y est dessinée - à vingt-trois ans - pour toute la suite de mes jours [...] - Non, ce n'est pas pour rien que j'ai été nommé Romain..." (Lettre inédite, A.R.R.). Et dans ses Mémoires, il écrit: "Rome a laissé dans ma vie un tel rayonnement que j'ai toujours été enclin à lui attribuer le rôle décisif dans mon développement. [...] Peu s'en faut que je ne date d'elle ma seconde, ma vraie naissance." (Mémoires, p. 72).

⁴⁷ Rolland, Mémoires, p. 74.

sensuelle du Midi. Se repliant dans une solitude bien-aimée, peuplée de ses seuls chers artistes, le jeune Romain Rolland vagabonde sur les routes d'Italie dans une atmosphère d'art, de poésie, et de liberté. La grâce légère de la Florence du passé, qu'il anime de sa pensée, exalte ses penchants artistiques; saisi par cette profusion d'oeuvres d'art à tous les coins de rue, dans toutes les rues, remplissant toutes les places, il s'écrie:

Où est-ce qu'on a jamais vu une cathédrale, peinte à fresque par Ghirlandajo, sculptée par Donatello et Michel-Ange, élevée par Brunelleschi, avec des boiseries de Finigueira, et des orfèvreries de Ghiberti? Et ici, un lion de Donatello. Et là, un David de Michel-Ange. Ou le Persée de Benvenuto Cellini. Ou une statue de Jean de Bologne. Et partout, des galeries, des musées, des palais. Un couvent peint, cellule à cellule, par Fra Angelico. Un bourgeois qui a fait élever le Palais Riccardi et l'église de Saint-Laurent. Un autre qui, par jalousie, élève le Palais Pitti! - C'est prodigieux, admirable, et méprisant pour le reste du monde.⁴⁸

Aussitôt qu'il le peut, il court à Naples, et jusqu'en Sicile, en flânant dans les petites villes, pour y découvrir l'art de la civilisation grecque. L'art de Signorelli l'attire à Cortone, comme celui de Piero della Francesca l'attire à Borgo San Sepolchro; il sera un pèlerin passionné au berceau du jeune Raphaël, dans les doux horizons de la Madonna d'Alba, à Città di Castello, et il assistera "à l'Evangile de la Passion, selon Giotto, frère des Apôtres,"⁴⁹ à Padoue. De même que la lumière de la Campagna Romana ne cesse de rayonner sur sa vie, de même l'art italien, lui-même sorti de cette douce nature, ne cesse de l'ensorceler et de l'emporter dans ce monde du rêve, où "[...] l'âme

⁴⁸ Rolland, Printemps Romain, p. 21.

⁴⁹ Rolland, Mémoires, p. 119.

est accueillie dans les âmes idéales que les peintres ont fait vivre, sous le frêle, mince et matériel pourtant, manteau des coloris."⁵⁰

Les grands Italiens du passé lui dévoilent ainsi un monde nouveau qu'il n'aurait pas connu sans eux, et dont la révélation enrichit sa vie intérieure en lui faisant voir les choses et les êtres par leur regard. C'est dans cet art italien que ce jeune homme du Nord, affamé de soleil, de clarté et de vie, cherchera, à travers la manière de voir particulière de ces grands maîtres, des modèles d'exaltation et de vie héroïque; c'est à travers cet art, dans l'éblouissement du lumineux ciel italien et la souveraine harmonie de cette terre de beauté, que Romain Rolland fera la découverte d'un enivrant bonheur de vivre.

Avant d'y parvenir, cependant, il lui faudra franchir les étapes d'une évolution graduelle, durant laquelle son goût pictural se précisera en relation avec le devenir de son "moi" intime. Il avait quitté Paris - nous l'avons vu - particulièrement bouleversé par le mysticisme de Fra Angelico, dont l'oeuvre correspondait à ses aspirations de jeune homme, et il arrive en Italie encore tout plein de ces désirs mystiques et de ces tendances rêveuses. Rendu à Florence, sa première visite est pour son cher Fra Angelico, la seconde pour Botticelli et son Printemps.⁵¹ Tout en s'attendant à ressentir devant les oeuvres

⁵⁰ Romain Rolland, "Carnets de voyage", 5-12 novembre 1889, (A.R.R., inédits).

⁵¹ Lettre inédite de Romain Rolland à André Suarès, 16 novembre 1889, (A.R.R.).

de Fra Angelico la même émotion profonde que lui avait causée le chef-d'oeuvre de Paris, il se rend au Couvent Saint-Marc, dont Fra Angelico avait peint à fresque un mur dans toutes les cellules de moine . En sortant, il avoue avoir été un peu déçu: là où il cherchait la ferveur émue, il n'avait trouvé que le calme pieux. Il écrit à sa mère:

J'ai trouvé d'admirables oeuvres, très vraies, même puissantes parfois; je n'ai pas retrouvé, - ou à peine, par éclairs, - la flamme paisible et ardente du mysticisme qui remplit le Couronnement de la Vierge, son chef-d'oeuvre du Louvre. Je m'aperçois ici que de tels élans d'amour divin sont des crises rares dans la vie du moine angélique, et que le fond de son âme est une inaltérable piété, la ferveur éternellement tranquille d'une dévotion régulière.⁵²

Quelques semaines suffisent à renforcer ce sentiment de déception chez Romain Rolland: une étude d'autres tableaux de Fra Angelico suscite en lui une émotion analogue à celle qu'il avait ressentie à Florence. Les Fra Angelico de Rome lui semblent "doux et gras et endormis dans la prière; ils ont perdu la vive extase de la jeunesse,"⁵³ note-t-il. L'impression d'ensemble éprouvée devant un autre couronnement de la Vierge du même peintre, est toute différente de celle qu'il attendait:

Au lieu de l'élan de mysticisme suppliant qui emporte le tableau de Pons, celle-ci est toute baignée du sourire ravi d'un mysticisme bienheureux. [...] J'attendais davantage et vois que le chef-d'oeuvre de Paris, le Couronnement de la Vierge, est une crise de mysticisme, un élan d'amour passionnément tendre pour Dieu, - qui n'est pas beaucoup plus habituel chez Angelico, que chez les autres âmes.⁵⁴

⁵² Rolland, Printemps Romain, p. 22.

⁵³ Lettre inédite de Romain Rolland à Gabriel Monod, 29 décembre 1889, (A.R.R.).

⁵⁴ Rolland, "Carnets de voyage", 5-16 novembre 1889, (A.R.R., inédits).

Et dans une lettre à son ami, André Suarès, il est amené à conclure ainsi: "De mes visites, Botticelli sort premier, et Angelico a baissé."⁵⁵

Pourquoi ce changement de sentiment? C'est que le Romain Rolland qui vient de passer quelques mois sur le sol italien, enveloppé de cette lumière éblouissante et entouré de cette atmosphère de poésie et de liberté, ne ressemble déjà plus tout à fait au jeune homme qui s'extasiait devant une certaine oeuvre de Fra Angelico à Paris. Sans qu'il s'en rende compte encore lui-même, il ne pourra jamais retrouver cette même émotion parce que, comme il l'écrira bien des années plus tard à un ami, "la jeunesse des sensations passées ne revient plus jamais."⁵⁶ Une jouissance profonde de la vie commence déjà à s'infiltrer en lui dès son tout premier contact avec cette beauté sereine et solitaire de la Campagne enchantée, et ses Mémoires nous le disent:

Elle a été ma Calypso. Du premier instant que je l'ai vue, j'ai été pris. Je courais à elle, je la parcourais pendant des journées, - j'avais alors des jambes de jeune cerf... Que c'était bon de la prendre avec mes jambes, avec mes yeux, avec ma bouche, de la fouler, de l'absorber, de la manger!... [...] celle qu'alors j'ai engrangée a nourri toute ma vie. C'était moisson d'éternité. Qu'on ne voie point là une rhétorique! Toute ma vie a été marquée de cette harmonie. Si pauvrement que je l'aie exprimée en quelques pages de Jean-Christophe, [...] cette musique de la lumière et des lignes n'a, depuis, cessé de chanter, même au fond de mes jours les plus sombres.⁵⁷

⁵⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à André Suarès, 16 novembre 1889, (A.R.R.).

⁵⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à André Suarès, 5 mai 1897, (A.R.R.).

⁵⁷ Rolland, Mémoires, p. 79.

Ce n'est que deux années plus tard, après avoir pris le recul nécessaire pour comprendre cette évolution subie par son "moi" intime, qu'il écrira ces quelques mots à sa mère qui font le point sur cette transformation spirituelle:

Je n'ai pas de dispositions pour l'ascétisme, ma chère maman. C'est précisément depuis que je suis en Italie que je n'aime plus beaucoup Fra Angelico.⁵⁸

Ainsi, les deux années de son séjour en Italie - années riches en émotions et en amitiés durables, pleines de nouvelles et vives expériences - devront amollir cette carapace dont il s'était revêtu pour se protéger contre la bassesse du monde matériel. Sous l'éblouissement du soleil, dans cette nature séduisante, il se détend juste assez pour sortir enfin de sa chrysalide et connaître la poésie des choses réelles.

Cette transformation se reflète dans sa nouvelle estime de l'art italien. Il n'est pas étonnant que le jeune Rolland, dont toute la personnalité commence à s'éveiller, découvre, pour s'en éprendre, les oeuvres florentines de la seconde moitié du XVe siècle, empreintes de tant de fraîcheur de sentiment et d'originalité. Car, alors qu'au XIIIe siècle, l'art s'adresse à l'intelligence, dès la fin du XIIIe siècle, on discerne dans la peinture italienne quelque chose de tendre et de douloureux qui prévaut contre la sérénité hellénique de l'art antérieur, si noblement intellectuel. Aux XIVe et XVe siècles, l'art parle à la sensibilité. Tandis que celui du XIIIe siècle maintient l'âme dans les régions sereines de la pensée et exprime le côté divin du

⁵⁸ Romain Rolland, Retour au Palais Farnèse (Paris: Albin Michel, 1956), p. 159.

christianisme, l'art des siècles suivants, par contre, en exprime surtout le côté humain. C'est la tendresse et la douceur de cet art, c'est son humanité profonde qui attendrissent le jeune Romain Rolland et remuent son coeur sensible. Son état d'âme même ne se reflète-t-il pas dans les mots qu'utilise Taine pour décrire les oeuvres de cette époque?

"Moment charmant, délicate aurore qui est la jeunesse de l'âme, où l'homme pour la première fois découvre la poésie des choses réelles. En ce moment-là, il ne trace pas une ligne qui n'exprime un sentiment personnel; ce qu'il raconte, il l'a éprouvé; il n'y a point encore de type accepté qui enferme dans une beauté convenue les naissantes aspirations de son coeur."⁵⁹

Et l'oeuvre qui, aux yeux de Romain Rolland, incarne le mieux cette renaissance de vie et de sentiment, est celle de Sandro Botticelli. Déjà à Paris, le jeune étudiant avait été touché par le sens mystique qui, lui semblait-il, émanait de ses oeuvres; ce premier contact avait inspiré en lui le désir d'aller en Italie afin de le mieux connaître dans son chef-d'oeuvre, le Printemps: "Si je disais que le désir de voir son Printemps a été pour beaucoup dans mon voyage en Italie, on rirait de moi, écrit-il dans son 'Journal'. Ce serait vrai pourtant."⁶⁰ Il remarquait alors la douceur et la poésie mélancolique qui imprégnaient le tableau, cette suave mélancolie qui lui faisait "passer des frissons dans le corps et venir les larmes aux yeux."⁶¹ La vue de ses oeuvres à Turin, à Milan et surtout à Florence, le bouleverse

⁵⁹ Hippolyte Taine, Voyage en Italie (Paris, 1865); 18e édition, 1930, volume II, p. 148.

⁶⁰ Rolland, "Carnets de voyage", 5-12 novembre 1889, (A.R.R., inédits).

⁶¹ Romain Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm (Paris, Albin Michel, 1952), p. 69.

et lui cause une joie indicible: "J'adore de plus en plus Botticelli [...]"⁶² écrit-il à sa mère, de Turin; rendu à Florence, il avoue: "Je suis tout à ma lune de miel avec Botticelli. Je profite d'un instant où je suis seul dans la salle, pour baiser les pieds de la Primavera."⁶³

Son adoration de Botticelli, cependant, ne marque dans le domaine des arts plastiques qu'une première étape dans l'évolution de ses idées esthétiques vers une conception de l'art comme incarnation de la vie et non pas du rêve. Car, de même que ce monde romanesque où figurent les héros et les nymphes antiques sert d'écran entre la réalité commune et la sensibilité irritable du peintre, de même cet univers parfois féérique et stylisé, toujours semi-irréel, offrait au jeune observateur un refuge où pouvait se complaire son affectivité excessive. Bien des mois plus tard, en décrivant, dans une lettre à Malwida von Meysenbug, une vue qui aurait pu inspirer le fond du Printemps, il devait se rappeler l'effet à la fois ravissant et apaisant qu'avaient eu sur lui les paysages de Botticelli:

Je me suis oublié une après-midi au couvent des franciscains de Fiesole, dans un paysage de Botticelli: cyprès et sapins allongés, graves et élégants, d'un noir profond sortant d'un tapis d'herbe épaisse et veloutée, avec des éclaircies dans les branches, des paysages lointains, ensoleillés, et l'herbe parsemée d'anémones violettes. [...] C'est vrai; toutes les fois que je visite un de ces adorables abris de l'âme dans un nid de nature et d'isolement, j'ai une secrète envie de n'en plus sortir.⁶⁴

⁶² Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 7 novembre 1889, (A.R.R.).

⁶³ Romain Rolland, "Journal", 8 novembre 1889, (A.R.R. inédit).

⁶⁴ Romain Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug (Paris: Albin Michel, 1948), pp. 16-17.

Aucune âme, douée de sens poétique, ne saurait échapper à l'emprise des évocations de Botticelli, particulièrement élégiaques. Il n'est pas étonnant donc que celle de Romain Rolland, qui soupire après "la sérénité, la tendresse, la lumière bien-heureuse,"⁶⁵ se trouve pleinement satisfaite dans l'univers de Botticelli, car elle s'y trouve dans son atmosphère habituelle. Il écrit là-dessus à sa soeur, Madeleine, en novembre 1889:

[...] mes amis de coeur, mes artistes dans l'âme desquels je sens des affinités pénétrantes avec la mienne, ce sont les Mozart et les Rameau en musique, Thackeray en littérature, Botticelli en peinture.⁶⁶

De là vient que Romain Rolland apprécie aussi ardemment cette finesse profonde du sentiment précieux, ce charme indéfinissable, raffiné, inquiétant, de Botticelli; car non seulement sa pensée esthétique - toujours en voie de transformation perceptible - mais aussi son âme l'y préparent.

De plus, il n'y a pas de doute que son adoration de Botticelli à cette époque repose au moins en partie sur la qualité "musicale" de son art. N'oublions pas que la vraie langue de Romain Rolland est la musique, et qu'il y voit "une langue de la vie intérieure, que les mots sont impuissants à fixer, et dont les mouvements sont saisis par elle [...]."⁶⁷ Dans son étude de l'art florentin de cette période, Romain Rolland

⁶⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 8-9 septembre 1891, (A.R.R.).

⁶⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Madeleine Rolland, fin novembre 1889, (A.R.R.).

⁶⁷ Cité par Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même (Paris: Editions du Seuil, 1967), p. 23.

n'hésite pas à indiquer des analogies entre la peinture et la musique;
il avait déjà noté à ce propos dans son "Journal":

Si Florence avait brillé par la musique, moitié autant que par les autres arts, je serais Florentin tout entier. Malheureusement la musique balbutiait à peine encore. Il est vrai d'ajouter que la peinture, avec une souplesse unique et une profondeur intense, s'est chargée d'une partie des émotions musicales, et que les Florentins ont rendu l'âme tout entière autant que le permettaient leurs moyens d'expression.⁶⁸

Selon lui, ce pouvoir "musical" de l'art florentin atteint son apogée chez Botticelli, dont la peinture n'est pas ouverte sur la nature, mais sur les résonances affectives d'un univers mince et précis; autrement dit, Botticelli, dont toute l'attention se concentre sur la figure, excelle à rendre les état d'âme d'une intensité exceptionnelle:

[...] deux adorables oeuvres du bien-aimé Botticelli, une Descente de croix, presque idéale, et une Madone [...]. Si dramatique est la mort du Christ étendu sur les genoux de la Mère évanouie, et pourtant si douce; le cher Botticelli est passionné plus que tout autre, il sait tous les mouvements dramatiques et les douleurs et les joies passionnées, mais il les rend par l'âme, il peint du dedans les corps; le drame, si violent qu'il soit, est toujours intime.⁶⁹

De là vient que l'art de Botticelli se rapproche de la musique "qui a pour matière l'essence même du coeur et sa diversité infinie,"⁷⁰ car cet art incarne en soi la musique des passions:

Quelques tableaux de mon Botticelli. Décidément sa chère âme était une âme musicale. Il eût merveilleusement compris les émotions wagnériennes, car il en fait éprouver d'analogues

⁶⁸ Rolland, "Carnets de voyage", 5-12 novembre 1889, (A.R.R., inédits).

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Romain Rolland, Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (Genève: Slatkine, 1971), p. 9.

(par le dessin plus que par la couleur). Aucun peintre n'a rendu comme lui ces extases épuisées d'âmes fiévreuses et alanguies, et de corps exsangues, maladifs, rongés de sensualité mystique.⁷¹

Cette musique des passions, comment est-elle rendue à l'intérieur du monde des formes plastiques? Avec sa perspicacité coutumière, Romain Rolland note que Botticelli traduit les mouvements de l'âme par le dessin, c'est-à-dire, par les mouvements du corps. Ainsi l'agitation du corps vivant devient proprement le langage de l'âme, et plus elle est frénétique, mieux elle révèle le ressort psychologique, le secret vivant de la réalité. Dans les compositions de Botticelli, l'arabesque continue des formes engendre la diversité des mouvements qui sont la clef de cette puissance mélodique d'expression par laquelle Romain Rolland se révèle séduit.

En dernier lieu, Romain Rolland n'hésite pas à situer l'artiste dont il étudie l'oeuvre dans le courant artistique dont il fait partie, car chaque artiste est l'enfant de son époque en tant que son oeuvre reflète, ne fût-ce qu'inconsciemment, les idées dominantes et l'esprit de sa génération. Il en est ainsi avec Botticelli, dont toute la vie s'étend à travers la seconde moitié du XVe siècle: époque riche en initiatives artistiques et en oeuvres fortes où figurent les nouvelles conceptions humanistes, mais d'où le gothique du Moyen Age n'a pas encore entièrement disparu. Botticelli incarne à son tour l'art de Florence au moment où voisinent la mythologie grecque et les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament; il va de la Madone qui écrit le

⁷¹ Rolland, "Carnets de voyage", 12-16 novembre 1889, (A.R.R., inédits).

Magnificat ou qui baisse les yeux sur son enfant, à Vénus allongée au devant d'un paysage. De plus, l'accent mis dans son oeuvre sur le linéaire et la grâce fragile des personnages sont des conséquences attardées du gothique, tandis que la préciosité, la spiritualité éthérée, le charme qu'il prête aux Vierges et aux anges - ce qui a assuré la vogue de Botticelli auprès des esthètes de la fin du siècle dernier - lui assurent une place de novateur dans la peinture religieuse de cette période. Il ressort de ce mélange de tendances anciennes et nouvelles une subtilité troublante provenant d'une inquiétude d'esprit qui caractérise non seulement Botticelli, mais tous les Florentins qui aspiraient à un ordre neuf qu'ils ne parvenaient pas à bien définir et moins encore à réaliser. L'inquiétude, le charme troublant de cet art devront toucher Romain Rolland d'autant plus que lui-même n'est pas entièrement sorti encore de la crise spirituelle de son adolescence, et qu'il aspire lui aussi à un ordre nouveau qu'il n'a pas encore réussi à définir. Il écrit dans une lettre à sa mère:

Oui, ce sont mes artistes de coeur, ces vieux peintres italiens. A vrai dire, mon époque par excellence, c'est le XVe siècle, fin moyen âge et commencement des temps modernes, parce que le mélange de cette foi du passé et des sentiments nouveaux produit un art exquis, d'un raffinement extrême, d'un charme complexe, particulièrement troublant: Botticelli, le Vinci. C'est pour moi l'équilibre parfait - aussitôt rompu - entre la forme et la pensée, - ou peut-être plutôt entre les sens et l'âme. - Mais si j'aime tant ce XVe siècle, c'est que ma foi religieuse est trouble comme lui [...].⁷²

⁷² Rolland, Printemps Romain, p. 25.

Amour profond et sincère donc, mais ne marquant que la période de son premier et doux abandon à la poésie du Midi. "Six mois n'avaient point passé que j'étais déjà las de ma petite minaudière, et que je l'abandonnais, avec ses soeurs préraphaélites, pour des amantes moins chlorotiques..."⁷³, écrit-il dans une page du Voyage Intérieur. Car, au moment même où le jeune Romain Rolland se laisse emporter ainsi par ce rêve de subtile perfection auquel répond l'oeuvre de Botticelli, par ce "moment charmant"⁷⁴ dont parle Taine, d'autres éléments agissent déjà sur son "moi" insatiable qui s'en enrichit et continue cette lente évolution au bout de laquelle il achèvera de prendre conscience de lui-même. Le séjour à Rome lui avait donné, au sein même de cette atmosphère de calme, d'apaisement, d'épanouissement complet, l'occasion de se libérer de la pensée de son époque - de cette pensée qui l'entourait à Paris, qui l'entraînait malgré lui, parce qu'elle était plus forte que lui, et qu'il n'avait encore rien de définitif à lui opposer. Dans son "Journal" de Farnésien, il remarque, en mars 1890, l'utilité de ce séjour à l'étranger, grâce auquel il peut s'affranchir de la tyrannie d'un milieu intellectuel et social; son âme, dégagée de l'atmosphère où elle avait vécu jusqu'ici, devenait indépendante.⁷⁵ C'est à Rome, ainsi, que le jeune Rolland connaîtra la dernière étape de sa libération spirituelle. Nous l'avons vu, adolescent, vivre ces moments qu'il croit être les étapes essentielles de son voyage intérieur. Sur

⁷³ Rolland, Le Voyage Intérieur, pp. 129-130.

⁷⁴ Voir H. Taine, Voyage en Italie, II, p. 148.

⁷⁵ Rolland, "Journal", mars 1890, (A.R.R., inédit).

le Janicule, au soleil couchant, devant l'horizon des Monts Albains, il connaît la plus décisive de ces extases, celle de l'Harmonie:

Ce fut comme si l'avion, qui piétinait la terre, eût décollé, et que j'eusse glissé en plein ciel, hors du siècle. Je vis de loin mon temps, mon pays, mes préjugés, moi-même. Je fus libre, pour la première fois... Une seconde avant, - et derrière, vingt-quatre années de vie, - j'étais esclave du temps, asservi à son rythme, entraîné par son flot, respirant sa pensée. Lors même que je la condamnais, je l'aspirais, je vivais d'elle. Et je mourais par elle. - Suis-je mort?... Je ressuscite! Et j'ai franchi le couvercle du tombeau, cette "fin de siècle"... Je sors du temps...⁷⁶

L'événement le plus important et le plus riche en conséquences de ces années à Rome - celui qui jouera le rôle principal dans sa libération spirituelle - est son amitié pour l'idéaliste allemande, Malwida von Meysenbug. Si leur rencontre avait eu lieu à Paris dans l'été 1889, chez Gabriel Monod, maître et ami de Romain Rolland, les affinités ne se font jour qu'à Rome, au moment du séjour du jeune Rolland. Les visites de celui-ci chez cette vieille dame, de politesse d'abord, deviennent de plus en plus nombreuses malgré la grande différence d'âge, car il est attiré par sa bonté et sa grandeur d'âme. Dans son enthousiasme juvénile, il écrit à sa mère:

Oh! Que je sais gré à Mademoiselle de Meysenbug, d'être si bonne pour moi! Et que je suis heureux de l'avoir à Rome!... Nous parlons de tout, nous philosophons, nous faisons de l'art et de la métaphysique; cette vieille demoiselle sait tout, a tout lu, tout senti.⁷⁷

L'art, avant tout, unit ce couple extraordinaire; de tous les

⁷⁶ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 133.

⁷⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 18 février 1890, citée par Miriam Krampf, La Conception de la Vie Héroïque dans l'Oeuvre de Romain Rolland (Paris: Le Cercle du Livre, 1956), p. 65.

arts, c'est la musique qui forme le terrain solide de leur entente. Chaque jour, Romain Rolland se rend à la via Polveriera chez sa vénérable amie pour lui jouer au piano les oeuvres des ses maîtres favoris. Elle, de son côté, lui fait sentir toute la profondeur de la vie ainsi que de ce langage éternel qu'est l'art. Pleinement consciente de la perspicacité du jeune homme non seulement dans l'ordre de la musique, mais aussi dans celui des arts plastiques, elle l'encourage à écrire des articles sur l'art et les artistes pour des journaux, et lui conseille de les publier plus tard, tous réunis, en forme de livre.⁷⁸

Un peu plus tard, Malwida von Meysenbug a su initier à l'héroïsme le futur auteur des Vies des Hommes Illustres, car sa vie, comme le dit Zweig, "ne fut pas autre chose qu'une promenade rétrospective dans le passé héroïque."⁷⁹ Elle avait été l'amie, la confidente même, de Wagner, Nietzsche, Mazzini, Herzen, et Kossuth; maintenant, en évoquant à ses yeux ces grandes figures, elle dévoile au jeune Rolland le tourment profond de ces "héros", tourment très semblable aux douleurs que lui-même avait éprouvées, mais que ces âmes d'élite avaient su surmonter. Il apprend que chacune de ces vies avait été celle d'un grand vaincu, car la défaite se trouve au bout de toute expérience

⁷⁸ Lettre de Malwida von Meysenbug à Gabriel Monod, 24 avril 1891, tirée du livre de Gaby Vinant, Malwida de Meysenbug. Sa Vie et ses Amis (Paris: Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée, tome 82, 1932), par Ronald A. Wilson, The Pre-War Biographies of Romain Rolland (Great Britain: Oxford University Press, 1939), p. 47.

⁷⁹ Stefan Zweig, Romain Rolland, Sa Vie—Son Oeuvre (Paris: Les Editions Pittoresques, 1929), p. 28.

humaine. La foi, seule, soutenait chacun de ces héros: ils savaient que leurs efforts garderaient leur valeur, pour d'autres âmes pareillement tourmentées. De cette leçon d'héroïsme qu'il puise dans les trésors de science et d'expérience de cette vieille dame il saura se souvenir bien plus tard, en écrivant les Vies de Millet et de Michel-Ange:

Grande école d'héroïsme! Et sans leçons, sans phrases. C'est là que j'ai appris le secret des maîtres du monde: les grands Vaincus. Ceux de l'action, et ceux de la pensée. Les crucifiés, les exilés, les rejetés du siècle, et ceux qui le rejettent, les humiliés, les offensés et (les plus vaincus de tous) ceux qui triomphent et qui, comme Michel-Ange et Wagner, les grands blessés, ont vu le néant du triomphe. Et qui renoncent [...] en Dieu [...]. Ainsi j'ai pu entrevoir, au fond tragique de l'être, du sien et de celui de ses grands amis [...] bien des troubles et des douleurs, bien des rêves aussi, qui, dans ses livres, demeurent sous le sceau [...]. Je les voyais en elle [...]. Elle portait leur message. Et je sais qu'elle me l'a transmis.⁸⁰

Ainsi se forment peu à peu en Romain Rolland les idées, les certitudes qui vont guider son action et inspirer son oeuvre. En accord avec cette leçon héroïque dont Malwida von Meysenbug lui fait cadeau, le jeune homme se convainc qu'à moins de se perdre dans le rêve, l'homme ne peut que lutter et combattre, pour enfanter ce que l'intelligence a conçu en union avec l'amour: l'action énergique se trouve impliquée dans l'évolution qui assure la marche vers la liberté spirituelle. Ce n'est point la première fois que Romain Rolland ressentait ce besoin de l'action. Déjà, dans son Journal de l'Ecole Normale, il portait en lui l'assurance que la vraie vie n'est pas l'oubli du monde et le songe, mais l'action humaine. Mais son goût du rêve, plus fort, l'en détournait

⁸⁰ Romain Rolland, "Hommage à Malwida von Meysenbug", Europe, mars 1934.

pour l'emporter vers l'au-delà, où il pouvait se réfugier au sein de la beauté harmonieuse et de l'art serein. Sous l'éblouissement du soleil italien, entouré d'un art vivant, cependant, il se laisse séduire par le pouvoir exaltant de l'Italie qui suscite toutes les énergies: de l'esprit ainsi que des sens. Les contradictions de sa volonté s'harmonisent. Et ce sont les lettres à Malwida von Meysenbug qui nous révèlent précisément comment, après toute une adolescence encline au rêve, Romain Rolland en vient à opter définitivement pour l'action, tenue pour le point de départ de la vie et de l'art. Telle lettre du commencement d'avril 1890, nous renseigne sur cette réaction, qui se dessine graduellement dans son "moi" le plus profond, contre la douceur innée de son caractère:

Je n'ai pas voulu quitter Rome sans aller à la villa Albani. J'y ai vu votre charmant bas-relief d'Orphée. Eurydice est d'une langueur mélancolique et tendre, qui pénètre l'âme. - Mais, je vous dirai, pour cela comme pour le groupe de la Villa Ludovisi, je suis tenté de me défendre contre le plaisir que me font les oeuvres de ce genre; et la raison principale, c'est qu'elles sont trop d'accord avec le genre de mon âme; elles sonnent trop à l'unisson de mon coeur; et je réagis continuellement contre mes affections qui ne me semblent pas conformes à la vérité vraie [...]. Eh bien, la tendresse qui rayonne de ces douces oeuvres grecques me charme trop, et quand je me ressaisis, je suis en défiance de me tant plaire en leur compagnie.⁸¹

Et le 30 septembre 1890, il lui écrit que la rêverie vague, indécise, indistincte, ne lui suffit plus; il faut qu'elle se réalise dans l'action:

J'ai besoin d'un rêve, qui s'exprime avec précision, jusque dans ses mystères. Je veux me faire une autre Vie, et non pas supprimer toute vie. Je veux que mon rêve me donne la sûre illusion de la réalité, et pour cela, il faut de toute nécessité qu'il se réalise. Je ne serais pas

⁸¹ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 19.

heureux, si je ne me sentais agir dans cette vie supérieure de l'art, - si je n'écrivais pas. - Ce dont j'ai le plus besoin, c'est de force physique, et de sang rouge.⁸²

Le 8 octobre, il reprend cette pensée, en la précisant: "Non, il ne faut pas abdiquer l'action. [...] L'action est le parfum de la vie."⁸³

En même temps que les conversations et les nombreuses confidences de Malwida von Meysenbug lui révèlent la vie tragique des artistes contemporains et lui apprennent à aimer le génie du temps présent, Romain Rolland découvre dans les pierres, les tableaux et les monuments qui l'entourent, cette grandeur à laquelle il aspire encore confusément. Lui qui désire intensément une vie d'action, répond sans hésitation à cet appel à la vie forte et joyeuse l'accueillant du haut de chaque édifice de pierre, qui lui est témoignage de cette époque de la Renaissance où régnaient des personnalités fortes et passionnées pour l'action. N'oublions pas que, déjà jeune normalien, Romain Rolland s'était senti invinciblement attiré par toute une époque,⁸⁴ qui, nettement caractérisée par la vie forte et les actes de passion, se prêtait le mieux à sa méthode historique en lui fournissant une foule d'individualités puissantes dont il voulait essayer de comprendre par intuition les passions violentes. Il n'est donc pas étonnant que, pour la deuxième fois dans sa vie, Romain Rolland soit entraîné par la redoutable ivresse d'un autre cyclone humain, tout bouillonnant de

⁸² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 30 septembre 1890, (A.R.R.).

⁸³ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 8 octobre 1890, (A.R.R.). Quelques semaines plus tard, il écrit dans une lettre à Malwida von Meysenbug: "[...] ce n'est pas de poésie que j'ai besoin, c'est de vie; et toute mon âme a toujours été à ceux qui ont remué la mer des passions humaines [...]." Lettre inédite du 16 novembre 1890, (A.R.R.).

⁸⁴ Les guerres de religion et de la Ligue, voir Introduction, pp. 22-23.

passions collectives: celui de la Renaissance en laquelle il voit un vaste réservoir d'énergies où il peut puiser à volonté.

"Quelle source puissante de Vie et de Passion! écrit-il le 13 septembre 1890, à Malwida von Meysenbug. [...] Il y avait [...] là de magnifiques Forces humaines qui ne demandent qu'à revivre."⁸⁵

Ce n'est pas seulement la richesse des sujets que j'admire dans la Renaissance italienne; c'est la richesse de la Vie. Cette merveilleuse époque n'est pas seulement une mine d'intrigues romanesques et dramatiques; c'est une source enivrante de passion. La Vie coule et s'étend comme un grand fleuve, avec une liberté et une ampleur magnifiques. C'est le libre jeu de la Vie, de la Vie saine, pleine, en toute floraison.⁸⁶

Il s'y trouve, lié étroitement à cette force sans frein qui émane de cette époque héroïque, un autre aspect de l'homme avec lequel Romain Rolland veut s'identifier. Le jeune normalien qui, quelques années plus tôt, avait posé comme principe essentiel de son "Credo quia verum" qu'il faut vivre le plus possible afin d'être tout son être individuel à tout moment,⁸⁷ trouve l'incarnation même de ce principe dans ces héros éternels dont l'oeuvre respire la force et la joie de vivre. Le 28 janvier 1891, il écrit à Gabriel Monod: "Je ne vois pas du tout dans la Renaissance une époque historique, mais un des moments où l'homme a été le plus libre, le plus spontané et le plus franchement

⁸⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 13 septembre 1890, (A.R.R.).

⁸⁶ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, pp. 31-32.

⁸⁷ Voir Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 76 et p. 372, où il écrit: "Il faut être soi, mais soi entier, et (le plus difficile) sans être jamais sa dupe." Ce principe, qui revient constamment dans la bouche de ses personnages - preuve de son importance dans la vie de l'auteur - est exprimé très fortement dans une de ses pièces dramatiques, La Montespan, par l'héroïne: "Il n'y a qu'un crime au monde, c'est de n'être pas soi-même." Revue d'Art Dramatique, Tome XIV, janvier - décembre 1904 (Genève: Slatkine Reprints, 1972), p. 97.

lui-même."⁸⁸ Et en même temps que le jeune homme boit à pleines gorgées les énergies puissantes qui avaient déjà, au début du siècle, fait de Stendhal un Italien de libre choix, il accepte sans réserve l'absolue liberté de manières et la plénitude de passion des êtres de la Renaissance, qui ne connaissent aucune restriction issue "de la bienséance, de la civilité, ni même de la morale."⁸⁹ C'est ainsi la Renaissance italienne qui va permettre à Romain Rolland de trouver une réalisation de cet idéal de l'homme entier, qui vit, dans ce glorieux temps d'activité passionnée et universelle, "de toutes les puissances de la vie."⁹⁰

Le monde pictural de la Renaissance n'est pas pour rien dans cette évolution graduelle du monde spirituel de l'écrivain. Lui qui avait impérieusement besoin d'aimer, qui s'est senti irrésistiblement attiré par des époques de plénitude de vie et de passion où il y avait matière à aimer, lui qui aimait l'art par-dessus toute autre chose, est vite captivé par les formes puissantes, la beauté sensuelle et la force de vie de l'art personnel de la Renaissance, tout imprégné de l'individualité des artistes et de leurs modèles. Chaque aspect de l'art de cette époque lui est une révélation:

Je ne comprenais pas jusqu'ici que l'élégance de cette époque pût s'allier avec cette puissance. [...] Aujourd'hui que j'entrevois enfin ce que c'est que cette Italie que je méconnaissais avant, où je dédaignais d'aller il y a un an, - ma haine redouble contre les Snobs; car ce sont eux qui, avec leur sottise admiration déshonorante,

⁸⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à Gabriel Monod, 28 janvier 1891, (A.R.R.).

⁸⁹ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 135.

⁹⁰ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 66.

m'avaient révolté d'avance contre un pays, dont je me figurais l'art poncif, et la nature académique, - et je suis sûr qu'ils en révoltent bien d'autres, qui, faute d'un hasard comme celui qui m'a servi, ne connaîtront jamais, ne voudront jamais connaître, ce qui fut la fleur de la vie, et ce qui l'est encore.⁹¹

C'est ainsi l'art de la Renaissance qui, par ses personnages lui révèle l'esprit de cette époque glorieuse et lui fait connaître l'exaltation de l'action et de la passion. Il écrit à ce propos à sa mère: "[...] dans la contemplation de ces oeuvres puissamment individuelles, j'apprends plus sur la vie que dans la vie même, et beaucoup plus sur la Renaissance que dans la poussière des manuscrits."⁹² Cette découverte de "l'art véritable, [...]" de la beauté instinctive et spontanée,⁹³ jointe à celle de l'éclat limpide de la lumière ombrienne, constitue un moment capital dans la construction du monde intérieur de Romain Rolland; le 30 décembre 1890, il l'avoue dans une lettre à sa mère:

Je sais à présent qui je suis, - qui je serai surtout, si je vis. - Jusqu'à présent, je n'avais fait que le soupçonner, le désirer, l'espérer. - C'est au renouveau de vie puisé dans l'art et la nature italienne, c'est beaucoup aussi à la commotion passionnée de l'an passé, que je le dois.⁹⁴

Cette inflexion dans la courbe de sa vie spirituelle se traduit par ses nouvelles préférences dans le domaine des arts plastiques. Lui qui prend conscience de ses forces et qui commence à avoir peur

⁹¹ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 12 juillet 1890, (A.R.R.).

⁹² Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 149.

⁹³ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 18 juillet 1891, (A.R.R.).

⁹⁴ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 135.

que sa pensée ne soit alanguie par la beauté séduisante et douce de l'Italie, s'éloigne des artistes dont l'oeuvre, incarnation de ce charme, entraînerait l'âme dans un état voisin du rêve:

Il me semblait dans la tiédeur alanguie du "rêve" où je me sentais vivre, - m'assoupir peu à peu, m'alanguir moi-même; j'avais peur que ma personnalité ne fondît dans cette nature très séduisante. Mais je reviens à Florence, moins sensible aux artistes subtils, raffinés et voluptueux, qu'à mon premier voyage; et ce sont les passionnés et les forts qui me prennent davantage.⁹⁵

Et il précise un peu plus loin dans sa correspondance:

Botticelli m'est toujours cher, mais seulement ainsi qu'on aime ceux qu'on a jadis aimés tendrement, - par émotion respectueuse d'un amour passé. Ces jolies ombres élégantes et subtiles ont le charme de gracieuses apparences, de nuages délicats, qu'un souffle de vent emporte. - J'aime de même Angelico.⁹⁶

Ce n'est plus du rêve qu'il a besoin: c'est la vie qu'il recherche. Se détournant des artistes dont l'oeuvre respire la tendresse et la douceur, enveloppées dans un mysticisme fervent, Romain Rolland se laisse entraîner par ceux dont l'art communique tout simplement la joie païenne de vivre, et donne à son "moi" intime l'occasion de s'épanouir au contact de la pure beauté. Ainsi Sodoma, "le plus païen des peintres de la Renaissance,"⁹⁷ l'hypnotise-t-il par son élégance spirituelle et sensuelle, sa plénitude de vie gracieuse, et la beauté physique qui est, chez lui, bien près d'emporter tout. Celui qu'il

⁹⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, commencement avril 1890, (A.R.R.).

⁹⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 31 octobre 1890, (A.R.R.).

⁹⁷ Romain Rolland, De la Décadence de la Peinture Italienne au XVIe siècle (Paris: Albin Michel, 1957), p. 76.

considérerait, au moment de son arrivée en Italie, comme froid, banal, négligé et superficiel,⁹⁸ le captive maintenant qu'il est en état de jouir de cette beauté de la forme païenne et de cette fraîcheur de volupté qui fait tout le charme des oeuvres de cet artiste. C'est ainsi qu'étant revenu pour la deuxième fois à Sienne, Rolland analyse l'attirance qu'il ressent pour les oeuvres de Sodoma, dans une lettre à sa mère qui nous fait voir en même temps l'évolution de son monde spirituel, de son "Credo quia verum" au moment présent:

Je ne regrette pas ce second séjour ici; car diverses raisons m'avaient rendu injuste l'an dernier pour cette ville, et certains artistes en particulier: la fatigue intellectuelle où cinq jours d'admiration continue m'avaient mis (à Florence), [...] et certaines sympathies et antipathies artistiques, propres à l'homme du Nord que j'étais purement alors, et qu'un séjour d'un an en Italie a pénétré, amolli, imprégné du sentiment de la pure beauté.⁹⁹

C'est ainsi qu'il ne pouvait souffrir le fameux Sodoma, et qu'il l'a détesté "pour le trop plein de santé, la joie païenne de vivre, la beauté de corps robustes et gracieux non soucieux de penser [...]"¹⁰⁰ Or, ce sont ces mêmes qualités qui attirent Romain Rolland, pendant ce second séjour.

Ce qui m'avait choqué, [écrit-il] c'est qu'il reste païen, le plus païen de tous les peintres peut-être dans ses

⁹⁸ Voir ses "Carnets de voyage", 16 novembre - 6 décembre 1889, (A.R.R., inédits), et Printemps Romain, pp. 29-30. Dans la lettre suivante du Printemps Romain, il précise ses sentiments vis-à-vis de ce peintre: "Je n'aime pas le Sodoma; pour un peu, je le détesterais, avec sa grâce matérielle d'un Raphaël alourdi, avec son sourire aimable et bête, fleur de santé. Cette beauté facile, cette sensualité paisible, digestive, m'irritent." p. 32.

⁹⁹ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 45.

¹⁰⁰ Ibid.

oeuvres d'autel, ses tableaux religieux, ses Christ et ses martyrs. Mais qui sait si ce n'est pas pour cela justement, que je l'aime aujourd'hui? [...] Je le trouve plein de défauts, qu'il doit à sa paresse, à sa voluptueuse paresse, [...] mais je sens que c'était un artiste de race, un homme fort, et un des plus robustes et brillants représentants de la Renaissance; - la vraie Renaissance, la Renaissance païenne.¹⁰¹

"Un homme fort": comme un leit-motiv, ces mots reviennent constamment dans ses appréciations sur les peintres, figurant dans son "Journal" des années 1890-91. Lui qui aspire à la force pure et effrénée parce qu'il n'en a pas été doué, la ressent dans tout ce qui l'entoure, qui évoque cette époque où l'homme avait osé s'affranchir de tout esclavage pour s'élever au-dessus de l'humanité. Il n'est pas lent à chercher et à découvrir, dans les oeuvres d'autres peintres que Sodoma, cette puissance de vie, teintée dans chaque cas d'autres nuances, sensibles à d'autres yeux d'artistes, et il revient toujours à l'idée fondamentale d'Alberti que l'homme est la mesure de toutes choses. Ainsi devra-t-il écrire à Malwida von Meysenbug:

[...] j'ai trouvé à Florence dès les premiers jours quelqu'un que je ne connaissais pas, et celui-là a porté un rude coup aux gentillesse de Botticelli: c'est Ghirlandajo le viril [...]. C'est que je suis devenu Romain, bien plus que Florentin [...].¹⁰²

Car Ghirlandajo ajoute à l'atmosphère de sérénité, à l'expression douce des visages, à cette poésie purement florentine qui seule émane des oeuvres de Botticelli, une vigueur et une puissance naturelles qui font de ses oeuvres "les plus fortes de la peinture florentine."¹⁰³

¹⁰¹ Ibid., pp. 45-46.

¹⁰² Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 81.

¹⁰³ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, pas de date, (A.R.R.).

De même que Ghirlandajo a pris la place de Botticelli dans le coeur du jeune homme, de même Giotto, contemporain de l'époque des ténèbres et précurseur de la Renaissance, prend la place de

Fra Angelico et de son école trop gentille. Au moins c'est un homme, Giotto, une personnalité pleine et forte. Et penser qu'il vécut au temps de St. Louis! Il faut aller jusqu'à la Grande Renaissance pour trouver de tels hommes; et encore, même alors, nul ne fut si puissant avec tant de simplicité. C'est du pur classique.¹⁰⁴

Car, chez Giotto, il ne s'agissait plus d'une foi tendre et bienheureuse, mais plutôt d'une foi virile, incarnée dans une oeuvre dont tous les aspects - la simplicité puissante et dramatique, la maîtrise de l'émotion, la sincérité absolue - concourent pour faire de l'artiste, aux yeux de Romain Rolland, "le plus homme, le mieux équilibré de tous les peintres italiens et peut-être le plus génial."¹⁰⁵

Et en même temps que Giotto et Ghirlandajo, les représentants de la tendance "naturaliste" de la Renaissance prennent leur place parmi les "admiration" de Romain Rolland dans le domaine des arts plastiques. En Piero della Francesca ainsi qu'en Signorelli (car le premier fut le maître du deuxième et l'influence à un haut degré), le jeune Rolland découvre des artistes qui dédaignent la tendresse et la grâce jusqu'au point de ne se soucier que de la force et de la vérité. Tandis que Giotto et Ghirlandajo, aimant par-dessus tout les choses vivantes, les représentent avec une vérité et une tendresse

¹⁰⁴ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 332.

¹⁰⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, pas de date, (A.R.R.).

qui laissent percer leur amour de l'humanité,¹⁰⁶ chez Piero et Signorelli, il ne s'agit plus d'amour:

Son impassibilité [de Piero della Francesca] est effrayante, quand il note par exemple sans emphase, les détails féroces d'une bataille. Cette impassibilité, cette impersonnalité souveraine dans l'observation, on la retrouve un peu chez Signorelli. Ce sont des âmes qui connaissent peu l'amour; encore Signorelli connaît-il la haine violente; mais Piero ne semble pas plus haïr que chérir, il voit, et son oeil extraordinaire pénètre depuis les moindres broderies des vêtements (car c'est un admirable costumier) jusqu'au fond des égoïsmes.¹⁰⁷

C'est ainsi le réalisme étonnant de leur art, dû à la vérité des poses et des figures, des corps magnifiquement modelés, pleins d'une vie puissante, qui entraîne Romain Rolland dans une admiration profonde de leurs oeuvres respectives.¹⁰⁸ Et malgré la vigueur dramatique et l'énergie d'expression réaliste des tableaux de Signorelli, ce sera à Piero della Francesca, qui ne connaît ni l'amour, ni la haine, que reviendra l'adhésion totale du jeune esthète après qu'il aura vu les chefs-d'oeuvre de celui-ci à Arezzo:

Je suis dans l'enthousiasme des oeuvres que je viens de voir, de Piero della Francesca, le maître de Signorelli. [...] Je préfère Piero à Signorelli même, qui est plus près sans doute de la perfection classique, et dans le choix des types, et dans le groupement des scènes. Mais il a un accent à lui, une intensité de vie réelle incroyable; c'est le réalisme le plus large que je connaisse; rien d'exagéré et d'emphatique; mais ces corps magnifiquement modelés sont pleins d'une vie puissante, et leur geste,

¹⁰⁶ Il dit, à propos du tableau de Ghirlandajo, Le Vieil Homme et l'Enfant: "Le vieillard [...] est si vrai, et il a une telle expression de bonté!" (Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 70). Quant à Giotto, il parle souvent dans son "Journal" et dans ses lettres de son "humanité frémissante". (Journal, 1895, A.R.R., inédit).

¹⁰⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 13 juillet 1890, (A.R.R.).

¹⁰⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 8 juillet 1890, (A.R.R.).

leur mouvement, leur regard est d'une telle vérité, que tout autre eût semblé faux, et que je sais très peu d'oeuvres d'art qui donnent avec une telle force, l'illusion de la vie violée.¹⁰⁹

Il reconnaît qu'il y a parfois de la raideur et souvent de la laideur dans les oeuvres de Piero della Francesca et même de la naïveté de l'imagination.¹¹⁰ Mais il continue ainsi:

J'oublie tout à fait de penser aux sujets quand je vois ces admirables corps vivants [...] . Quand je regarde un de ces personnages, je ne peux pas penser à me demander ce qu'il fait, [...] pourquoi il est là, quelle est sa raison d'être. Pourquoi il vit? Parce qu'il vit. Il n'y a pas d'autre réponse. Cette vie s'impose quand on la voit.¹¹¹

Force, puissance, action, passion: ce sont les mots clefs auxquels ne cesse de revenir la pensée esthétique naissante de ce Romain Rolland, dans lequel nous reconnaissons déjà le créateur mûr qui, bien des années plus tard, au sommet de sa gloire littéraire, va définir l'art comme "l'exaltation de toutes les forces de la vie."¹¹² L'art de la Renaissance lui avait révélé, à travers le réalisme intense de ses tableaux la puissance de la vie et les forces d'héroïsme qui dorment dans l'homme. Et Romain Rolland se réveille au contact de ce sentiment de la vie pleine et forte pour devenir lui aussi, un homme de la

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Romain Rolland, De Jean-Christophe à Colas Breugnon, (Extraits du Journal de Romain Rolland, 1912-1913) Paris: Editions du Salon Carré, 1946), p. 173.

Renaissance¹¹³, chez qui la sauvagerie endiablée de ces natures énergiques prend le pas sur les sentiments tendres d'autrefois; la tendresse donne lieu ainsi au sourire de la force:

Un jour d'août 1890, je me trouvai mué instantanément en un de ces êtres de la Renaissance, que j'avais vus secouant la torche de leur vie sur les murs peints des palais toscans, ou, dans le bronze, sur les places d'Italie. Il me fallait un "lion qui rit".

Et je le fus... Oh! Je le crains, un lion de carton, un petit Bottom qui rugit sous la crinière en étoupe de Castruccio Castracani. Mais il fut saisi de s'entendre rugir, il jouit de sa force, il crut en elle; et d'y avoir cru, elle s'éveilla.¹¹⁴

Son enthousiasme se mue en un besoin impérieux de créer; lui aussi, en dépit de son corps chancelant et de son caractère rêveur et timide, veut entonner, à la Vie, un hymne où il fera revivre ce torrent d'Ueberschtheit¹¹⁵ dans lequel il baigne depuis son arrivée en Italie:

Il me fallait, sans attendre, me décharger des énergies que j'avais captées, dans ma descente en Italie, me soulager du trop-plein d'orgueil, de colère et de mépris qui me possédaient, en refaisant, pour mon compte,

¹¹³ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 19-20 juin 1891, (A.R.R.). Et il écrit dans une lettre inédite à Malwida von Meysenbug: "Qui pourrait s'imaginer, en me voyant, en me croyant connaître, que je suis si Italien, si Renaissance!" (27-28 février 1892, A.R.R.).

¹¹⁴ Rolland, Mémoires, p. 106.

¹¹⁵ Lettre de Romain Rolland à Ronald A. Wilson, citée par R.A. Wilson lui-même dans son livre, The Pre-War Biographies of Romain Rolland (Great Britain: Oxford University Press, 1939), p. 218. R.R. écrit: "J'ai dû beaucoup à Rome, où j'ai vécu plusieurs années, à sa sérénité héroïque, à l'Italie de la Renaissance, à son torrent d'Ueberschtheit. Je vous assure que quand on a bu à cette source d'énergie, on n'a plus besoin des leçons de Nietzsche [...]."

le geste furieux du Colleone, dans la maîtrise de sa volonté, qui broie le monde entre ses dents.¹¹⁶

Et il jaillit alors de son cerveau, dans la chaleur de l'ivresse et du ravissement, une série de drames dans lesquels il évoque l'extase brûlante et passionnée de la Renaissance italienne où il avait cru retrouver ses propres passions. Pas un seul de ces poèmes romantiques ne parviendra à la scène, ne sera même publié, d'abord à cause de l'opposition qu'ils susciteront, et ensuite parce que leur créateur, parvenu à l'âge mûr, ne les jugera plus dignes d'être publiés. Mais il nous convient d'en parler, ne fût-ce que succinctement, non seulement parce que les arts plastiques ont joué un rôle décisif dans leur genèse, mais aussi parce que ces drames, tout en traduisant un effort ardent de libération intérieure de la part de l'artiste, nous aident à comprendre cette étape d'exaltation et d'enthousiasme par laquelle il lui fallut passer avant d'arriver à une esthétique plus mûrie et complète:

Toute une partie de mon être s'y exprimait, dont les forces, étouffées par la vie [...] n'ont plus jamais retrouvé, jusqu'à ce jour, leur emploi, et sont restées inconnues même de ceux qui me connaissent le mieux.¹¹⁷

Orsino, les Baglioni, et le Siège de Mantoue: c'est l'ivresse de l'Italie récemment découverte, et le tumulte de vie de la Renaissance. Dans ces drames "héroïques", Romain Rolland se propose de mettre en scène l'humain dans son intégrité, et d'y faire fleurir

¹¹⁶ Rolland, Mémoires, p. 107.

¹¹⁷ Romain Rolland, Compagnons de Route (Paris: Editions du Sablier, 1936), p. 31.

toutes les puissances et les passions de l'âme humaine, libérées de toute contingence, mais, dans l'existence quotidienne, restreintes et étouffées.¹¹⁸

Pense [écrit-il à sa mère] que ces prodigieuses annales de la Renaissance n'ont presque jamais tenté les auteurs dramatiques (preuve déjà certaine de leur médiocrité d'âme.) Ce qui m'attire surtout vers ce temps, ce n'est pas tant l'abondance des sujets, que la plénitude de la vie d'alors. Jamais la personnalité n'a crû aussi librement et aussi puissamment. Or, quand on veut mettre en scène des passions, il faut être beau joueur, et les prendre tout entières, leur donner le maximum d'intensité possible. La Renaissance italienne s'y prête merveilleusement.¹¹⁹

C'est ainsi la Renaissance qui lui présente une première image de l'idéal humaniste qui va se préciser en lui, s'affirmer, et grandir au cours de sa vie; "source enivrante de passion,"¹²⁰ elle lui permet de réaliser son idéal de l'homme entier, en inventant avec Orsino - il le croit au moins - "la joie et volonté de puissance, l'affirmation héroïque de vie exaltée et son âpre allégresse",¹²¹ que Nietzsche, il le découvrira en 1891, avait déjà magistralement loués. Orsino et "l'affirmation funèbre et triomphale de la vie"¹²² que sont les Baglioni et le Siège de Mantoue, représentent un moment important de l'évolution spirituelle de Romain Rolland, car tout en donnant là une première réalisation de son idéal, il a le mérite d'insister sur

¹¹⁸ Rolland, Mémoires, p. 142.

¹¹⁹ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 136.

¹²⁰ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 31.

¹²¹ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 246.

¹²² Ibid., p. 246.

son incarnation indispensable dans la vie réelle: "L'idéalisme n'est beau que chez de fortes âmes qui ont vécu, qui ont goûté le pain de la vie, de la souffrance et de la joie humaine."¹²³ Et tels sont Orsino, "grand condottiere du XVe siècle, incarnation de la force triomphante, de la force intelligente, mais qui ne connaît aucun obstacle d'aucun genre," les Baglioni, "famille de grands fauves, tyrans de Pérouse," les deux amants du Siège de Mantoue dont "la passion juvénile remplit presque toute l'oeuvre."¹²⁴ Et tels seront, quelques années plus tard, les grands héros de l'humanité: Millet et Michel-Ange.

Ce n'est pas seulement dans les textes historiques, mais en grande partie dans les oeuvres plastiques de la Renaissance italienne que le jeune créateur puise son inspiration pour créer ces drames. Il suffit de lire un seul passage du Voyage Intérieur pour apercevoir à quel point les deux arts - drame et peinture - sont intimement liés dans son esprit. Au moment où il s'agit de donner corps à ces forces libres et puissantes pour mieux les représenter sur la scène, il en cherche l'incarnation dans les tableaux qui l'entourent à chaque pas:

Ces forces étaient à l'étroit dans le petit Nivernois; il leur chercha des corps qui fussent à leur mesure: et les premiers qu'il prit furent les premiers qu'il vit, étalant sur les murs fleuris par les Quattrocentisti, ou dans le bronze noir qui luit, coulé par Verrocchio et Pollajuolo, leurs muscles durs de condottieri, leur ossature fine et sèche, leur thorax bombé et leurs

¹²³ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 66.

¹²⁴ Romain Rolland, "Notes italiennes de Romain Rolland", Le Mois Suisse (Montreux, février 1945).

fesses, - Orsino, Simonetto, Giampaolo, Astorre,
Baglioni! Comme vous avez jailli de ma cage, mes
lionceaux!...¹²⁵

Car, dans les arts plastiques de la Renaissance, Romain Rolland retrouve l'évocation toujours vivante des caractères principaux de cette époque qu'il veut faire revivre dans ses drames. Les oeuvres des peintres tels que Pollaiuolo et Verrocchio respirent la force et l'énergie; la férocité dans l'action, la puissance violente et brutale qui émanent des statues de celui-là, la tension forte et l'émotion immédiatement perceptible qui caractérisent l'art de celui-ci, concourent vers l'expression de cette conscience de sa supériorité, de cette sûreté de soi de l'homme de la Renaissance que Romain Rolland veut réaliser sur la scène. Pour cette raison, il cherche dans les tableaux du XVe siècle italien les figures idéales des types qu'il s'efforce de personnifier dans ses drames.¹²⁶ Nulle surprise alors que de son premier drame "jailli du choc avec l'Italie ", Orsino, ressortent des visages entrevus "dans le cahier d'esquisses de Raphaël", à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, les "condottieri de Castagno, d'Antonello de Messine", le Colleone, car c'est sur ces impressions qu'il construit son drame.¹²⁷ Et avant de conter l'histoire des frères Baglioni, le jeune artiste cherche dans les musées les portraits de ces héros afin de pouvoir peindre, de manière aussi

¹²⁵ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 136.

¹²⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 31 octobre 1890, (A.R.R.).

¹²⁷ Rolland, "Premiers Drames", I, pp. 93-96, (A.R.R., inédits).

vraie que possible, les ravages que des passions telles que la jalousie, la haine, la vengeance peuvent créer dans l'âme humaine:

J'ai vécu dans les Baglioni, ces deux jours. Hier, au Palais Public, j'ai découvert un portrait [...] de Jean-Paul B. De buste, un homme de 40 ans, barbu, casqué et cuirassé, l'air dur et l'expression soupçonneuse. Lui parlant, un jeune homme de face, très blond, les yeux bleu pâle, assez fin, mais d'expression désagréable et un peu douteuse. Derrière lui, trois hommes d'armes, des têtes brutales, aux regards fixes et méfiants, s'avancant avec la lance comme pour frapper quelqu'un.¹²⁸

Au delà de ce motif de l'exaltation des passions, cependant, se trouve un autre aspect par lequel Romain Rolland se révèle séduit; car ce qui faisait la séduction de cet art du XVe siècle et qui lui donnait son charme, c'était l'émerveillement de l'artiste en face des beautés qu'il découvrait dans le monde. Cette poursuite de la pure beauté qu'il retrouve dans les oeuvres de peintres tels que Sodoma et Pérugin,¹²⁹ il veut l'exprimer dans ses pièces. Plus d'une fois il fera mention dans ses lettres de "la beauté plastique de ses pièces italiennes";¹³⁰ quand il s'agit à un moment donné de raccourcir Orsino, il insiste sur la nécessité de garder une discussion sur la

¹²⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, pas de date, (A.R.R.).

¹²⁹ Nous avons déjà parlé de la beauté sensuelle des oeuvres de Sodoma, qui attirait fortement Romain Rolland. Pour des raisons analogues, il aimait les tableaux de Pérugin, dont il parle, à un moment donné, ainsi: "J'ai revu un Pérugin (une Assomption) dont quatre figures me semblent presque l'idéal de la peinture, qui est purement peinture, et non, de plus, poésie ou pensée: c'est modelé dans la chair, avec du sang, et du soleil; tu sais: ces admirables figures brunes, si joliment rosées, souples et fermes." Retour au Palais Farnèse, p. 40.

¹³⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 4 avril 1902, (A.R.R.).

beauté "bien que moins originale, parce qu'elle a quelque vivacité, quelque piquant, et qu'elle est Renaissance pure."¹³¹ Et au moment où l'occasion se présente à lui de faire représenter Orsino sur la scène, il écrit dans une lettre à Malwida von Meysenbug que la première condition qu'il exigerait des interprètes d'Orsino, condition sans laquelle la pièce serait injouable, est la beauté:

Orsino doit donner d'un bout à l'autre du drame l'impression de la beauté plastique. Que serait sans ce rayonnement de beauté la vie et la force de la Renaissance? - Quelque chose de vulgaire et d'égoïste.¹³²

A leur tour, les artistes mêmes de la Renaissance se trouvent évoqués dans ces drames par le jeune créateur qui, tout en voulant y réaliser les types d'artistes de cette époque, incorpore les traits de la personnalité de certains peintres dans la composition de ses personnages principaux. C'est ainsi qu'un des héros d'Orsino ressemble jusqu'à un certain point au peintre Léonard de Vinci, car il possède

[...] l'oeil clair d'un grand artiste, qui prend la mesure des monstres et des héros, avec une tranquille exactitude, et recompose avec leurs contours tourmentés une sereine harmonie. Il a l'effronterie de se nommer Lionardo; et de même que l'autre avait lié sa destinée à celle du Valentinois ou du More de Milan, il est attaché à la fortune d'Orsino, qui en lui seul reconnaît son pair.¹³³

Dans une autre pièce, intitulée Arcangelo, que Romain Rolland ne fait qu'esquisser, - pièce qui, associée pourtant aux Baglioni,

¹³¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 2 octobre 1891, (A.R.R.).

¹³² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 17 avril 1902, (A.R.R.).

¹³³ Rolland, Mémoires, p. 108.

ne survivra pas, - le jeune créateur met en scène comme l'un des personnages principaux, une sorte de Michel-Ange, parce qu'il avait été profondément ému par certains événements de la vie du grand sculpteur et peintre:

Dans un de mes plans de drame (sorti d'une ébauche que vous avez pu voir, mêlée aux Baglioni, sur un tyran du XVe S.) j'ai pour second personnage principal, en antagonisme avec le Malatesta, une sorte de Michel-Ange. La grandeur tragique de Buonarroti durant le siège de Florence, et ensuite durant le travail contraint à St Lorenzo, le drame silencieux qui se passa dans son coeur, m'avait profondément ému; et j'avais aperçu un héros que je ferai peut-être plus tard. Je me garderais bien d'en vouloir faire un portrait, une copie de Michel-Ange, - mais bien plutôt le type de ce caractère, - comme dans Lionardo, je n'ai eu garde de vouloir faire le portrait de Léonard de Vinci, mais le type d'artiste de cette époque, dilettante et universel, dont Vinci est le plus parfait représentant.¹³⁴

Le type d'artiste représenté par Michel-Ange, réapparaît ensuite dans le personnage principal du Siège de Mantoue, Arcangelo de Malatesta, qui devient, dans un autre drame inédit, intitulé Caligula, Cratèr, "un artiste romain, [...] un sculpteur, une sorte de Michel-Ange", dont la vie "se passe à vouloir sans accomplir jamais - presque jamais - la grandeur de ses dessins."¹³⁵ C'est cet aspect du caractère de Michel-Ange qui ressortira fortement dans la biographie que Romain Rolland lui consacrera en 1906. Et en 1896 encore, non plus pour exalter la vie de la Renaissance, mais pour évoquer la décadence de cette époque, qui lui semblera faire écho à la corruption de la sienne, - il mettra en scène dans Savonarole, sous le nom de Botticelli, le type

¹³⁴ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 73.

¹³⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, mars 1893, (A.R.R.).

même de cet artiste qui, sentant en même temps qu'un très grand amour du plaisir, une émotion religieuse personnelle et douloureuse, abandonnera la vision riante de la beauté païenne pour s'enfermer dans un mysticisme farouche. A la fin même de la pièce, un jeune Michel-Ange réapparaît au moment de la mise à mort de Savonarole pour s'indigner qu'on ne vienne pas au secours du prophète et pour s'emporter contre le mal qui existe dans le monde.¹³⁶

Ainsi Romain Rolland transpose-t-il dans sa première création littéraire son amour et sa connaissance des arts plastiques - domaine dans lequel la Renaissance avait chanté, selon lui, "les plus grandes forces du monde."¹³⁷ Il n'est que naturel pour lui de s'en inspirer pour peindre, dans ce qu'il appelle son "théâtre d'action",¹³⁸ des passions exemptes de toute contrainte: l'énergie de l'âme, la grandeur, l'héroïsme. De cette conjonction vivante du drame, des arts plastiques et de l'histoire du passé, ressort une esthétique qui affirme avant toute autre chose la liaison nécessaire de l'art et de la vie sous tous ces aspects: car dans tous les tableaux qui l'attirent si fortement ainsi que dans toutes les fresques historiques pour lesquelles il se passionne, Romain Rolland trouve le goût de vivre, le "je veux être"

¹³⁶ Savonarole, drame commencé en 1896, ne fut jamais terminé. Des fragments de cette pièce ont été publiés dans la revue Europe, 1955. Cette analyse du rôle qu'ont joué les arts plastiques dans les premiers drames de Romain Rolland est loin d'être complète. Nous n'avons pas pu approfondir ce thème, car seuls des extraits de ces drames inédits étaient disponibles aux Archives Romain Rolland.

¹³⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 5 février 1897, (A.R.R.).

¹³⁸ Rolland, Mémoires, p. 142.

qui résume tous ses efforts et qu'il souhaite réincarner dans ses propres créations. A partir de ce moment-là, l'art ne sera plus pour lui le refuge d'un jeune garçon sensible, épris de solitude et blessé par la vie, mais le mainteneur des forces éternelles où l'homme puise avant d'agir: l'art, jaillissant et se nourrissant de la vie, prépare et conduit à la vie. Et l'artiste ne sera plus pur contemplatif, mais aussi homme d'action, car c'est par la lutte qu'il reste en communication avec la vie.

Dans cette étude de l'évolution esthétique de Romain Rolland, nous avons tenté de suivre le cheminement d'un esprit qui peu à peu s'insère dans le réel, d'un rêveur qui progressivement s'éveille au contact de la vie matérielle. Et c'est l'Italie, et tout ce qu'elle incarne, qui lui fournit le cadre naturel et esthétique à l'intérieur duquel il peut donner corps aux principes de l'art et de la vie qu'il avait esquissés dans son Credo. Cependant, en même temps que cette promesse commence graduellement à se réaliser dans la création dramatique, une autre partie de l'être du jeune créateur ne cesse pas de "soupirer après l'oubli de l'action, le rêve en Dieu, le doux sommeil au bord du ruisseau!"¹³⁹ Ainsi devra-t-il avouer à Malwida von Meysenbug:

[...] j'aime toujours le "Rêve", qui m'a fait souffrir, et plus fortement m'a révélé à moi-même. Et j'aime l'Art et la Beauté d'un amour infini. - Rien de nouveau n'est

¹³⁹ Ibid., p. 134.

entré dans mon coeur. Rien n'y saurait entrer. Rien n'en saurait sortir.¹⁴⁰

Solitude et rayonnement de la pensée, action et rêverie contemplative, art et paix: autant de contradictions traversées dans ce voyage intérieur, qui contribuent à offrir, de la vie et de la pensée de Romain Rolland, non pas une courbe d'allure régulière, mais une ligne en dents de scie, avec des écarts de plus en plus prononcés, des pointes vers l'idéal et le rêve, des plongées dans le réel et l'action. C'est là le rythme de sa vie intime qui se retrouvera dans chacune de ses journées et dans chacun de ses projets.

Il n'est donc pas surprenant que cette pulsation de son âme marque sa création artistique; à côté du drame héroïque, Romain Rolland place le "théâtre du Rêve" qui "domine et harmonise les passions [... et] les idées."¹⁴¹ C'est pour lui "l'art même, [...] tout d'apaisement et de sereine intelligence, de beauté et de pitié",¹⁴² où il peut remporter une victoire sur les passions, et par là, atteindre jusqu'à cet idéal de paix, de sérénité tranquille, approprié aux harmonies de l'âme. Et la réalisation de cet idéal se trouve dans ses deux tragédies antiques, Empédocle et Niobé,¹⁴³ qui, se penchant sur l'âme déçue, la prennent

¹⁴⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 22 mars 1892, (A.R.R.).

¹⁴¹ Romain Rolland et Lugné-Poe, Correspondance 1894-1901 (Paris: L'Arche, 1957), p. 18.

¹⁴² Rolland, Mémoires, p. 142.

¹⁴³ Empédocle fut écrit en août-décembre 1890, et Niobé, en janvier-février 1892.

par la main pour la conduire "aux demeures sereines de l'Ironie et de la Pitié."¹⁴⁴

Pour moi, [écrivait-il dans ses Mémoires] c'est là, proprement, l'art, - l'art bienfaisant et divin, - celui de Sophocle, de Raphaël, de la Flûte Enchantée, et de la Symphonie Pastorale, - l'art d'après les Révolutions qui remplirent notre siècle, - celui dont je rêve pour le XXI^e siècle.¹⁴⁵

La Renaissance italienne lui avait déjà révélé l'incarnation, dans ses oeuvres d'art, de toutes ces forces dont il cherchait à capter le reflet dans ses drames; il ne restait plus au jeune créateur, qu'à reconnaître cet idéal de vie et de beauté, qu'il voulait faire revivre dans ces drames, incarné dans la nature italienne, puis transposé, dans le domaine des arts plastiques, dans les formes équilibrées et harmonieuses de Raphaël.

A cet idéal plastique Romain Rolland ne se montre pas sensible au début de son séjour en Italie. C'est qu'étudiant, il a déjà fait la connaissance de Raphaël à Paris, et son esprit, en proie à ce moment-là aux ardeurs mystiques et aux sentiments tendres, a été rebuté par cette "floraison de belle vie charnelle"¹⁴⁶ qui s'épanouit dans toutes ses grandes oeuvres. De même qu'il lui avait fallu passer par un certain apprentissage au sein de la nature et de l'art italiens, avant de savoir apprécier cette beauté sensuelle qui émane des oeuvres

¹⁴⁴ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 246.

¹⁴⁵ Rolland, Mémoires, p. 143.

¹⁴⁶ Rolland, Printemps Romain, p. 311.

de peintres tels que Sodoma, de même il faudra que son âme subisse bien des métamorphoses, avant qu'il ne sente pleinement toute la beauté harmonieuse et sereine des oeuvres de Raphaël.

Ainsi s'expliquent les impressions de Romain Rolland lors de son premier contact avec les tableaux de Raphaël en Italie:

Au musée, j'ai vu le fameux Mariage de la Vierge de Raphaël, qui ne m'a naturellement pas ému; car je n'ai pas de goût pour Pérugin [...].¹⁴⁷

Cependant, bien qu'une compréhension réelle de l'oeuvre de ce maître ait été lente à venir, peu de temps après l'arrivée de Romain Rolland en Italie, l'art de Raphaël commence à le séduire; au fur et à mesure que son "moi" s'épanouit au contact de cette harmonie vivante qu'est l'Italie, la beauté des oeuvres de Raphaël s'insinue graduellement dans son coeur. Dès novembre 1889, il commence à "découvrir" ce Raphaël, dont à Paris, il "ne soupçonnait pas la grandeur."¹⁴⁸ En rendant visite au Musée du Vatican à Rome, plusieurs jours après, il est étonné de voir la puissance en même temps que la sérénité et l'équilibre qui caractérisent les Stanze de Raphaël:

Les Stanze. Très grande impression au contraire. Le plus magnifique tableau est pour moi le Miracle de Bolsène. C'est un chef-d'oeuvre non pas seulement parfait, mais puissant. Vigueur des physionomies extrêmes, un cardinal; le Jules II

¹⁴⁷ Ibid., p. 15. Pérugin fut le maître de Raphaël et influa beaucoup sur lui, surtout dans sa première manière. Pour Romain Rolland, son art était, comme celui de Sodoma, l'incarnation de la beauté sensuelle pure, c'est-à-dire, le reflet des sens, et non de l'intelligence; l'écrivain n'était donc pas du tout en état de l'apprécier au début de son séjour en Italie. Comme dans le cas de Sodoma, cependant, il l'estimera plus hautement quelques mois plus tard. Voir note 129.

¹⁴⁸ Rolland, "Journal", 8 novembre 1889, (A.R.R., inédit).

agenouillé, regardant sévèrement le prêtre coupable; vérité des figures; ordonnance superbe de la scène. - L'Ecole d'Athènes me plaît beaucoup aussi par sa sérénité vivante. - J'aime extrêmement le Jules II à l'oeil dur, assistant du haut de son fauteuil au châtimement d'Héliodore. - Presque toutes ces fresques de Raphaël me font entièrement revenir sur mes jugements passés. C'est décidément [...] un grand maître.¹⁴⁹

A mesure qu'il le connaît, Raphaël prend de plus en plus possession de lui:

Il y avait si longtemps que je n'avais fait visite à Raphaël, qu'aujourd'hui je suis retourné aux Stanze du Vatican. Sur la valeur relative des différentes fresques, mon goût reste le même. Mais mon plaisir est à chaque fois plus vif, quand je revois ce qui m'avait plu tout d'abord. C'est une joie inexprimable que je ressens devant l'Ecole d'Athènes, ou devant Héliodore chassé du Temple: un rayonnement intérieur. La Chapelle Sixtine m'a, cette fois, peut-être fait une impression moins forte en comparaison de celle des Stances.¹⁵⁰

Finalement, quand vient le moment du retour à Paris, en juillet 1891, c'est à Raphaël seul que, le dernier jour, Romain Rolland ira faire ses adieux - témoignage significatif de la transformation par laquelle son "moi" a dû passer avant d'arriver à l'acceptation profonde de ces oeuvres. Il écrit à ce propos dans une lettre à sa mère:

[...] j'ai fait mes adieux à Raphaël; et seulement à Raphaël. Je n'ai pas même déposé une carte chez Michel-Ange. Pourtant je l'admire toujours; mais j'aime à être injuste en faveur de ceux que j'aime; et je n'ai voulu voir que Raphaël pour finir. J'y trouve toujours des beautés nouvelles.¹⁵¹

¹⁴⁹ Rolland, "Carnets de voyage", 16 novembre-6 décembre 1889, (A.R.R., inédits).

¹⁵⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 16 juin 1890, (A.R.R.).

¹⁵¹ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 322.

Si nous examinons de plus près les jugements de Romain Rolland sur ce peintre, nous verrons que son amour de Raphaël n'est qu'une conclusion logique de toute cette évolution qu'a subie son sens critique en rapport avec son évolution spirituelle, depuis son arrivée en Italie. Rappelons-nous que l'art de Raphaël n'apporte pas une révolution dans le domaine des arts plastiques, mais plutôt un résumé (il est vrai, apporté par une individualité tellement forte, et sûre de soi, qu'il prend quand même une force d'originalité) de tout ce qui l'a précédé; on y reconnaît une lente succession d'influences diverses, depuis Piero della Francesca jusqu'au Pérugin en passant par Pinturicchio, et peut-être jusqu'à Signorelli, sans même parler des grands maîtres du Cinquecento. Le génie de Raphaël représente ainsi le pouvoir de synthèse, l'aptitude à totaliser en quelque sorte les styles et à en recueillir l'essentiel; il répond à son entreprise artistique qui est d'unifier la vie de l'esprit par la beauté universelle du dessin.

Sans être conscient de la signification de son choix, Romain Rolland tombe en adoration devant un peintre dont l'oeuvre unifie et harmonise tous les aspects de la Renaissance italienne qui l'avaient captivé à tour de rôle dès le début de son séjour en Italie. La tendresse et la sérénité dont avait besoin le côté sensible de son caractère, et qui l'avaient attiré pour un temps dans les oeuvres de Botticelli, il les découvre chez Raphaël: une tendresse "non pas alanguie, efféminée, parfumée - mais virile, robuste et saine; c'est la tendresse simple de jolies âmes dans la beauté parfaite de la forme."¹⁵²

¹⁵² Rolland, Printemps Romain, p. 146.

Cette sérénité de Raphaël deviendra plus tard pour lui "comme un idéal où il n'est pas permis de rester, avant d'avoir accompli son devoir";¹⁵³ pour le moment, il se contente de chercher, dans la contemplation de ses oeuvres, un soulagement et un repos singulier:

Il s'en dégage tant de calme bienfaisant et une telle fraîcheur de poésie, qu'on est rajeuni, et transformé, comme par des journées au milieu de la nature. Raphaël a pris en moi la force de Mozart, et je ne crains plus de le dire, maintenant que j'ai payé à Mozart ma dette de reconnaissance.¹⁵⁴

Cette beauté sensuelle et pure, qu'il aime tant chez Sodoma, surgit également des tableaux de Raphaël, tels que le portrait de la Fornarina. Ainsi devra-t-il le décrire à sa mère:

[...] j'ai fait visite à la galerie Barberini. C'est là qu'il y a le portrait le plus authentique de la Fornarina par Raphaël. Je me rappelle qu'il m'avait beaucoup déplu l'an dernier. Le tableau n'a pas la discrétion, le charme distingué de l'artiste. Le sourire de la madone transtévérine, nue, avec un turban sur la tête, a une expression un peu désagréable que je ne puis définir. Ces défauts m'avaient seuls frappé la première fois. Aujourd'hui, je n'ai plus vu que les qualités, qui sont extraordinaires; jamais on n'a, - (même Titien), - aussi étonnamment peint le frémissement de la vie, le battement du sang, qui coule, chaud et abondant, dans un beau corps. - Ce chef-d'oeuvre devrait être dégagé de la foule des nullités qui encombrent cette petite galerie.¹⁵⁵

Ensuite, il fait la découverte que cette puissance et cette force qui l'attiraient vers les oeuvres de Ghirlandajo, de Piero della

¹⁵³ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 6 juin 1896, (A.R.R.).

¹⁵⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 9 mai 1891, (A.R.R.).

¹⁵⁵ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 107.

Francesca ou de Signorelli, caractérisent de même l'univers harmonieux de Raphaël, et il choisit comme les meilleurs tableaux de celui-ci ceux qui lui semblent les plus virils, tels que la Sainte Cécile:

[...] c'est pour moi, le meilleur tableau de Raphaël.

[...] il reste à mon sens, avec les fresques du Vatican et de la Farnésine, ce que Raphaël a fait de plus viril. Rien de mièvre, rien de laissé au hasard. Une forte pensée s'incarnant dans des types puissants. Rien ne m'est plus sensible que l'absence de mysticisme dans la figure de Ste Cécile. Dieu merci, il n'y avait rien de commun entre Raphaël et le néo-mysticisme contemporain...¹⁵⁶

Tout en Raphaël respire cet amour de "la Vie saine, pleine, en toute floraison",¹⁵⁷ dont Romain Rolland cherche l'incarnation dans les oeuvres d'art. L'homme et le milieu qui l'entoure, Raphaël les qualifie, leur confère une personnalité toute particulière et rend le tout par une fusion parfaite du dessin et de la couleur, qui leur accorde à la fois une signification essentielle et une incarnation particulière, double pôle de la vie. Et c'est la présence de "cette vie pleine, de cette fleur de jeunesse",¹⁵⁸ de cette santé physique et morale, et de cette énergie virile, qui pousse Romain Rolland à dire:

"J'adore Raphaël; je ne vous l'apprends pas; il me semble qu'il ferait aimer la vie aux plus moroses des pessimistes..."¹⁵⁹

¹⁵⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, pas de date, (A.R.R.).

¹⁵⁷ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 32.

¹⁵⁸ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 45.

¹⁵⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 1893, (A.R.R.).

Mais il y a un autre élément, reconnaissable dans les oeuvres de Raphaël, qui qualifie cette force et cette énergie et en fait un idéal pour la vie comme pour l'art. En effet, un jeune homme comme Romain Rolland, pour qui l'amour était la conclusion logique et indispensable de son "Credo quia verum", ne peut pas fermer son coeur à cette puissance de sympathie exceptionnelle qu'éprouve Raphaël pour toutes les nuances du sentiment humain - sympathie qui féconde, communique, respire l'amour. Il reconnaît en Raphaël une humanité simple, sans aucune prétention à l'hermétisme ou disposition au mépris. C'est là justement le point que Romain Rolland souligne pour distinguer l'art de Raphaël au moment où il fait une comparaison entre les trois grands génies du Cinquecento quelques années plus tard:

C'est curieux et admirable que trois hommes aussi divins aient vécu en même temps, - et ne se ressemblent en rien: Lionardo (l'intelligence faite homme), Raphaël (l'universelle sympathie), Michel-Ange (l'intuition passionnée du monde irréel.) De ces trois hommes, deux vécurent isolés dans leur grandeur: Lionardo qui comprenait trop de choses, pour être dupe du monde; et Michel-Ange, qui volontairement en détournait les yeux, dans son mépris de platonicien farouche. Seul Raphaël, par son ingénue tendresse, et l'harmonieux équilibre de ses dons, fut un homme de son temps, en dominant tous les temps. Son heureux génie restait en communion avec tout le monde et son siècle. Aussi, comme il fut aimé! Lionardo et Michel-Ange ont quelques amitiés très fortes. Mais Raphaël! C'est un rayonnement d'amour.¹⁶⁰

Notons, en dernier lieu, que "cette plénitude créatrice, puissante, sereine, harmonieuse et joyeuse"¹⁶¹ qu'est l'art de Raphaël correspond-

¹⁶⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 30 mai 1892, (A.R.R.).

¹⁶¹ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 128.

pour Romain Rolland, jeune dramaturge, qui essaie déjà, à cette époque, de résoudre dans sa création les "contradictions" de sa personnalité - à l'incarnation dans l'ordre plastique d'une règle qui deviendra ensuite pour lui le principe de l'art comme de la vie: celle de l'harmonie.

Raphaël [écrit-il à Malwida von Meysenbug déjà en novembre 1890] règne à présent sans rival sur mon coeur; je ne penserais plus même à lui comparer personne. J'éprouve les suprêmes joies de l'action et de la contemplation, en respirant la vie immortelle de ses oeuvres.¹⁶²

De tous les peintres de la Renaissance italienne, c'est ainsi le "divin" Raphaël¹⁶³ qui dévoile, à ce jeune homme aspirant à une vie pleine, accomplie dans la création artistique, cette force organisatrice qui, tout en utilisant chaque élément de la vie riche et complexe, tend à effacer l'opposition entre le sensible et l'intelligible, entre la terre et le ciel; d'où la multiplication des thèmes où transparaît le bonheur de l'âme réconciliée avec elle-même. Bien des années plus tard, il parlera de l'inspiration qu'il avait puisée dans la contemplation de ces oeuvres, d'une manière qui laisse percevoir à quel degré cet idéal, incarné dans l'univers de Raphaël, répond au sien:

Ce matin, j'ai été revoir la Sixtine, la Pinacothèque du Vatican, et les Stanze de Raphaël. [...] les Stanze [...] m'ont touché jusqu'à l'âme. Au fond - (c'est curieux à dire) - c'est de Michel-Ange que je parle, et c'est Raphaël que j'aime, que j'ai toujours aimé. Il y a une partie de mon coeur qui est dans la Chambre de la Signature. [...] Il y a là une beauté morale et physique,

¹⁶² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 19 novembre 1890, (A.R.R.).

¹⁶³ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 128.

une harmonie supérieure, une sérénité et une tendresse, un idéal enfin de la vie, auquel j'aspire de tout mon être, et que je ne retrouve (à un degré un peu moindre) que dans quelques pages de Gluck, et peut-être de Mozart. - Si mon Jean-Christophe va jusqu'au terme de son développement, je veux qu'il ait une troisième partie raphaëlique - "méditerranéenne."¹⁶⁴

Ne reconnaissons-nous déjà pas dans ce jeune Romain Rolland le créateur mûr qui fera sienne cette règle, pour l'appliquer ensuite à la vie? "En fin de compte, écrira-t-il plus tard à un ami, je suis un musicien, je cherche en tout l'harmonie, l'harmonie de toutes les forces de la vie."¹⁶⁵

C'est ainsi en grande partie à travers la contemplation plastique - qui lui dispense dès sa jeunesse des émotions profondes - qu'il arrive à l'acceptation du principe que tout a droit à la vie. Action et rêverie contemplative ne représenteront plus pour lui une antinomie à résoudre par l'élimination de l'un ou de l'autre terme, mais des signes de vie à harmoniser. La vie devient pour Romain Rolland, à travers cette initiation à la nature italienne et à l'art de la Renaissance, une expérience à la fois charnelle et spirituelle où tout en lui participe: raison et coeur, sens et âme. Et cet amalgame intime et indissoluble de l'art et de la vie devient la caractéristique principale de la pensée de Romain Rolland.

¹⁶⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 6-7 février 1904, (A.R.R.).

¹⁶⁵ Cité par Jean Guéhenno, Romain Rolland (Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1969), p. 17.

Je veux une foi qui embrasse
toutes les Fois. Je veux être
un Homme; je ne veux me priver
d'aucune des ressources de
l'humanité; je ne veux m'appauvrir
d'aucune de ses richesses [...] .
C'est une étroitesse égale, également
impuissante et stupide, de ne pas
voir la chair, ou de ne pas voir
l'esprit. Je veux des hommes qui
vivent de toutes les puissances de
la vie. (Choix de lettres à
Malwida von Meysenbug, p. 66.)

CHAPITRE II

De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle.

Au moment de son retour de Rome à Paris dans l'été de 1892,¹ la formation spirituelle et intellectuelle de Romain Rolland est complète. Dans la noble transparence du paysage méridional, les tendances contradictoires de sa volonté se sont harmonisées: ces deux années, riches en amitiés durables, en nouvelles expériences émotives, lui ont donné, alors qu'il se trouvait en pleine possession de ses moyens, une période de calme, d'apaisement, d'épanouissement complet qui lui permettait de réunir en une unité harmonieuse toutes les tendances qui se partageaient son âme. L'art s'allie à la poésie et à l'histoire: une mélodie lyrique, une beauté plastique pénètrent et dominent le texte de ses premiers drames² qui s'inspirent et s'enveloppent du brillant coloris de cette époque disparue qu'est la Renaissance italienne.

L'Italie, en dévoilant à Romain Rolland la beauté de sa nature ainsi que l'héroïsme de son art, est devenue l'inspiratrice qui réveille l'énergie de l'esprit et des sens. C'est elle qui lui a permis de découvrir la force créatrice qui est en lui et qu'il mettra au service de l'humanité. Rappelons-nous encore une fois le moment révélateur du Janicule³ qui constitue le tournant de sa vie. En mars 1890,

¹ En juillet 1891, Romain Rolland quitte Rome accompagné de Malwida von Meysenbug. Avant de rentrer à Paris, il visite Bayreuth, où il assiste aux représentations de Parsifal, Tristan, et Tannhauser.

² Nous avons analysé ces drames (Orsino, Les Baglioni, le Siège de Mantoue) au premier chapitre, pp. 78-86.

³ Voir le premier chapitre, p. 64 où nous avons déjà fait allusion à cette "révélation du Janicule" en parlant du moment où il a connu la plus décisive de ses extases, celle de l'Harmonie.

tandis que "Rome rougeoyait, au soleil couchant" et que "la Campagne la baignait, comme une mer,"⁴ Romain Rolland a reçu la puissance de créer. "En ce lieu, Jean-Christophe a été conçu. Certes, il n'avait pas encore pris sa forme. Mais son noyau de vie était planté."⁵

Cette apparition de Jean-Christophe est une libération pour l'auteur: à partir de cet instant, il apprend à dégager son esprit de son coeur, qui, par la suite, suivront deux routes parallèles. Dorénavant, même au moment de leur association étroite, ils resteront indépendants:

Le mot magique inscrit en ce soir de mars Romain, qui a marqué de son sceau le tumulte de mes pensées, [écrivit-il] fut le mot souverain: - l'Ordre. La suprême liberté de l'esprit affranchi, qui "sereine" l'anarchie chaotique du coeur.⁶

"Depuis 1890, lisons-nous ailleurs, je pars pour l'expédition de ma destinée."⁷

Ainsi, le séjour à Rome a été décisif pour Romain Rolland en modifiant non seulement la courbe de sa vie intérieure, mais encore la direction extérieure de son activité. Les deux années qu'il avait passées à Rome, c'est pour lui le rêve. La réalité, ce sera le professorat dont il s'était rapproché en acceptant un poste à l'Ecole Française d'Archéologie à Rome. Au plus profond de cette liberté et

⁴ Rolland, Mémoires, p. 103. Voir aussi Le Voyage Intérieur, pp. 132-137.

⁵ Rolland, Mémoires, p. 104.

⁶ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 135.

⁷ Cité par Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même (Paris: Editions du Seuil, 1967), p. 31.

de ce bonheur, il fallait admettre que la vie présente ses exigences: l'enthousiasme devait s'adoucir pour permettre de résoudre le problème que posaient les années futures. Pour la deuxième fois mis devant ce dilemme, Romain Rolland n'éprouve maintenant aucune hésitation. Il vient de découvrir sa vocation de créateur; plus rien d'autre ne compte. Déjà en février de 1890, il avait écrit à sa mère de Rome:

Pour rien au monde, je ne voudrais être professeur. [...] Je suis artiste de coeur. [...] Ma seule ambition, pour plus tard, c'est de mettre mon âme et ma vue du monde dans une ou deux oeuvres littéraires, faites non pour gagner de l'argent, mais pour satisfaire ma vie. [...] - que je doive être riche ou pauvre, connu ou non, l'important est pour moi de développer complètement ma personnalité, et de la mettre dans une oeuvre, pour ma joie, et pour l'utilité de ceux qui voudront en profiter.⁸

Ainsi, son "moi" inapaisable se précise en s'incorporant ce dernier élément, le plus exigeant de tous; il finit par s'apercevoir qu'il est arrivé au terme de cette lente évolution commencée par l'inquiétude de l'enfant, ébloui devant les paysages de la Suisse.

Le jeune homme qui était parti pour l'Italie indécis, incertain, en revient donc pleinement conscient du rôle qu'il veut jouer dans le monde des lettres et prêt à accepter sans broncher les dures années qui s'offrent à lui.

[...] cette 'lutte' que vous appréhendez, [avait-il écrit à Malwida von Meysenbug en août 1890] n'est-elle pas la suprême poésie, et craignez-vous que j'en sorte amoindri? Sinon, que craignez-vous? - Il faudrait plaindre ceux qui ne connaissent point la souffrance, s'il y en avait, de ces pauvres âmes! Et qui sait? Il y en a peut-être beaucoup."⁹

⁸ Rolland, Printemps Romain, p. 170.

⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 18 août 1890, (A.R.R.).

Les années qui suivirent son séjour à Rome furent, de son propre aveu, les plus terribles qu'il ait vécues.¹⁰ Chez cet homme de vingt-six ans, tout n'était que force accumulée et passion contenue. Son amitié avec Malwida von Meysenbug ainsi que sa communion avec l'idéalisme héroïque de la Renaissance avaient contribué à développer en lui une conception ardente de la vie et de l'art. Il fit sienne la vision exaltée de Léonard de Vinci, "homme-univers de la Renaissance",¹¹ et, en inscrivant la première page de son "Journal" de 1893 sous l'invocation de ce dernier, il se réclamait de sa profession de foi:

Si le peintre veut voir des beautés qui le ravissent d'amour, il est maître de les créer, et s'il veut voir des choses monstrueuses qui l'épouvantent, ou des choses grotesques et risibles, ou d'autres vraiment pitoyables, il en est seigneur et Dieu. [...] Et en effet, tout ce qui est dans l'univers, par essence, présence, ou imagination, il l'a dans l'esprit d'abord, puis dans les mains, et ses mains sont d'une telle excellence qu'elles créent une harmonie de proportions, saisies d'un seul regard...¹²

Cette affirmation de la souveraineté de l'art, cependant, n'était pas pour lui un point d'arrêt, mais plutôt un point de départ. Car l'art ne tolère pas qu'on le retranche de la vie: il a d'abord le monde à étreindre, celui des vivants et des rêves. Ayant posé ce principe, Romain Rolland avait hâte d'en faire l'expérience et d'y conformer sa vie: il voulait agir. Ainsi devait-il écrire dans son "Journal":

¹⁰ Dans ses Mémoires, Romain Rolland évoque ainsi le moment de son retour: "Adieu au rêve! J'allais me battre, chez les barbares..." p. 123. Et ailleurs: "[...] je rentrai dans l'arène de Paris. Les années de rêve étaient finies." p. 126.

¹¹ Rolland, Mémoires, p. 202.

¹² Ibid., pp. 202-203.

[...] je crois que l'art a une mission et que jamais cette mission ne s'est autant imposée à lui qu'en cette heure [...] où les croyances s'effondrent et où l'homme, dégagé peu à peu des préjugés héréditaires, se trouve seul avec son intelligence et sa volonté. Il s'épouvante de sa solitude; et ce géant qui porte tout en lui ne sait pas qu'il le porte. Et s'il n'a pas la force de lire au fond de lui-même, eh bien c'est notre rôle de le faire pour lui. L'art est la révélation universelle. Il fait pénétrer au fond impérissable de l'être. Il donne le sentiment dont l'homme a tant besoin de sa force toute puissante, [...] l'incomparable joie [...] de se sentir Dieu, de jouir de la vie pleine et libre.¹³

Malheureusement, une telle conception de l'art n'avait pas de place dans le monde des lettres françaises de cette époque.¹⁴

Adolescent, il avait déjà fait l'expérience des formes avilissantes du relâchement moral et du cynisme de la société d'alors. "Dès mes quinze ans, écrit-il dans ses Mémoires, à mon arrivée de province à Paris, entre 1881 et 1883, j'avais été empuanti par les exhalaisons du matérialisme contemporain."¹⁵ Au moment de son bref séjour à Paris en août-septembre 1890, il avait exprimé dans ses lettres à Malwida von Meysenbug sa haine de la vie et de l'art contemporain.¹⁶ Il n'avait qu'à ouvrir un roman, disait-il, ou acheter un journal pour se retrouver en face des "dégoûts de cette fin de siècle, [du] pessimisme des plus fortes âmes parmi les flétris, [de] leurs aveux

¹³ Rolland, "Journal", mars 1890, (A.R.R., inédit).

¹⁴ Des allusions à l'art corrompu, à la pensée veule de cette époque abondent dans les écrits de Romain Rolland. Voir Mémoires, p. 128; Voyage Intérieur, p. 97; Jean-Christophe, "Dialogue de l'auteur avec son ombre" (Paris: Le Livre de Poche, 1961), pp. 93-97.

¹⁵ Rolland, Mémoires, p. 198.

¹⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 1^{er} août 1890, (A.R.R.).

d'impuissance en art, en foi, en amour [...] "¹⁷ Il avait réussi à s'affranchir de la tyrannie de ce milieu intellectuel et social pour deux ans. Dans l'été de 1892, il y revenait et il y retrouvait ses impressions de 1880. Bien des années plus tard, il décrirait ainsi cet Occident où sa jeunesse avait grandi:

Je la connaissais, [cette civilisation] j'y appartenais, ma chair et mon esprit en étaient faites. [...] Dès mon adolescence, je la flairais avec répugnance sur le bout de mes doigts et sur mes vêtements. Mais je pensais qu'elle appartenait à la condition humaine, et je m'arrangeais sans joie pour y exister. Ce ne fut qu'après une cure de plein soleil et d'isolement, pendant deux ans, hors du foyer, que je reconnus, en y rentrant, l'odor di morte, et que je réagis avec violence pour m'en dégager.¹⁸

Ainsi son besoin de grandeur devait se heurter à chaque pas aux préoccupations mesquines d'une époque sans idéal. Alors qu'il proclame la souveraineté de l'art, il le voit mis au service de la vie quotidienne et n'offrant que le tableau d'une époque où règnent la corruption et la bassesse. Alors que pour lui le but de l'art est de "faire éclore le plus de beauté, et d'en jouir, et d'en faire jouir le plus possible les autres",¹⁹ il se voit entouré d'un monde qui se contente de jouissances communes. Au moment où il voudrait se risquer dans l'aventure, dans le combat, le monde choisit la route du moindre effort et ne désire que vivre à son aise: l'idéal de l'art contemporain, il s'en aperçoit, est rêve, mort au monde et à l'action.²⁰ A l'opposé

¹⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 8 août 1890, (A.R.R.).

¹⁸ Rolland, Mémoires, pp. 197-198.

¹⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 15 mars 1892, (A.R.R.).

²⁰ Rolland, "Journal", mars 1890, (A.R.R. inédit).

de son idée que l'art s'adresse à tous, il juge que l'art contemporain n'est plus fait que pour un petit nombre:

[..] l'art de cénacle me déplaisait, je n'ai jamais admis une aristocratie qui s'enferme: la seule que je reconnaisse est celle qui marche en tête d'un peuple et qui partage ses joies, ses épreuves et ses combats. - Je le pensais, dès mes années d'Ecole Normale. Ce fut bien autre chose, au retour de Rome! J'étais tout plein de ces génies, qui se déployaient comme des étendards, sur les murailles des palais, ou s'érigeaient, dans le bronze ou dans la pierre, sur les grand'places des cités. L'art au soleil! Le soleil de l'art, qui luit pour tous. L'art pour les peuples. L'art du Peuple.²¹

De plus, il se trouve absolument seul à cette époque; il n'a pas encore rencontré ces quelques compagnons de pensée et d'action dont il sera entouré une dizaine d'années plus tard.²² A ce moment de sa vie, il ne peut songer à construire que lui-même. "Et c'est à quoi j'ai travaillé, pendant de dures années de silence forcé²³ [..]," écrira-t-il bien des années plus tard.

Ainsi, après le rêve ensoleillé d'Italie, les années qui suivent s'avèrent sombres. Toujours réfractaire à l'enseignement, Romain Rolland obtient en 1891 un congé de santé pour un an et se remet à son travail créateur. Dans son isolement, l'idée de la décadence l'obsède et son oeuvre des années 1891 à 1896 en est marquée. Déjà en août 1890, le dégoût de Paris, retrouvé aux vacances d'été, avait donné naissance au drame, Empédocle, dont les scènes transposent les animosités de l'auteur contre une servilité malsaine à l'égard du

²¹ Rolland, Mémoires, p. 129.

²² Nous lisons ailleurs dans les Mémoires: "Il semblait bien qu'il n'y eût pas de place pour moi, dans le Paris des lettres de 1893. Je m'y sentais terriblement isolé, et en antagonisme sur tous les points." p. 201.

²³ Ibid., p. 130.

dilettantisme régnant dans le monde littéraire de son temps. Caligula, drame de la décadence commencé en avril 1892, traduit en des tableaux amers le dégoût de Romain Rolland pour une civilisation qui sent venir sa fin et se délecte de cette odeur de cadavre. De même, Le Siège de Mantoue, commencé probablement dans les premiers mois de l'année 1893, est inspiré par le sentiment, douloureux et actuel, d'une décadence: il décrit une ville arrivée au dernier degré de la civilisation, du raffinement du luxe et de l'art, et vouée d'avance au massacre final, assiégée qu'elle est par les barbares de la guerre de 30 ans. "Bien que l'action se passe à une époque assez déterminée de l'histoire [...], écrit-il à Malwida von Meysenbug, la confidente de ses tentatives et de ses découvertes, il s'agit de bien autre chose au fond - de la société moderne toute entière."²⁴ Dans son drame, Savonarole, commencé en 1896, à un moment où il a résolument renoncé à la scène, Romain Rolland, en évoquant la Florence des années 1480, reprend ce thème obsédant de la décadence:

La Florence d'alors, au faite de la splendeur, est totalement dénuée de sens moral et de foi. Complète indifférence. Merveilleuse intelligence sans force de caractère. Savonarole souffre beaucoup de cette absence universelle de principes, du sarcasme continu de l'esprit. Il prend en horreur les littérateurs et les philosophes...²⁵

Et au moment où, solitaire dans son foyer, Romain Rolland ressent le besoin de fuir cette lâcheté des volontés, il écrit Niobé²⁶ pour

²⁴ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, pp. 87-88.

²⁵ Europe, 32e année, No. 109-110, janvier-février 1955, p. 125.

²⁶ Le drame Niobé est écrit en janvier-février 1892.

calmer son désarroi et trouver une fraternité que la vie lui refuse.

Mais ces ouvrages se heurtent à l'indifférence générale; la sincérité de ce théâtre, transposition poétique de drames intérieurs, semble incongrue dans la sécheresse et le mensonge qui caractérisent le théâtre de ce temps.²⁷ Des soucis professionnels contribuent encore à augmenter la détresse de Romain Rolland; il essaie de se faire accorder divers postes de bibliothécaire à Paris, mais toujours sans succès. De même que, petit garçon, il échappait aux entraves de son milieu et puisait dans les livres et dans la musique l'énergie qui lui manquait, de même, jeune homme, il se réfugie, d'une part, dans sa création, qui traduit un ardent effort de libération intérieure, et, d'autre part, dans la contemplation visuelle ou auditive des oeuvres d'art. Les lettres qu'il écrit pendant ces années à Malwida von Meysenbug apportent l'écho de sa souffrance:

J'ai été profondément accablé tous ces derniers jours par la tristesse la plus amère, le dégoût de vivre. Cela est trop triste d'entendre un éternel: "Lasciate ogni speranza" au fond du coeur. - Je suis sorti au hasard; je suis entré aux antiques du Louvre; je n'ai fait qu'y passer un quart d'heure tout au plus; je suis sorti plus calme; je ne me sens chez moi qu'au milieu de ces marbres grecs, qui me parlent d'une santé que je n'ai pas, et d'une

²⁷ Le 25 septembre 1891, Romain Rolland envoie le manuscrit d'Orsino à Mounet-Sully, qui se prend d'admiration pour ce drame et promet au jeune dramaturge son appui à la Comédie française. Malgré cette recommandation, le 14 décembre, Decourcelles, lecteur à la Comédie française, refuse de transmettre Orsino au Comité de lecture; en avril 1892, Lavoix refuse les Baglioni. Voir Mémoires, p. 136.

sérénité que je n'ai pas davantage...²⁸

Son mariage avec Clothilde Bréal,²⁹ bien que lui apportant du bonheur surtout au début de leur union, l'oblige en même temps à se soumettre à de nouvelles contraintes qui le détournent de ses ouvrages d'imagination. Son beau-père, Michel Bréal, professeur de grammaire comparée au Collège de France, n'approuve pas les débuts nonchalants de sa carrière d'écrivain et met comme condition de ce mariage que Romain Rolland prépare un doctorat ès lettres. Nullement enthousiasmé par cette besogne qu'il ne peut pas récuser, Romain Rolland part pour l'Italie, accompagné de sa jeune femme, en novembre 1893, afin de réunir la documentation nécessaire à sa thèse principale.

²⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 5 juin 1892, (A.R.R.). Dans une autre lettre inédite, il lui écrit: "Hélas! si vous saviez combien je me sens de plus en plus seul! Il n'est pas un homme que j'aime, sauf Tolstoy (qui me fait l'effet d'un mort d'un autre siècle)." (8 mai 1892, A.R.R.) Et il fait part des mêmes sentiments à Gabriel Monod: "Mes deux années de Rome furent une renaissance; je m'ouvris à la vie avec une confiance enfantine; la réalité se chargea de m'en punir durement. Je me retrouvai seul, et me repliai en moi. Le peu que j'avais vu de la vie m'avait montré qu'elle n'avait pas grand'chose de commun avec moi; l'Art m'offrait son asile, et je m'y réfugiai." (Lettre inédite, 8 juin 1892, A.R.R.).

²⁹ Romain Rolland fait la connaissance de Clothilde Bréal le 11 avril 1892: "J'ai dîné l'autre soir (lundi) chez les Bréal qui désiraient faire ma connaissance, par ce que leur en avait dit M. Monod. [...] La fille est gracieuse et vraiment musicienne; c'est la première femme que j'ai entendu jouer du Wagner comme il doit être joué." Lettre inédite à Malwida von Meysenbug, 13 avril 1892, (A.R.R.). Il l'épouse le 31 octobre de la même année, malgré la vive opposition de Mme Rolland et de Malwida von Meysenbug. Pour une analyse plus détaillée de la situation, voir William Thomas Starr, Romain Rolland (The Netherlands: Mouton et Co., 1971), pp. 56-59.

Abandonnant ses études proprement historiques³⁰ pour cette nouvelle oeuvre: Origines du Théâtre Lyrique Moderne. Histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti,³¹ Romain Rolland cherche à concilier ces deux vocations: sa première vocation de musicien et celle, plus tardive, d'historien. Il répond ainsi à l'image que propose de lui Stefan Zweig: "musicien par ses dons, poète par goût, historien par nécessité."³² Musicien, il est sensible à la puissance de la vie italienne, à toute la sensualité, à toute la passion qui caractérisent cet art nouveau qu'est l'opéra, créé par les musiciens et les poètes italiens du XVIe et du XVIIe siècles. Mais il n'oublie pas pour autant sa formation historique. De novembre 1892 à mai 1893, revenu à Rome, il s'adonne aux recherches longues et sérieuses, au cours desquelles il découvre le manuscrit de l'Orfeo de Luigi Rossi et étudie pour la première fois l'oeuvre de Francesco Provenzale, tombé dans l'oubli. De retour à Paris au début du mois de juin, il se met à rédiger son étude.

³⁰ Il ne serait pas inutile, à notre avis, d'indiquer brièvement les recherches accomplies par Romain Rolland avant cette date. Nous avons déjà fait mention de sa toute première étude sur les guerres de Religion et de la Ligue. Pendant son séjour à Rome (1889-1891), il termine son mémoire d'étude intitulé de façon concise: "L'histoire des négociations diplomatiques depuis le sac de Rome jusqu'à la paix de Cambrai, d'après les lettres et les instructions du Cardinal Salviati, légat en France de juin 1527 à août 1529, et les documents du temps."

³¹ Romain Rolland parle de la genèse de cette étude dans ses Mémoires, pp. 193-194.

³² Stefan Zweig, Romain Rolland. Sa Vie - Son Oeuvre (Paris: Les Editions Pittoresques, 1929), p. 33.

Cependant, il lui faut adjoindre à cette thèse principale une seconde, complémentaire, écrite en latin. Il se décide à la consacrer à une étude qui rentre dans le domaine pictural, c'est-à-dire, à la contrepartie de cette "aurore d'un art naissant";³³ c'est le déclin de la peinture dans l'Italie du même temps. Une lettre écrite à Malwida von Meysenbug le 31 juillet 1893 nous fournit des renseignements sur sa genèse:

Je suis bien content [écrit-il]. M. Bréal, qui cherchait toujours un sujet de thèse latine pour moi, m'en a trouvé un qui me plaît beaucoup: "Des causes de la décadence de la peinture italienne." Ce nouveau sujet de thèse me plaît d'autant plus qu'il a le même siècle pour époque que la thèse musicale. Ainsi, cela fait un tout. La peinture s'éteint, et la musique s'éveille.³⁴

Donc, tout en maugréant contre les exigences de l'érudition qui ne lui permettent pas de se consacrer entièrement à sa création dramatique, il s'applique à faire revivre les moments essentiels de l'art italien. En novembre 1893, il entretient Malwida von Meysenbug de ses progrès:

La thèse latine est maintenant esquissée; le plan est fait et les matériaux ne manquent pas. Je m'appuie sur les traités et les principes de Léonard à un pôle, - de Bernin à l'autre pôle, - et de Vasari et des Carrache entre les deux. Je serais bien aise de connaître encore quelque traité de la peinture, - (écrit entre 1560 et 1610) qui me donnât les idées de la décadence italienne sur l'art.³⁵

³³ Rolland, Mémoires, p. 197.

³⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 31 juillet 1893, (A.R.R.).

³⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 27 novembre 1893, (A.R.R.).

En décembre de cette même année, la rédaction de ses deux thèses est terminée. En 1894, Romain Rolland met les manuscrits au point et confie à un spécialiste la traduction en latin de la seconde thèse, De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle. Il les soutient brillamment en juin 1895; en novembre il entre dans la profession pour laquelle il devait se sentir de moins en moins fait: il est chargé de conférences sur l'histoire de l'art à l'Ecole Normale Supérieure.³⁶

Avant d'aborder une analyse détaillée de la thèse secondaire de Romain Rolland qui intéresse tout particulièrement notre étude, il convient en premier lieu de considérer les deux thèses dans leur unité - puisque c'est ainsi que Romain Rolland les a conçues³⁷ - et de relever les idées essentielles qui constituent leur fonds esthétique commun.

Les deux thèses de Romain Rolland sont nées d'une part des circonstances personnelles qui l'obligeaient à se consacrer à ces travaux d'érudition, et d'autre part de la nécessité qu'il éprouvait de se

³⁶ Bien que ce soient là les vrais débuts de sa carrière de professeur, il faut quand même préciser que Romain Rolland avait déjà eu un peu d'expérience de l'enseignement avant ce moment. En octobre 1893, il avait été chargé d'un service restreint (histoire de l'art) au lycée Henri IV. Au commencement de 1895, il avait été engagé à titre de "professeur suppléant de morale" à l'Ecole J.-B. Say.

³⁷ Romain Rolland lui-même l'a affirmé dans la lettre inédite à Malwida von Meysenbug du 31 juillet 1893. Voir p. 110 et la note 34 de notre second chapitre.

délivrer des idées qui l'assiégeaient alors et cherchaient à se faire entendre. Sans doute, l'histoire de l'art ne représentait-elle pas pour lui un moyen d'expression spontané. Créer lui importait plus que refléter:³⁸ il était peu enclin à dépenser ses puissances de travail à simplement sonder les créations des autres. Faisant allusion à ses thèses, il écrit à Malwida von Meysenbug: en 1893: " [...] mais que tout cela est pauvre auprès d'une oeuvre originale, d'une vie libre de l'esprit!"³⁹ Faute de pouvoir s'exprimer alors par la création dramatique, Romain Rolland devait nécessairement devenir historien de l'art avant de s'essayer encore à la création littéraire. Ainsi est-ce dans ses thèses sur les origines de l'opéra et sur la décadence de la peinture italienne que Romain Rolland formule toute une pensée esthétique qui apporte une conclusion logique à l'évolution de sa réflexion à partir des principes énoncés dans son "Credo quia verum".

Notons tout d'abord que Romain Rolland s'attache dans ses deux thèses à l'étude d'une époque et d'un pays qui l'attiraient déjà depuis longtemps. Jeune étudiant, il avait reconnu que l'homme doit d'abord puiser ses forces dans la passion. Il était donc parti de bonne heure à la recherche d'êtres passionnés, collectivités ou

³⁸ Il écrit à Malwida von Meysenbug à ce propos: " [...] le véritable prix de la vie n'est pas de vivre, mais de sortir de la vie, de parvenir à ces pensées éternelles, ces extases créatrices, où nous sentons que nous faisons déjà partie de l'essence divine." Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, pp. 204-205.

³⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 27 novembre 1893, (A.R.R.).

individus, afin de se nourrir de la force du monde. Il avait su se trouver des alliés dans le passé des nations et s'exalter devant leurs luttes contre les fatalités. France, Allemagne et Italie du XVI^e siècle le captivaient, jeune historien, parce qu'il retrouvait dans l'histoire de ces pays toute une foule de personnalités complexes, agissantes, dont il pouvait revivre les passions. Puis, durant son premier séjour en Italie, l'ivresse de la vie, les forces magnifiques de la Renaissance italienne l'avaient bouleversé au point qu'il s'était proposé de chanter dans un cycle de drames la passion et l'action de cette époque. "Ma vie intérieure, ma vraie, la vie poétique s'éveille au souffle de la nature, de l'art, et de la passion très pure",⁴⁰ avait-il écrit à Malwida von Meysenbug en septembre 1890.

Revenu en Italie en 1893, accompagné de sa jeune femme, il redécouvre sa passion pour la Renaissance italienne - incarnation de toutes les puissances de la vie, et il réaffirme son amour des peintres qui avaient su rendre, non l'apparence poétique de la vie, mais la vie elle-même, l'homme tout entier, le monde des sentiments et des passions. Ainsi devra-t-il écrire à Malwida von Meysenbug:

[...] le peu de temps que j'ai consacré [aux musées] m'a suffi à sentir les métamorphoses de mon âme. Tous les chers primitifs, mes juvéniles amis de mes premiers voyages se détachent de moi; Botticelli s'en va; les Lippi sont partis; Ghirlandajo résiste, mais ce n'est plus pour lui l'amour d'il y a deux ans. Et tandis qu'ils s'écartent, d'autres entrent en moi, et prennent la place libre. Les grands de l'âge suivant me dominent aujourd'hui. Je suis sous le pouvoir de Raphaël et Titien.⁴¹

⁴⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 8 septembre 1890, (A.R.R.).

⁴¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 19 mai 1893, (A.R.R.).

Il n'est donc pas étonnant qu'à la suite de ces contacts avec l'art italien, dont la joie et la force le pénètrent, Romain Rolland, historien de l'art, se décide à présenter dans ses thèses un tableau de l'Italie des poètes, musiciens et peintres, au tournant du XVI^e et au XVII^e siècles, à Florence, Rome et Venise, car son esprit reste préoccupé du grand sujet de la Renaissance et de tout ce qui en provient. C'est de cette façon qu'il rend hommage "à la bonne terre italienne dont nous sommes sortis, à ce génie latin qui n'a jamais cessé d'éclairer le monde du reflet joyeux de la beauté."⁴²

Une lecture attentive des deux thèses révèle qu'elles sont toutes les deux basées sur une conception déjà exprimée dans le Journal de 1888 et qui a servi de fonds aux études proprement historiques: "Je veux faire une Histoire réaliste et psychologique - une histoire des âmes."⁴³ La recherche de l'âme: c'est le point de départ de toute étude entreprise par le jeune Rolland, qu'elle soit d'ordre historique ou artistique. Adolescent, Romain Rolland concevait déjà la musique comme le mode d'expression d'un monde beaucoup plus profond que celui des idées et des sentiments. Jouer la Messe en ré de Beethoven était pour l'adolescent bien plus qu'exécuter: c'était, avant toute autre chose, ressusciter en soi un état d'âme, repasser par les étapes mêmes de la création jusqu'à la communion finale entre créateur et

⁴² Romain Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (Genève: Slatkine Reprints, 1971), 3.

⁴³ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 189.

exécutant. Ainsi dès le début, l'oeuvre musicale était-elle pour lui l'incarnation par excellence de la vie intérieure de l'artiste, le moyen de pénétrer jusqu'à son intimité. "La musique n'est point faite pour l'oreille mais pour l'âme,"⁴⁴ avait-il écrit à sa soeur lors de son séjour à Rome en 1890. Dans son étude sur les origines de l'opéra au XVIe siècle italien, il reprend cette idée et la complète, en précisant que la musique, moins entourée de barrières que les mots, est la plus proche de l'être profond:

La musique [...] a pour matière l'essence même du coeur et sa diversité infinie. Plus intime que la poésie [...], la musique est l'expression immédiate et profonde du sentiment; elle sourd avec lui de sa fraîcheur native avant qu'il ne se soit flétri au contact de l'action; elle est le monologue poétique de l'âme en sa retraite de mousse où nul bruit ne vient troubler le murmure de son petit ruisseau; - si naturelle et spontanée que sa langue mystérieuse ne semble pas distincte de l'objet qu'elle représente, et que, chez les génies, l'expression est le reflet exact du sentiment, sans que l'artiste ait souvent conscience de ce dernier [...]. Quelques pages d'un grand musicien apprennent plus sur son âme que ses biographies ou ses lettres.⁴⁵

De leur côté, les arts plastiques, entrés plus tard dans sa vie que la musique, prennent place à côté d'elle comme langage capable de transmettre directement et immédiatement des valeurs affectives. Par son oeuvre, le peintre, qui essaie de nous faire voir la façon dont son siècle perçoit la nature, nous apprend en même temps les déformations que ses yeux et son esprit impriment à ce modèle qu'est la nature. Tandis que dans l'oeuvre musicale, l'âme s'exprime au moyen des phrases mélodiques, des harmonies, et des rythmes, dans l'oeuvre

⁴⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à Madeleine Rolland, 6 mars 1891, (A.R.R.).

⁴⁵ Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 9.

picturale on cherche l'âme enfermée dans le regard, dans le mouvement, dans la signification émotive du coloris, dans la vérité du dessin.⁴⁶ Quelques mots de Romain Rolland à André Suarès en 1896, plusieurs mois après l'achèvement des thèses, complètent et résument non seulement sa façon de concevoir l'oeuvre picturale, mais toute oeuvre d'art:

L'art ne me semble qu'un moyen d'expression. Je cherche ce qu'il dit, et non comment il le dit. C'est le devoir du peintre de faire de la bonne peinture; c'est le devoir du musicien de faire de la bonne musique; mais ce sont choses dont je ne leur sais aucun gré, puisque sans elles, ils ne seraient ni peintres, ni musiciens. Je ne les aime que pour ce qu'ils me font lire de leur âme, et de celle de l'univers.⁴⁷

L'artiste, cependant, ne vit-il pas la même vie que la nation dont il sort, quoique d'une manière plus pleine et plus intense? L'âme qui est le sujet de l'oeuvre d'art, n'est pas ainsi seulement celle d'un artiste, mais celle de tout un peuple. "De tout temps, écrit Romain Rolland dans son étude sur les origines de l'opéra, on a senti les liens qui unissent l'art d'une nation au reste de sa vie, et les lumières qu'une oeuvre jette sur le caractère d'une époque."⁴⁸ Les arts, qui se modèlent sur la vie, nous mettent en contact avec le coeur de toute une époque et nous font toucher le fond de sa sensibilité. Musique et peinture deviennent ainsi, dans leur association étroite avec l'histoire, un moyen privilégié de

⁴⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Madeleine Rolland, 1889, (A.R.R.)

⁴⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à André Suarès, 5 septembre 1896, (A.R.R.). Il écrit aussi à sa mère à ce propos: "[...] en peinture, il n'y a point de sujets: il n'a y que l'âme du peintre [...]". Retour au Palais Farnèse, p. 342.

⁴⁸ Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 9.

communication entre les hommes, un langage universel qui sort l'individu de son isolement et le relie aux autres hommes. De cette façon les différents arts se rencontrent dans une visée suprême: unir les peuples - idée que Romain Rolland avait déjà acceptée de Tolstoï quand il était à l'Ecole Normale.

Une telle conception esthétique ayant pour base cet amalgame intime, indissoluble, de l'art et de la vie prédispose le jeune Rolland à une connaissance intuitive plutôt que rationnelle des oeuvres d'art. Etudiant, il avait choisi l'histoire comme discipline principale de ses études parce qu'elle lui offrait un moyen de mettre en jeu son intuition artistique dans l'évocation de la vie spirituelle. Dans le domaine de l'histoire de l'art, Romain Rolland préconise encore une fois sa voie intuitive parce que, son but principal étant non pas la connaissance de l'oeuvre d'art, mais celle de l'âme du personnage créateur, ce n'est qu'ainsi qu'on en peut saisir le fond même. L'analyse ou l'appréciation purement musicale ou picturale des oeuvres d'art est ainsi rare chez cet historien. Dans ses observations, Romain Rolland se préoccupe essentiellement des valeurs affectives que les oeuvres d'art transmettent, des émotions qu'elles suscitent; s'en tenant au contenu, il s'attache à la beauté, à la fraîcheur, à la vérité émotive d'une oeuvre d'art, sans s'engager plus avant dans l'examen de l'évolution des formes. Sans nier l'importance des formes qui renouvellent l'expression artistique des générations successives, il ne les conçoit pourtant qu'en fonction du génie des grands artistes. La forme n'est rien en elle-même, semble-t-il dire: elle ne s'anime qu'au moment où elle se trouve pénétrée par l'inspiration de ces

grands artistes. La façon sommaire dont il traite les aspects formels des oeuvres d'art relève directement de sa tendance à percevoir une vérité plus profonde dans la vie que dans la forme. Car ce n'est pas l'art qui se trouve au sommet de la hiérarchie des valeurs humaines, mais la vie. L'oeuvre d'art n'est qu'une forme de la vie - le témoignage d'un effort inspiré.

Historien de formation, Romain Rolland ne néglige certainement pas de travailler d'après des données exactes et précises. Son choix de sujets et d'époque lui donne l'occasion de concilier sa sensibilité artistique, sa passion des âmes et son goût du réalisme, en lui permettant de ressusciter les drames du passé et de faire revivre les êtres disparus. Ainsi, renseignements biographiques, relations d'intrigues et d'événements extérieurs abondent-ils, donnant une saveur de réalisme pittoresque à son récit. Il insiste sur la nécessité de replacer la musique et les compositeurs, la peinture et les artistes dans leur contexte historique, car il entend envisager l'histoire de l'art en fonction de l'histoire générale des moeurs, des croyances et des événements. Certains propos de Romain Rolland sur les arts plastiques de diverses nations s'éclairent selon cette optique; l'art hollandais au XVII^e siècle, par exemple, "plus que tout autre, attaché uniquement à la grandeur de la patrie dont il est le reflet physique et moral [...] disparaît rapidement avec la décadence de la Hollande, qui suit la guerre de Louis XIV [...]"⁴⁹ Et quand il

⁴⁹ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle (Paris: Editions Albin Michel, 1957), p. 130. Dans nos références ultérieures à cette oeuvre, nous utiliserons l'abréviation De la Décadence.

traite de l'art espagnol de la même époque, il insiste longuement sur les croyances religieuses et les moeurs nationales avant de montrer les conséquences singulières qu'un esprit catholique et un tempérament matérialiste ont eues dans la peinture espagnole.⁵⁰ Cette méthode lui permet de suivre l'évolution de l'art - et par conséquent de l'humanité - dans toute sa complexité, ainsi que de ressaisir l'esprit d'une époque. Bien des années plus tard, il expliquera cette nécessité de la façon suivante dans ses Mémoires:

[...] j'ai toujours eu le sens cosmique. Tout ce que je vois, individus, intrigues et conflits, je le vois dans l'engrenage d'une époque. Et quel que soit le drame que sur la scène jouent les acteurs, le vrai drame se joue dans le combat des dieux invisibles qui les entourent de colonnes de feu et de fumée: les démons d'une race et d'un temps, le duel des forces qui commandent une grande heure de l'histoire.⁵¹

En décrivant l'évolution des arts à travers les âges, Romain Rolland montre de quelle façon s'affirme une correspondance des formes à travers les ramifications différentes des peuples et des temps. Chaque siècle, nous dit-il, éternise les frémissements de son âme, de sa manière toute particulière, et cependant, à travers tous les siècles, ne cesse de se dessiner une unité transcendante qui met les arts en relations étroites les uns avec les autres. "Car l'esprit humain est un, et dans tous les arts ses grandes lois sont les mêmes."⁵² Selon cette optique se dégagent les raisons de son choix

⁵⁰ Ibid., p. 131.

⁵¹ Rolland, Mémoires, p. 209.

⁵² Ibid., p. 196.

de l'opéra comme sujet de sa thèse principale. En tant que genre mixte, situé à la croisée des chemins, il lui permet de "montrer les rapports de la musique avec la littérature et les autres arts. Ils n'ont jamais été plus étroits qu'à ses origines florentines."⁵³ A cette lumière s'éclairent aussi les rapports existant entre la peinture italienne du XVI^e siècle et la naissance de l'opéra au XVI^e siècle. N'est-il pas curieux, observe-t-il, que la personnalité italienne se manifeste si tard sous une forme musicale alors qu'elle s'est depuis longtemps affirmée dans les autres arts? Pourquoi ces génies musicaux commencent-ils au moment où s'éteignent les autres? Et il explique ce phénomène ainsi:

[...] peut-être faut-il voir dans le réveil de la musique au seizième, une transformation de l'esprit artistique, plutôt qu'un art nouveau. Entre les musiciens du seizième et les peintres ou sculpteurs du quinzième, il y a moins une différence de nature que de forme. C'est une question de circonstances extérieures. Après s'être épanoui au soleil, en des arts de lumière et de vie, à des époques où la vie était joyeuse et la lumière sereine, le génie se concentre en lui-même dans son rêve intérieur, dans la beauté de son âme, repoussée de l'action et fatiguée de la vie.⁵⁴

Car l'art ne meurt pas. "La lumière ne cesse pas de brûler; seulement elle se déplace, elle va d'un art à l'autre, comme d'un peuple à l'autre."⁵⁵ Par là se dégage le principe que les arts

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 27.

⁵⁵ Romain Rolland, Musiciens d'autrefois (Paris: Librairie Hachette, 1914), p. 8.

influent les uns sur les autres, qu'ils se pénètrent mutuellement ou qu'il leur arrive même, par un effort d'évolution naturelle, de se prolonger hors de leurs limites dans un art voisin. A ce moment de l'histoire de l'art, la peinture cède le pas à la musique italienne, qui se dégage de la décadence même de cet art. Ainsi "un art se continue et s'achève dans un autre art; c'est le même besoin de l'esprit qui, après avoir rempli jusqu'à la faire éclater la forme d'un art, cherche et trouve dans un autre son expression complète."⁵⁶

L'Italie, pour Romain Rolland, n'a ainsi jamais cessé d'être grande; à toutes les époques il y trouve des hommes admirables, des caractères solides et virils, des personnalités qui révèlent leur âme puissante dans quelques lignes parfois d'un ouvrage retrouvé par hasard, et qui n'ont jamais cherché, ni obtenu la gloire.⁵⁷

De plus, l'énergie créatrice d'un pays, en même temps qu'elle s'exprime dans un art national, s'étend au dehors de ce pays pour féconder la vie artistique d'autres peuples.⁵⁸ L'énergie de la race italienne, incarnée dans son drame lyrique, pénètre jusqu'en France et en Allemagne, qui deviennent à leur tour des propagateurs de cette forme d'art. Formées par l'Italie, elles compléteront son oeuvre et lui renverront ensuite la lumière qu'elles ont reçue d'elle au

⁵⁶ Ibid., p. 4.

⁵⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, août 1893, (A.R.R.)

⁵⁸ Il écrira quelques années plus tard: "[...] toute décadence est aussi un progrès, par certains côtés, ou contient des éléments d'un progrès, sinon pour le peuple même qui est déchu, pour les autres qui l'entourent [...]." De Jean-Christophe à Colas Breugnot (Paris: Editions du Salon Carré, 1946), p. 75.

moment où elle semblera l'avoir perdue. De même, dans le domaine pictural, les peintres européens se nourrissent des principes de l'art italien. Rubens, Poussin s'inspirent directement de l'Italie; Vélasquez et Rembrandt reçoivent de leurs maîtres l'héritage des progrès accomplis par elle et en profitent librement. Cependant les mêmes principes ont des effets différents. Alors que la peinture italienne, déjà arrivée au faite de sa gloire, tombe en décadence, la Flandre, la France, l'Espagne et la Hollande trouvent la plus puissante expression de leur génie dans l'oeuvre de leurs artistes. "[...] De la décadence italienne sortit la grandeur de la peinture du reste de l'Europe,"⁵⁹ écrit Romain Rolland en titre de ce sixième chapitre de sa thèse secondaire. A la suite de ces recherches qui lui dévoilent "tout ce que l'humanité a produit de génie,"⁶⁰ il en vient à conclure "qu'il n'y a pas un siècle, si malheureux qu'il soit, où la beauté disparaisse de l'esprit humain. Elle prend seulement toutes les formes, tour à tour."⁶¹

Ainsi la continuité de l'esprit se reflète à travers les âges, dans les arts qui "sont les diverses expressions successives ou simultanées de la vie intérieure du monde."⁶² Et "l'histoire, nous dit Romain Rolland, doit avoir pour but cette unité vivante de

⁵⁹ Rolland, De la Décadence, p. 113.

⁶⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, août 1893, (A.R.R.).

⁶¹ Lettre inédite de Romain Rolland à André Suarès, 9 janvier 1897, (A.R.R.).

⁶² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 12 février 1902, (A.R.R.).

l'esprit humain. Elle doit donc maintenir la cohésion de toutes ses pensées."⁶³ Cette idée rejoint, dans le contexte de l'histoire de l'art, la conception formulée dans le Credo, de la vie comme une seule et même réalité, continuellement en mouvement, tenue pour le principe non seulement des manifestations singulières de l'Etre universel à travers l'espace, mais aussi de la succession des individus et des groupes à travers les âges. A l'origine et au terme des démarches en apparence diverses de l'âme se trouve l'unité à la manifestation de laquelle, dès son Credo, Romain Rolland veut se vouer:

Toujours montrer l'Unité humaine, divine, sous toutes les formes multiples qui la recouvrent. C'est le premier objet de l'art, comme de la science. C'est l'objet de l'oeuvre que je veux écrire.⁶⁴

Dans sa thèse latine consacrée à la décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, Romain Rolland fait revivre les moments essentiels de l'art italien, et ce faisant, nous donne l'idée de sa continuité et de sa complexité. Il en considère l'histoire, qui commence par un retour à l'Antique, s'affirme par la création d'un style original, atteint jusqu'aux beautés vigoureuses du Quattrocento, puis s'épanouit dans la Renaissance. Au cours du XVI^e siècle se produit ce que Romain Rolland appelle la décadence de la

⁶³ Rolland, Musiciens d'autrefois, p. 8.

⁶⁴ Rolland, "Journal", 1893, (inédit, A.R.R.). Cité en partie dans Mémoires, p. 200.

peinture italienne: la période d'apogée, qui était celle de l'élaboration de formes classiques, cède la place à une imitation servile, dépourvue de tout sentiment personnel. Le processus qui amène ce déclin, c'est le progrès de l'intelligence qui conduit l'art italien dès le début du XVI^e siècle à se donner pour objet, non plus la reproduction de la nature, mais des concepts. L'emprise de cet intellectualisme se vérifie de façon marquante dans les oeuvres de génies tels que Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci. Cette tendance que Romain Rolland qualifie d' "idéisme italien", s'exprime en formules et en règles auxquelles finissent par se soumettre tous les artistes. Le flambeau de l'art, au moment même où il s'éteint en Italie, passe en d'autres mains, notamment dans celles des Flamands, des Hollandais, des Espagnols et de quelques Français; la peinture de l'Europe, à part quelques exceptions, finit par briller à son tour d'un éclat triomphal.

Afin de bien comprendre ce tableau de l'art italien, il nous faut le situer non pas par rapport à notre science présente et à ses points de vue, mais plutôt par rapport aux perspectives dont jouit l'historien de l'art des années 1893-1895. Cette étude, écrite il y a plus de quatre-vingts ans, s'insère dans un domaine d'études qui a été, depuis, largement exploré et retourné par des équipes d'historiens et d'artistes. Or les perspectives de l'histoire de l'art étaient à cette époque encore extrêmement circonscrites. Ce n'est que vers le début du XIX^e siècle, par exemple, que prévaut le concept du style solidaire de l'époque qui l'a créé, - conséquence de l'étude et du

classement systématiques des monuments et des oeuvres d'art.⁶⁵ A partir de ce moment-là, il s'est produit dans ce domaine un grand nombre de découvertes et de révélations. Certaines dénominations et qualifications datant du siècle dernier peuvent rester encore valables, mais d'autres ont perdu leur sens à la lumière de travaux plus récents. Plus particulièrement, la délimitation historique des styles a perdu sa rigidité quand on a admis que les époques tardives en annoncent nécessairement de nouvelles. Les changements qui sont intervenus dans l'appréciation de certains styles ont donné naissance à de nouveaux concepts: tel est notamment le cas pour le maniérisme qui s'intercale entre la Renaissance et le baroque - période de l'art dont il est précisément question dans la seconde thèse de Romain Rolland.

La notion même de décadence⁶⁶ ne s'applique plus de nos jours à cette période de l'art que Romain Rolland caractérisait par ce terme. Certes, il arrive qu'à certaines périodes de l'évolution des arts, les formes s'épuisent, se figent et s'avalissent dans une inertie formulaire. Après la mort de Raphaël, par exemple, l'univers des formes équilibrées et harmonieuses qui avait été celui de la Renaissance classique est bouleversé, et la production des élèves de Raphaël sombre dans l'imitation servile et dans la médiocrité, car ils ne possèdent ni le pouvoir créateur, ni la science des formes de leur maître. Leur art témoigne du subjectivisme artificiel et des dissonances volontaires qui vont bientôt

⁶⁵ Ursula Matje, Trente Siècles d'Art (Paris: Librairie Hachette, 1963), p. 371. L'expression "Renaissance", par exemple, ne fut reconnue en tant que style et mode de civilisation qu'au cours du XIXe siècle à partir du moment où le terme désigna l'époque intermédiaire entre le Moyen Age et le Baroque et où ses caractéristiques furent étudiées par les historiens comme Jacob Burckhardt. Ibid., p. 259.

⁶⁶ Pour une analyse plus approfondie du concept de la décadence, voir la préface de Jean Cassou, pp. 11-15, De la Décadence.

caractériser l'art maniériste. Or, Romain Rolland emploie le terme "décadence" pour décrire cet appauvrissement moral et spirituel, alors que de nos jours nous aurions tendance à le qualifier, de façon plus concrète, d'académisme. De plus, il arrive souvent qu'un artiste dépasse la tradition de son milieu, crée quelque chose de foncièrement nouveau, qui est au principe d'une autre tradition. Ainsi le mouvement du début du XVI^e siècle se présente-t-il pour nous, non plus comme un mouvement parvenu à son déclin, mais plutôt comme une réaction anticlassique concrétisée par un style tout particulier qui remet en question l'esthétique et les idéaux de la Renaissance. Les artistes de ce moment, se disposant à adopter un autre goût, une autre sensibilité, traversent une période de crise durant laquelle ils travaillent à la formation d'un style tout à fait différent de celui qui dominait et que l'on avait considéré comme canonique. Or, selon Romain Rolland, ce "maniérisme" fait preuve d'un "goût [...] corrompu dans une époque de haute culture artistique."⁶⁷

Notre optique actuelle ne pouvait être celle d'un observateur de 1893, comme le jeune Rolland. Son époque ne l'avait pas préparé à reconnaître dans l'évolution de l'art l'émergence de ces nouveaux styles que nous appelons de nos jours le maniérisme et le baroque, à sentir le lyrisme de ce mouvement qui aurait pu retenir son admiration pour tout ce qui est exaltation de l'être humain. Il ne pouvait disposer du concept qui lierait toutes ces manifestations nouvelles, et en marquerait la cohérence et la signification. En 1893, Romain Rolland ne jouissait

⁶⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 28 novembre 1902, (A.R.R.).

que de ce seul étalon qu'est la Renaissance italienne. Comme c'est dans l'étude de celle-ci que sa soif d'action héroïque s'était satisfaite, elle était devenue pour lui l'incarnation plastique par excellence de son esthétique qui consistait "à développer toutes les puissances héroïques et poétiques, en germe dans la réalité; à enrichir la vie de tous les trésors qu'elle cache, obscurs et inféconds, sous sa rude écorce; à souffler la grandeur d'âme, l'amour, le sacrifice; en un mot, à faire triompher Dieu."⁶⁸ C'est par rapport à cet idéal incarné dans les oeuvres de la Renaissance que Romain Rolland juge l'évolution de l'art italien au XVI^e siècle. Et on comprend facilement qu'après s'être délecté de la liberté héroïque du Quattrocento et de la haute Renaissance, le jeune Rolland ne puisse plus apprécier le vocabulaire esthétique de ce qui est pour nous maniérisme ou baroque; l'éclectisme et la virtuosité de cet art ne témoignent selon lui que d'un déclin d'idéaux.

N'oublions pas non plus que sa situation personnelle contribue à renforcer ce sentiment en lui: un tel sujet rentrait dans ses préoccupations de ces années. Lui-même l'avoue dans une page des Mémoires:

[...] - l'idée de ruine. Ruine d'une civilisation. Elle me hantait. Je la reniflais autour de moi, dans l'art du temps, comme une odeur de lagune. Plus tard, longtemps après, j'ai reconnu ces marais. En ces années d'avant 1895, je les voyais mal encore, mais j'étais touché par leur malaria. Et je retrouve le relent de mes accès de fièvre, dans le théâtre qu'alors j'écrivais.⁶⁹

Théâtre, histoire de l'art: toute son oeuvre de cette période devait être imprégnée de cet esprit de néant parce que justement il se sentait

⁶⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 20 février 1895, (A.R.R.).

⁶⁹ Rolland, Mémoires, p. 197.

entouré de cet "odor di morte" et qu'il réagissait avec violence pour s'en dégager.⁷⁰

Par rapport à nos points de vue actuels, les théories de Romain Rolland sembleraient ainsi dépassées. Pourtant, le livre conserve une haute importance. D'abord, parce qu'il nous permet d'observer les changements de perspective que quatre-vingts ans ont introduits dans le domaine de l'histoire de l'art. Ensuite, parce que dans ce travail de jeunesse, nous retrouvons, outre une érudition, une culture et une puissance de travail exemplaires, tout un ensemble d'idées philosophiques et esthétiques, où s'exprime une personnalité de grande stature. C'est en analysant les causes que Romain Rolland donne de cette décadence que nous voyons se préciser une certaine conception tout à fait personnelle de la création artistique.

L'écrivain insiste en premier lieu sur ce qu'il appelle l'idéalisme italien: il affirme que la décadence de l'art est liée à la marche naturelle de la civilisation, que la cause la plus ordinaire de ce déclin est dans le progrès, même, tient spécifiquement à la suprématie prise par l'intelligence.

Ce n'est pas dire que l'art ne soit pour Romain Rolland qu'un jeu de sensibilité vague. Certes, ce sont la sensibilité, la profondeur

⁷⁰ Il écrit à Malwida von Meysenbug le 28 mai 1894: "Avez-vous remarqué la forme à laquelle j'obéis inconsciemment? [...] Comme de tous les actes de la vie, c'est la mort qui m'intéresse le plus (car la vie s'y résume); du milieu de mes drames à la fin, l'action est une suite de morts: [...] c'est une faute contre l'art; et je ferai de mon mieux pour l'éviter la prochaine fois (sans être bien sûr d'y réussir) [...] . Lettre inédite, (A.R.R.).

d'émotion, la richesse du coeur et des sens qui constituent, selon lui, la qualité principale qui fait les artistes,⁷¹ car il faut sentir pour saisir la vie dans sa vérité.⁷² Mais la raison et l'intelligence ont, elles aussi, un rôle important à jouer dans la création. Ainsi écrit-il à Malwida von Meysenbug: "il faut dans la création une intelligence singulièrement impassible, et toujours dominant les passions, pour en jouer à son gré."⁷³

[Mounet] a horreur de la raison et de la pensée s'affirmant au milieu du sentiment pour le diriger. Il croit qu'il n'y a que des sensations, des émotions, et des passions; c'est beaucoup sans doute; mais j'aime bien qu'on fasse sa place au cerveau à côté du coeur. Je suis Allemand à mes heures; la philosophie de Wagner ne me gêne pas les passions de ses héros; elle agrandit l'action au contraire. En tout cas, je veux que l'Art satisfasse l'Homme tout entier, intelligence, passions et volonté. Il me déplaît de le restreindre.⁷⁴

Mais chez les génies, la réflexion ne diminue point l'émotion: elle la précise et l'aiguise. Chez les artistes de moindre talent, la raison exerce une influence néfaste; en soumettant la sensation à des règles, en substituant aux choses l'idée qu'elle en a formée, elle institue tout "un mécanisme intellectuel" qui éteint l'éclat de la nature et

⁷¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 18 juillet 1890, (A.R.R.).

⁷² Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, sans date mais probablement d'août 1889, (A.R.R.).

⁷³ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 15 mars 1892, (A.R.R.).

⁷⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 21-22 janvier 1892, (A.R.R.). Mounet-Sully reçoit Rolland qui lui avait envoyé le manuscrit d'Orsino, et promet son appui à la Comédie Française. Cette première entrevue a lieu le 25 septembre 1891. Voir aussi Mémoires, pp. 135-136, 214-219.

fixe en préceptes l'observation de la réalité extérieure:

[...] chez les êtres moins riches et moins complets, elle prend la place du coeur; elle tue la sensation, qui est la matière de l'art [...]. Elle la contrôle à son apparition, en discute la valeur, la soumet à des règles [...]. Peu à peu la raison préfère aux idées mêmes les lois qu'elle croit apercevoir entre elles; et ainsi se substitue tout un mécanisme intellectuel à l'observation directe et sincère de la nature.⁷⁵

L'éloignement de la nature, la mécanisation de la création, son asservissement aux règles et aux maximes, constituent pour Romain Rolland le mal en art. De toutes les formes que l'art peut revêtir, la plus élevée sera toujours celle qui se développe et s'affirme en harmonie intime avec la nature. Certes, cette idée d'imitation de la nature n'est pas nouvelle et retrouve les plus anciennes définitions de l'art: de tout temps a été marquée l'opposition entre l'idée du naturel et celle de l'artifice. Cette opposition, Romain Rolland la reprend pour en faire le point fondamental de son étude sur la peinture italienne. Le factice, produit de l'esprit d'analyse, de l'esprit critique qui dessèche les grandes émotions et la foi créatrice,⁷⁶ est incapable de rendre la vie elle-même, l'homme en son entier, le monde des passions et des sentiments obscurs, ce qui est pour Romain Rolland l'objet de l'art. "Avant d'avoir devant une oeuvre d'art le sens du Beau ou du Laid, j'ai immédiatement celui de sa spontanéité ou de sa vie factice",⁷⁷ écrivit-il à Malwida von Meysenbug en 1890. Car selon lui, le naturel et la spontanéité

⁷⁵ Rolland, De la Décadence, p. 31.

⁷⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 22-23 mai 1892, (A.R.R.).

⁷⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 19 novembre 1890, (A.R.R.).

dans une oeuvre d'art sont des synonymes traduisant l'idée que l'imagination artistique ne travaille pas à vide, mais est imprégnée de sensations ou de sentiments appartenant à la nature de l'homme.

Les exemples de cette évolution de l'art en rapport avec le progrès de l'intelligence abondent dans l'histoire de tous les arts, selon Romain Rolland. Les premiers philosophes grecs ont commencé par croire à la nature pour finalement ne plus croire qu'à l'esprit.⁷⁸ En suivant l'évolution du théâtre lyrique en Italie, Romain Rolland évoque les exemples, instructifs pour l'art du chant, proposés par Caccini et les maîtres de l'école florentine, qui étaient en rapport constant et direct avec la nature. Tous ces beaux cahiers d'expression présentaient un danger pour les élèves, c'est-à-dire pour les maîtres de la génération suivante qui allaient y puiser la tentation de sentir et de parler selon des formules toutes faites. Et en effet l'opéra florentin est devenu par la suite

"un jeu de raffinés, un noble jeu, développant harmonieusement toutes les puissances de l'esprit, donnant une satisfaction pondérée à tous les sens, sous le gouvernement de la raison, maîtresse incontestée. Ce n'était pas un besoin, c'était un calcul intelligent de l'esprit."⁷⁹

Bien que ce soit là un phénomène qui ne s'établit pleinement qu'au XVI^e siècle, le mouvement remonte bien plus haut. Certains indices de cet esprit apparaissent déjà dans les créations des Primitifs italiens:

On dit souvent [écrit Romain Rolland] que tout homme, si bien portant qu'il soit, porte en lui les germes du mal dont il mourra. Ainsi, dès les premiers débuts du

⁷⁸ Rolland, De la Décadence, p. 32.

⁷⁹ Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 83.

naturalisme florentin, - Uccello, Castagno, Piero della Francesca, en leurs hardis efforts pour pénétrer la nature, pour lui arracher ses secrets et pour s'en rendre maître, - la peinture italienne, idéaliste et précise, touche trop vite, sous le voile des formes, les idées générales et les lois de l'esprit, la science des lignes, des mouvements et de la lumière, en un mot la mathématique et la géométrie de l'univers.⁸⁰

Un seul exemple suffit pour illustrer cette idée: l'art de Piero della Francesca, qui révèle déjà certaines tendances dont l'Italie du XVI^e siècle va souffrir. Ainsi Romain Rolland écrit-il à Malwida von Meysenbug: "[...] je suis sûr que des gens comme Paolo Uccello [...] et Piero della Francesca sont infiniment plus sensibles aux lois de la perspective, du raccourci, de l'anatomie, etc., qu'aux êtres vivants."⁸¹ La création de Piero prend une direction opposée à celle de l'art dit "d'inspiration": pour ébaucher un tableau, il pose d'abord un théorème qu'il s'emploie ensuite à incarner. Son art perd ainsi cette qualité de la spontanéité, si chère à Romain Rolland: c'est l'esprit qui dirige la création. D'autre part, le système de perspective que Piero avait pratiqué et mis en préceptes dans son traité sur la peinture devient une règle absolue du nouveau langage de la peinture. Pourvu que cette règle soit aveuglément respectée, tout est permis: en dehors d'elle, point de salut. Ainsi le maître finit-il par imposer à toute l'Italie sa conception synthétique d'une mise en perspective des formes et des couleurs. Le fondement de toute cette mécanique intellectuelle évoquée est posé. Cependant le mouvement général de la peinture ne suit pas simplement encore cette direction au XIV^e.

⁸⁰ Rolland, De la Décadence, p. 49-50.

⁸¹ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 163.

et au XVe siècles. Dans l'impassibilité, la solennité et la grandeur des oeuvres de Piero della Francesca se reconnaissent aussi une vigueur de santé physique, une foi dans la réalité extérieure qui vont maintenir quelque temps un équilibre entre les tendances contraires.

Les oeuvres de Mantegna, selon Romain Rolland, témoignent de caractéristiques analogues. Malgré tout son matérialisme apparent, brutal et passionné, Mantegna est au fond un idéaliste. Sa langue est superbe et vraie - reflet énergique d'une pensée virile, mais elle ne s'adresse pas aux sens:

[...] elle ne s'intéresse au mot que parce qu'il représente l'idée, à la forme que parce qu'elle est le symbole de la pensée. - C'est bien pour un tel art que le mot de style a été inventé.⁸²

Après Mantegna, Léonard de Vinci lui-même et plus que tout autre, est atteint par l'intellectualisme. Celui qui avait pour devise "Trasmutarsi nella propria mente di natura (S'assimiler avec les forces de la nature. Se transmuter en son esprit)"⁸³ n'a pourtant laissé aucune oeuvre où on le sente emporté par cette nature même. Dès leur tout premier contact, lors du premier séjour de Romain Rolland en Italie en 1889, le jeune historien avait senti déjà que l'intelligence entrave et glace la passion chez Léonard. La Cène elle-même, chef-d'oeuvre de composition et de sentiment, laisse une impression de froideur, note-t-il dans ses "Carnets de Voyage":

⁸² Rolland, De la Décadence, p. 49.

⁸³ Rolland, Compagnons de Route (Paris: Editions Albin Michel, 1961), p. 235.

Dans la pensée du Vinci, chaque personnage représentait une forme particulière du sentiment éprouvé par une société à qui un ami (maître) dirait: l'un de vous me trahira. Il a eu raison; mais j'ai peur qu'il n'ait trop composé la scène avec son intelligence; je veux dire [...] à la manière de Poussin; il s'est demandé: "Voyons, que fût-il arrivé si....?" au lieu de le sentir immédiatement. Alors il s'est dit: on peut sentir ceci, ou cela, dire ainsi, ou autrement, etc. Et chaque personnage représente un type différent, une forme particulière de cette impression unique sur des esprits et des corps différents. D'où chez quelques types, un peu de convenu.⁸⁴

Plus tard, il en viendra à conclure que non seulement l'invention puissante lui a manqué, mais que la fougue des passions viriles, chez lui, fait entièrement défaut.⁸⁵

Il est intéressant de voir qu'au lieu d'accepter le mythe, qui remonte à la fin du XIXe siècle, selon lequel Léonard serait l'expression la plus achevée et la plus haute de la Renaissance, réunissant en lui toutes les conquêtes de l'homme, Romain Rolland dévoile en lui un caractère pétri de contradictions et d'incertitudes, d'angoisses et de doutes qui s'accordent mal avec l'image, généralement propagée, de perfection suprême. Cette insatisfaction se révèle non seulement dans ses notes scientifiques, mais également dans sa peinture. Léonard s'essaie à de nouvelles techniques qui ne sont souvent l'occasion pour lui que d'échecs, laisse une oeuvre inachevée, ou ne commence jamais, comme en témoignent un grand nombre d'ébauches et de projets. Par contre, ses tableaux préférés sont l'objet d'attentions incessantes, infatigables. Romain Rolland résume ainsi sa pensée:

⁸⁴ Rolland, "Carnets de voyage" novembre 1889, (A.R.R., inédit).

⁸⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 21-23 février 1892, (A.R.R.).

[... Léonard] peut-il par un acte de volonté, supprimer d'un coup l'asservissement du coeur à l'examen de la raison? - Lui seul le pourrait encore, grâce à l'éternelle jeunesse de son sentiment, à la fraîcheur de vie et d'amour qui ne l'abandonne jamais. - Et lui-même ne le peut plus. Ses hésitations perpétuelles, l'inquiète agitation de sa curiosité, son impossibilité d'achever une oeuvre, en sont la preuve.⁸⁶

Et il ajoute en note au bas de la page:

Loin de voir dans cette universalité une supériorité d'esprit pour l'artiste, j'y trouve plutôt un manque d'équilibre.⁸⁷

Ainsi, selon Romain Rolland, le mouvement de l'idéalisme italien se révèle tout entier dans Léonard, dont l'art reflète la crise imminente, l'inquiétude d'un monde en plein bouleversement et qui n'a pas trouvé sa position d'équilibre.

L'exemple le plus flagrant de l'influence de cet intellectualisme se trouve, aux yeux de Romain Rolland, dans l'art de Raphaël, "type des vrais artistes qui ne raisonnent pas, mais sentent."⁸⁸ Chez de tels artistes, dit-il, la science est une entrave; "ce qu'elle apporte n'est rien au prix de ce qu'elle enlève, puisqu'elle s'attaque au secret magique de leur pouvoir, la fraîcheur délicate et le mystère de leur impression."⁸⁹ Un tableau de Raphaël est à ce point de vue significatif: la Mise au tombeau est née à un moment où le peintre était fort impressionné par l'art de Michel-Ange, sa science de l'anatomie, des nus et des raccourcis. A son tour il cède au désir de montrer sa connaissance

⁸⁶ Rolland, De la Décadence, p. 45-46.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., p. 40.

⁸⁹ Ibid.

des problèmes scientifiques, en faisant une oeuvre déclamatoire dont la force d'intellectualisme étonne tous ses contemporains. Vasari, historien de l'art de cette époque, la couvre d'éloges, voyant un haut degré de perfection dans toutes les parties de la composition. Or Romain Rolland juge que nulle part chez Raphaël l'art ne se voit davantage et si peu l'artiste. Chaque fois que Raphaël se laisse imposer des éléments étrangers à son art personnel, il n'y reste presque plus rien de ce charme propre à un coeur ombrien. Il redevient le jeune peintre des Stanze, poétique et voluptueux, dès qu'il revient aux sources mêmes de sa sensibilité. Malheureusement, ces moments de lassitude, pendant lesquels l'inspiration fléchit sous le labeur intellectuel, se font de plus en plus nombreux vers la fin de sa vie, de sorte que les oeuvres qui datent de cette période, la Transfiguration, les cartons de tapisserie, acquièrent un caractère de nécessité forcée et raisonnée au détriment du sentiment de la liberté. "Son style s'élève toujours, note Romain Rolland, mais sa poésie s'éteint."⁹⁰

Cette correspondance négative établie entre la perfection formelle et le déclin du sentiment personnel d'une oeuvre d'art revient souvent dans les deux thèses de Romain Rolland. Dans son étude sur le drame lyrique, par exemple, il note à propos de l'opéra italien du XVII^e siècle:

Sous l'action de tant d'efforts et de travaux artistiques, l'opéra arrive vers 1680 à la perfection de la forme. Malheureusement, cette splendeur d'expression correspond en Italie au vide de la pensée. La décadence des moeurs, l'affaiblissement de la personnalité coïncidant avec les progrès purement extérieurs réalisés dans la musique,

⁹⁰ Ibid., p. 43.

semblent faire de l'époque d'Alessandro Scarlatti, à la fois un sommet et un terme pour l'art.⁹¹

Ainsi Romain Rolland semble-t-il suggérer qu'une expression arrivée à son plus haut degré d'élégance, d'ordre et de symétrie correspond à une décadence spirituelle et morale. Ce conflit entre fond et forme relève de la conception que se fait Romain Rolland du style et de l'importance minime qu'il lui accorde par rapport au fond. Certes, affirme-t-il dans une lettre à Malwida von Meysenbug, il respecte le style, il en sait la force et la beauté, mais il n'y cherche que le vêtement des sensations. Or ce sont celles-ci qu'il admire: non pas la puissance d'écrire, mais la puissance de vivre, le réalisme intense qui recrée les êtres et les paysages poétiques:

Vous dites [écrit-il à Malwida] qu'avec les paysages de Rome, il n'est pas bien difficile de faire des descriptions comme d'Annunzio. Allez donc dire cela à un peintre! Il y a un abîme entre voir de belles choses et les sentir; et il y en a encore un, beaucoup plus large, entre sentir ces choses et les retracer. Car pour retracer la nature, il faut, comme dit Léonard, en être le créateur et le seigneur.⁹²

Ainsi l'idéalisme italien se transforme-t-il en formules et en règles auxquelles finissent par s'assujettir à peu près tous les artistes. Ceux qui sont grands n'y sacrifient pas tout à fait leur génie; Raphaël, par exemple, tout en retombant de temps en temps dans certains défauts,

⁹¹ Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 5. Plus loin, il précise davantage ce conflit entre fond et forme, en parlant de l'époque de Stradella et de Scarlatti: "Leur époque est une floraison de splendeur matérielle [...]. Jamais depuis, telle opulence de musiques; mais l'art est plutôt admirable que les artistes. La forme est belle, trop belle; il n'y a nul rapport avec ce qu'elle exprime; elle le domine et le fait oublier [...]." p. 284.

⁹² Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 208.

arrive la plupart du temps à s'assimiler les éléments étrangers sans perdre sa force native. Michel-Ange, lui aussi, est atteint de cet idéalisme platonicien. Mais toutes ses passions sont intellectuelles, dit Romain Rolland, car il ne crée qu'à partir de brûlantes idées, et il peut certainement leur sacrifier tout le reste: c'est par là qu'il est grand. De plus, l'élan mystique de son âme vers la perfection divine lui laisse toujours sa liberté naïve et forte de sentiment.

Mais il n'en est pas de même chez les âmes médiocres: un artiste comme Fra Bartolommeo, "trop préoccupé de la part scientifique de la composition, néglige la vie précise du détail, et fabrique des mannequins, pour se passer de modèles."⁹³ Ainsi, au lieu de s'appuyer sur la nature vivante, il prend comme point de départ des conventions fabriquées d'après la nature, mais qui vont maintenant en tenir lieu. Des peintres comme Primatice et Rosso dédaignent la réalité, et un théoricien comme Iomazzo juge que la beauté est loin de la matière. Il advient même que les artistes qui respectent la nature et l'observent continuellement afin de rester en communion avec elle, ne sachent plus la voir. Les fondements du règne de l'idéalisme italien sont ainsi posés; un facteur moral - "la démoralisation du caractère, et l'appauvrissement du coeur"⁹⁴ s'y ajoute ensuite pour précipiter ce cours nécessaire et fatal de la décadence.

Les observations que Romain Rolland réserve, dans son étude sur

⁹³ Rolland, De la Décadence, p. 39.

⁹⁴ Ibid., p. 77.

la décadence de la peinture italienne, à l'abaissement du caractère du XVI^e siècle s'éclairent par une seule petite phrase de son "Journal" de 1895: "mon art, écrit-il, n'est pas, comme les autres, affaire de seule intelligence, mais avant tout de caractère."⁹⁵ Nous savons déjà que dès ses années d'apprentissage, Romain Rolland ressentait, au cours de sa pérégrination spirituelle, le besoin et le goût des hautes figures humaines. Vitaliste, épris de toutes les forces spontanées, il s'était laissé éblouir par la Renaissance italienne parce qu'il cherchait à faire l'expérience de cette puissance qui caractérisait cette civilisation. L'aspect dominant de cette époque qui l'avait attiré avant toute autre chose, c'était la force ou l'énergie de l'homme - artiste, première condition de toute grandeur.

Dans son étude sur la peinture italienne, Romain Rolland développe cette idée. Le caractère, dit-il, "consiste essentiellement en une volonté sûre d'elle-même, consciente de ses droits, et déterminée à les faire valoir. Cette énergie procède d'ordinaire chez l'artiste des exigences d'un coeur riche et impérieux."⁹⁶ Or au XVI^e siècle, la facilité de l'art et de la vie abaisse les coeurs et affaiblit la volonté: l'énergie, celle même de la nature qui habite le coeur de l'homme, s'endort et le coeur s'épuise. Les artistes de cette époque semblent ainsi avoir perdu quelques-unes des qualités essentielles qui font les artistes: la profondeur de l'émotion, la richesse du coeur,

⁹⁵ Rolland, "Journal", 1895, (inédit, A.R.R.)

⁹⁶ Rolland, De la Décadence, p. 71.

et la force nécessaire pour les faire valoir. C'est cette image de l'art italien qui porte atteinte à la haute idée que Romain Rolland se fait de la dignité et de l'indépendance de l'artiste créateur.

Car la grande loi de l'art - Romain Rolland l'avait déjà affirmée en 1891 - est de ne rien écrire d'indifférent. "Cela seul vaut la peine d'être écrit, qu'on est contraint d'écrire - qui a ses racines au coeur de l'être."⁹⁷ Le créateur doit avant tout déborder des richesses à dépenser que petit à petit la vie dépose en lui et qui dans les profondeurs de l'âme, s'agitent, se métamorphosent, et, au moment propice, demandent à s'exprimer.⁹⁸ De plus, l'artiste au coeur riche et impérieux, de même que tout autre homme, ne vit véritablement que dans la lutte, aux yeux de Romain Rolland. L'idée même de la création implique un conflit, rien de valable ne se faisant sans effort. Il y faut un obstacle, qu'il vienne de la société ou du destin ou des difficultés que le génie de l'homme se crée à lui-même dans sa recherche de la vérité, de la justice ou de la beauté. L'oeuvre d'art naît des joies et des souffrances du coeur, et une lettre de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug nous le dit:

Du jour où l'idéal ferait oublier les joies et les souffrances du coeur, - de mon coeur, je rejetterais l'art avec mépris [...].

⁹⁷ Rolland, Mémoires, p. 131.

⁹⁸ Il explique ainsi à Malwida von Meysenbug la façon dont il crée: "Je ne me suis pas pressé: je ne me presse pas; pourquoi me hâterais-je? L'art seul m'intéresse, et non le profit de l'art; quand le fruit sera mûr, alors il sera temps de le cueillir. - Quoiqu'il arrive, j'écirai... Je le ferai parce que ç'a toujours été un besoin pour moi [...]." Lettre inédite, 18 août 1890, (A.R.R.).

Si l'art ne plongeait pas ses racines dans notre chair souffrante ou passionnée, si ce n'était pas la fleur qui pousse sur nos peines et nos bonheurs, qu'aurais-je à faire de lui?⁹⁹

Dans la peinture italienne du XVI^e siècle, Romain Rolland ne retrouve pas l'ardeur des honnêtes primitifs qui luttent, peignent afin de s'approcher d'une perfection lointaine, ni la foi assurée des génies qui après maints combats possèdent leur idéal. Il y règne plutôt un scepticisme indifférent où ne comptent plus sincérité d'émotion ni vérité, mais de seuls jeux d'illusion pour l'esprit. Non que l'intelligence s'affaiblisse; au contraire, les pouvoirs de la raison se développent encore au XVI^e siècle et n'arrivent à leur plein épanouissement qu'au XVII^e siècle. Mais l'appauvrissement et la médiocrité du cœur se satisfont d'un alanguissement voluptueux qui éloigne des sentiments simples et vrais de la nature.

Cette tendance à l'abandon voluptueux est d'autant plus forte chez les Italiens qu'elle fait partie du génie de la race:

De tout temps il en fut de même [écrit Romain Rolland]. Jusqu'en la première Renaissance, il a semblé très doux aux forts artistes de Florence et d'Ombrie, de se laisser charmer par la langueur des choses et de leurs rêves.¹⁰⁰

Ainsi les Ombriens, dont l'art revêt un caractère de rêverie poétique, de tranquillité souveraine, abandonnent le travail, dès qu'ils n'en ont plus besoin pour vivre, pour savourer leurs rêves. Ils ne poursuivent pas la recherche de lois scientifiques et la solution de problèmes

⁹⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 1 juin 1891, (A.R.R.).

¹⁰⁰ Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 285.

savants pour comprendre la réalité et s'en rendre maîtres: les études d'ordre intellectuel ne les attirent pas. Ils ne se mettent pas non plus à la recherche d'un idéal: ils goûtent l'idéal répandu tout autour d'eux, dans la nature. Le seul Raphaël a pu, sans renoncer à sa grâce ombrienne, rester maître de sa volonté et développer en lui-même une puissante raison, maîtresse de ses rêves, parce qu'il possédait "l'énergie secrète d'un génie qui ne cessa de s'agrandir et de s'élever vers Dieu."¹⁰¹ Les autres, bien doués eux aussi pourtant, se laissent sombrer dans un assoupissement voluptueux. L'art de Péruce témoigne d'un fonds de sensualité raffinée qui sauve en général sa tendresse de la banalité: il est précieux mais pas vulgaire.¹⁰² S'il est supérieur aux artistes qui le suivent, c'est par la fraîcheur juvénile de sa gourmandise de coeur, car il peint avec un plaisir qui ne se lasse pas. Lui aussi, cependant, s'abandonne de plus en plus à une paresse de plaisir jusqu'au point où, vers la fin de sa vie, son art sombre dans les répétitions banales.

Pinturicchio, un des peintres les plus attachants de cette Renaissance, cède plus encore que Péruce au flot de ses sensations. Son art respire une grâce abandonnée, à demi endormie dans le doux plaisir de vivre et de rêver, et qui n'a que le tort de s'endormir tout à fait de temps en temps. "Si Pinturicchio n'avait pas eu une nature si voluptueusement indolente, si facile et si paresseuse, c'eût été un fameux artiste! -

¹⁰¹ Rolland, De la Décadence, p. 72.

¹⁰² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 18 juillet 1890, (A.R.R.).

il est vrai que ce n'eût plus été Pinturicchio,"¹⁰³ avait écrit le jeune Rolland à sa mère en 1890. Ainsi ces jolis peintres d'Ombrie, "artistes-fleurs"¹⁰⁴ rêveurs et sensuels, ne sont-ils pas faits pour la lutte. Au contact d'autres idées ou d'un monde étranger, la grâce, la douceur, l'élégance de leur art ne peuvent plus rien: les artistes eux-mêmes s'effarouchent, se replient en eux-mêmes, renoncent.

L'art du Sodoma accuse lui aussi, un abandon dans le plaisir, qui n'est pourtant qu'à lui: bien différent en effet de celui des Ombriens, il est d'un caractère charnel et physique, non sans quelque élégance, mais aussi avec une brutalité; qui font de lui le plus païen de tous les peintres de la Renaissance; c'est justement cette joie païenne de vivre, cette plénitude de vie gracieuse qui avaient attiré Romain Rolland au moment où il était en état d'en jouir; mais si ce peintre garde une fraîcheur dans la volupté qui fait son charme, l'impression de la beauté physique domine et fait oublier celle du sentiment. Bientôt, à son tour, cette beauté matérielle devient banale et apprise, non plus sentie; les dernières oeuvres du Sodoma se perdent elles aussi dans la répétition - seul produit d'un coeur mort et d'une âme lassée. Et Romain Rolland note en conclusion: "Ce grand peintre, misérable et charmant, donne avec le Pérugin le premier exemple de la démoralisation de l'art."¹⁰⁵

¹⁰³ Rolland, Printemps Romain, p. 321.

¹⁰⁴ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 24.

¹⁰⁵ Rolland, De la Décadence, p. 77.

L'époque de Pérugin et du Sodoma, comme celle de Stradella et de Scarlatti, est ainsi marquée par la floraison d'une splendeur matérielle; par sa seule abondance, cet art conserve sa grandeur. Au moment même de cet épanouissement, cependant, les passions s'affaiblissent et le travail se relâche. L'intelligence, devenue moins attentive, se fatigue de faire illusion. Les termes dont Romain Rolland se sert pour décrire la décadence de l'opéra italien au XVIIe siècle, s'appliquent fort bien à la peinture du XVIe: "C'est le paresseux abandon de natures richement douées."¹⁰⁶

Ainsi cette nonchalance voluptueuse - faiblesse qui énerve le coeur et finit par l'éteindre - entraîne-t-elle la démoralisation du caractère chez les artistes les mieux doués. Du moins le Sodoma, sorti d'une époque saine, vit "sur un robuste fonds, et sa force acquise le soutient."¹⁰⁷ Mais que dire d'un peintre tel qu'André del Sarto dont la création ne montre aucune force, mais plutôt une timidité qui enveloppe une pauvreté d'imagination? Il est intéressant de noter que Romain Rolland s'était proposé un moment de consacrer sa thèse complémentaire à ce dernier.¹⁰⁸ En 1890 déjà, Romain Rolland avait reconnu dans les oeuvres d'André del Sarto tout ce qui fait un grand peintre; tout en louant ses tableaux du point de vue esthétique, cependant, il sentait

¹⁰⁶ Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 284.

¹⁰⁷ Rolland, De la Décadence, p. 77.

¹⁰⁸ Il écrit à Malwida von Meysenbug, le 30 avril 1893: "Nous sommes arrivés le soir à Florence... j'y resterai quelques jours pour mes recherches musicales et quelques notes à prendre aussi sur André del Sarto. Je voudrais en faire une thèse latine; mais je ne sais si je pourrai; c'est un homme que j'aime peu." Lettre inédite, (A.R.R.).

bien qu'André del Sarto ne parlait pas à son coeur:

A. del Sarto n'est pas une âme selon la mienne; mais il a une finesse de langueur, un abandon spirituel, une mollesse d'un vague voluptueux, dont je comprends l'attirance pour beaucoup. Puis il a trouvé un coloris frais et savoureux, qui n'est guère qu'à lui. Mais il manque de force de sentiment et de sincérité religieuse. C'est souvent froid, grêle ou vague. C'est presque toujours beau [...].¹⁰⁹

Au moment où Romain Rolland se livre à des recherches sur ce peintre, ses réflexions se précisent et deviennent plus sévères à son égard. Il reconnaît à André del Sarto un oeil et une main de grand artiste, mais son esprit bourgeois et froid, qui banalise tout ce qu'il touche, finit par le lasser.¹¹⁰ Même les fresques de l'Annunciata, qu'il avait admirées à un certain moment, lui semblent sans originalité, sans imagination, sans pensée. Incapable de remplir le cadre imposant qu'il sait se tracer, et manquant de ces intuitions soudaines si nécessaires à la création, André del Sarto se replie définitivement sur les thèmes les plus traditionnels et les plus classiques, souvent avec des résultats inférieurs. Après avoir passé une certaine période de temps à étudier l'oeuvre de ce peintre, Romain Rolland conclut ainsi à son sujet:

J'ai jeté André del Sarto par dessus bord. Je le hais. J'ai essayé de l'étudier huit jours. J'ai vu tous ses dessins [...]; j'ai fait ce que j'ai pu pour m'intéresser à lui; mais ce qu'il a fait de mieux reste toujours pour moi le drame de Musset. Avec sa technique admirable,

¹⁰⁹ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 41.

¹¹⁰ Il écrit à sa mère de Florence: "Mon André del Sarto ne va pas; j'ai fait et on a fait pour moi des recherches dans les manuscrits, et on n'a rien trouvé que des choses insignifiantes. D'ailleurs les oeuvres m'assomment malgré tous mes efforts. Il n'y a pas un artiste à Florence que je ne lui préfère. "Lettre inédite, sans date mais écrite probablement en 1893, (A.R.R.).

il a l'âme d'un bourgeois qui s'évertue aux grandes choses [...].¹¹¹

Que lui manque-t-il donc? Il a tout ce qui fait un grand peintre: une raison sûre, une dignité et une noblesse, un dessin naturellement pur, mais il n'a ni le génie du coeur ni l'imagination poétique qui feraient de lui un grand artiste et un grand homme aux yeux de Romain Rolland.¹¹² Ses oeuvres révèlent souvent une exécution parfaite, mais il ne s'en dégage aucune forte émotion, car son coeur est inférieur à son talent, et il n'est nullement dominé par des passions puissantes qui demandent à s'exprimer. "L'homme [...]" est loin de me plaire,"¹¹³ écrit Romain Rolland à sa mère. Image de l'art italien, André del Sarto témoigne de cette pauvreté du coeur et de ce manque d'imagination qui contribueront à perdre l'art italien au XVIIe siècle.

Il s'ajoute à cette médiocrité du coeur une autre disposition qui règne dans l'art de cette époque: la satisfaction de soi-même. Or il n'en est pas qui soit plus opposée à l'esthétique de Romain Rolland, car entre tous les leitmotivs qui parcourent son oeuvre, revient avec insistance celui de l'action. "Le véritable profit de l'action est

¹¹¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 19 mai 1893, (A.R.R.).

¹¹² Romain Rolland écrira quelques années plus tard à son ami Thiessen: "Si le génie du coeur, si l'imagination poétique, sont d'un ordre différent du génie de peindre, j'appellerai un grand peintre l'homme qui a ce dernier, mais je ne reconnaitrai jamais comme un grand artiste, comme un grand homme, que celui qui a l'un et l'autre génies." Lettre inédite, 3 novembre 1912, (A.R.R.).

¹¹³ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, sans date, mais écrite probablement pendant son voyage en Italie en 1893, (A.R.R.).

l'action elle-même."¹¹⁴ Créer, c'est agir; le créateur ne doit jamais être content de son oeuvre, mais toujours aspirer à se dépasser encore, car le résultat, si notable soit-il, si difficile à atteindre qu'il ait pu être, est toujours inférieur à l'idéal de l'artiste. Une page du Voyage Intérieur nous le dit:

Créer: le mot essentiel. Point de vertu sans lui! - Il faut qu'en face du chaos moral, où bien et mal sont confondus, l'homme soit comme Adam, au moment fatal où sa main, libre encore, se tendit vers le fruit de l'arbre du paradis: où la décision morale était neuve, et vierge la vertu.

Car le mal n'est point tant de prendre le fruit de l'arbre que d'être pris ensuite par le fruit. Et j'attache moins de valeur [...] à ces actes "défendus" qu'à l'empreinte qu'ils laissent dans l'être, par habitude. [...] le vice commence, où commence l'habitude: l'habitude est la rouille; elle ronge l'acier de l'âme [...].¹¹⁵

C'est justement l'habitude qui paralyse l'intelligence dans l'art italien du XVIIe siècle. "C'est un lourd héritage que celui de parents trop riches ou trop intelligents. Il étouffe la volonté. Quelle raison d'agir, quand d'avance on possède tout le fruit de l'action?"¹¹⁶ Tout conspire à tromper l'esprit italien, à endormir son énergie, à le perdre encore plus dans sa paresse naturelle. Entouré de toutes parts de formules, de canons, de modèles, de recettes, il s'abandonne à la facilité qui lui est offerte de ne plus penser par lui-même, de s'appuyer sur tout un ensemble d'idées toutes faites, autrefois vivantes dans le cerveau des libres esprits qui les avaient conçues, mais mortes à

¹¹⁴ Rolland, De la Décadence, p. 51.

¹¹⁵ Rolland, Le Voyage Intérieur, pp. 225-226.

¹¹⁶ Rolland, De la Décadence, p. 51.

présent et sans valeur. Les plus grands, qui sauraient trouver l'expression juste de leur personnalité, manquent de la force nécessaire pour conquérir le droit de s'exprimer; produits de leur époque, ils ne sont pas capables de lutter contre des circonstances si peu favorables au développement du génie, et ils acceptent les idées, les manières du milieu qui s'archarne à les leur imposer. Tout concourt à dompter la volonté, à lui suggérer que la perfection est atteinte et que son imitation reste seule possible. Ce que Romain Rolland appelle la tyrannie des maîtres ne connaît plus de frein.

Cette satisfaction dans les valeurs atteintes incite l'esprit de l'artiste à s'endormir dans une paresse pernicieuse: elle amène la stagnation de l'art. Comme l'exprime Romain Rolland: "Le contentement de l'esprit est peu propre au développement de l'art."¹¹⁷ Pour une pensée éprise du perpétuel renouvellement des forces de la vie, tout relève de ce mouvement continu: histoire, psychologie, conception de la morale, conception de l'art.¹¹⁸ Or la perfection acceptée, en privant l'artiste du stimulant dont il a besoin pour se dépasser, met fin à l'évolution de l'art; elle est l'arrêt du dynamisme souverain de la vie.

Parmi les maîtres tyranniques de l'art italien du XVIe siècle, se trouve, en premier lieu, l'art antique dont les riches ressources

¹¹⁷ Ibid., p. 51.

¹¹⁸ Ce thème de la vie qui est perpétuellement mouvement et renouvellement revient souvent dans l'oeuvre de Romain Rolland. Par exemple, dans Les Léonides, un des personnages principaux dit: "Tout marche. Le ciel, comme la terre, les choses et les hommes [...]. Tout est le Dieu en marche. Il ne s'arrête jamais. La mort, comme la vie, scandent le rythme de ses pas." Les Léonides (Paris: Albin Michel, 1928), pp. 247-248.

apportent une tentation irrésistible aux artistes de cette époque. Et pourtant, remarque Romain Rolland, cette action s'exerce déjà au XVI^e siècle.¹¹⁹ Mantegna, Piero della Francesca, Donatello s'inspirent tous les trois de l'art antique, mais, précise-t-il, chez ce petit nombre d'artistes érudits, "le naturalisme était trop fort, l'attachement trop profond à la vie contemporaine, pour vouloir ou pouvoir s'en détacher, si ce n'est par instants."¹²⁰ Pour un esprit aussi vif et aussi réceptif que celui de Mantegna, par exemple, la rencontre de l'Antiquité classique devient l'expérience la plus passionnante et la plus stimulante; cette révélation inattendue enflamme son zèle et son imagination l'entraîne dans le domaine pictural à évoquer ce monde lointain. Chez lui s'annoncent nettement les dangers de l'imitation antique; à certains moments le pinceau se fige dans un style grave, réservé, soutenu par une rigueur et une technique; "ses personnages ont la rigueur un peu dure de bas-reliefs; Mantegna a pris de la statuaire l'habitude de considérer chaque être en lui seul, dans sa forme isolée, comme une statue sur son socle, puis de les unir suivant des lois de bas-reliefs."¹²¹ Mais ces

¹¹⁹ Cette influence remonte même plus loin que le XVe siècle, selon Romain Rolland, bien qu'il n'en ait pas fait mention dans sa thèse. Il avait écrit à Malwida von Meysenbug en 1890 que c'était justement à cause de cette imitation de l'antiquité qu'il haïssait l'art romain: "Je hais l'art romain, je le hais parce que c'est une profanation de l'art grec. J'ai passé devant presque toutes ces statues du Vatican, ennuyé ou irrité. Partout l'on sent la lourde imitation d'oeuvres gracieuses, et dans les meilleures copies l'indifférence absolue de praticiens sans âme. [...] J'étais surtout frappé, oppressé de cette lourde atmosphère de fausseté qui enveloppe toutes ces galeries de sculpture. [...] J'aurais baillé à la face de l'Apollon [...] . Jamais un Grec n'aurait glacé, figé la vie, dans ce bloc de marbre élégant, d'expression froide et maussade." Lettre inédite, 19 novembre 1890, (A.R.R.).

¹²⁰ Rolland, Dé la Décadence, p. 53.

¹²¹ Ibid., p. 54.

techniques seules sont apprises chez lui; son esprit reste toujours trop indépendant pour céder à des imitations archaisantes:

Il ne [...] regarde pas les sculpteurs antiques avec la curiosité de l'archéologue et du théoricien qui cherche à comprendre l'idéal antique, à en démêler les lois, à en retrouver les procédés; il y apporte la même passion qu'il met à observer les hommes de Mantoue. Il entre dans leur vie, il respire dans leur poitrine, il s'imprègne de leurs passions, ou leur prête les siennes. Son paganisme n'est pas érudition à fleur de peau; c'est parenté de coeur. [...] Il a la familiarité héroïque de Rome antique, son emphase, et son matérialisme énergique.¹²²

Notons bien que le refus de l'imitation chez Romain Rolland ne vise pas celle qui est réfléchie et conduit à une libération progressive de la personnalité, mais le respect trop plat de conventions et la part trop grande donnée à l'intelligence. Mantegna, tout en s'inspirant des principes d'une époque qui lui semble un paradis perdu, fait appel pour les incarner de façon nouvelle à sa fantaisie et à son imagination. Donatello passe des imitations scrupuleuses de l'antique aux inventions les plus originales. De tout temps, les artistes contemporains reprennent des théories clairement formulées plusieurs siècles avant eux, car l'esprit humain, dit Romain Rolland, vit éternellement sur les mêmes idées: c'est la preuve qu'elles sont bonnes. Nous lisons dans une page de l'Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti:

Il ne s'agit pas de penser des choses nouvelles; il s'agit d'être nouveau à les penser, d'apporter à sentir les vérités, qui sont le fonds commun des siècles, la sève d'une jeune nature qui ne les a pas encore vécues pour son compte et jouit passionnément de les éprouver en soi pour la première fois. C'est quelque chose d'ajouter la nuance de son regard, les couleurs de son âme à la vision multiple de l'unique Beauté. Ainsi l'oeuvre d'art des siècles chaque jour s'enrichit [...].¹²³

¹²² Ibid.

¹²³ Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 8.

Il arrive souvent même dans l'histoire de l'art que les premiers inventeurs sont moins importants que leurs continuateurs qui rétablissent la tradition intellectuelle et pratique. Les idées se perdent à plusieurs reprises au cours des siècles, et il faut les réinventer pour en maintenir le pouvoir. Ainsi les derniers inventeurs comptent-ils plus, parce que ce sont eux qui donnent aux idées la forme définitive sous laquelle elles vivront et par laquelle elles seront connues.¹²⁴

Chaque génie créateur sert donc d'intermédiaire entre l'esprit de son époque et les émotions permanentes de l'âme humaine; la diversité d'expression de ces sentiments identiques est pour Romain Rolland la seule raison d'être de l'art.

Or au XVI^e siècle, dit-il, les idées antiques ne sont nourries ni de la pensée ni de l'âme des artistes qui les reprennent et qui s'en servent. A la suite d'un grand nombre de découvertes importantes qui suscitent l'admiration des maîtres, on étudie tout cet apport d'un monde lointain, pour en tirer des principes qui constitueront un corps de doctrines s'imposant à la façon d'une loi indiscutée. "Cet ensemble admirable d'un passé disparu, soudain ressuscité, opposa une digue à la marche de l'art",¹²⁵ note Romain Rolland.

La Renaissance italienne ne tarde pas à se transformer en Renaissance antique. Un Raphaël peut se servir discrètement des modèles antiques pour préciser son idée intérieure, tout en gardant sa douceur et son calme ombriens, parce qu'il ne cherche pas à substituer les

¹²⁴ Ibid., p. 7.

¹²⁵ Rolland, De la Décadence, p. 55.

premiers à la nature, qu'il continue à étudier de très près toute sa vie. Il cherche dans l'antiquité le complément de son génie, l'élargissement de son art: l'harmonie de son univers trouve sa suprême expression dans un monde antique. Ce n'est qu'à la fin de sa vie, au moment où son imagination s'épuise, qu'il emprunte de plus en plus à l'antiquité et que ses gestes, ses formes, ses sentiments deviennent de plus en plus factices. Jules Romain, le dernier païen, s'inspire lui aussi de la sculpture antique, mais son paganisme est sauvé, dit Romain Rolland, par son violent matérialisme: "il ne sent plus l'antiquité dans ce qu'elle a de plus noble; son esprit est rude, et son coeur grossier; mais ses sens y sont satisfaits et trouvent à y apaiser leur exaltation farouche et charnelle."¹²⁶

Ceux qui suivent croient déceler dans les principes de l'antiquité la formule scientifique de la beauté, et au lieu de l'appliquer à de nouvelles formes, ils s'adonnent à l'imitation servile de cette beauté. Leur art devient une exploitation de tout ce magasin de personnages et de costumes qu'offre l'époque antique: l'incarnation d'une beauté non plus personnelle, mais tout à fait conventionnelle. C'est Bernin au XVIIIe siècle, dit Romain Rolland, qui nous explique cette tendance tout en rendant hommage à l'art antique - tendance qui va à l'encontre de tout ce que le jeune Rolland lui-même préconise:

Il est nécessaire de faire dessiner d'abord d'après les manières antiques, afin de former d'abord l'idée des jeunes gens sur le beau, ce qui leur sert après, toute leur vie; c'est les perdre que de les mettre à dessiner au commencement

d'après nature, laquelle presque toujours est faible et mesquine, pour ce que leur imagination n'étant remplie que de cela, ils ne pourront jamais produire rien qui ait du beau et du grand, qui ne se trouve point dans le naturel [...].¹²⁷

Comme Bernin, la plupart des artistes, y compris Michel-Ange, préfèrent l'antique à la nature; ainsi l'idéalisme entraîne-t-il un vice qui perdra la peinture au XVI^e siècle - l'abdication du sentiment personnel, non seulement devant la raison et la science, mais aussi devant les maîtres.

L'antiquité est la plus puissante des influences subies, mais elle n'est pas la seule. Les artistes de cette époque croient découvrir le caractère de la perfection dans les oeuvres aussi des grands artistes italiens et se contentent encore de les copier. Ainsi la perfection technique d'un André del Sarto ou l'harmonie naturelle d'un Raphaël sont-elles analysées par leurs successeurs, réduites en formules et en cahiers d'études. Vasari dessine et peint d'après l'antique, mais on le voit surtout copier toute la Sixtine de Michel-Ange et dessiner avec le Salviati tous les ouvrages de Raphaël et de Peruzzi. Bagnacavallo de Bologne, collaborateur de Raphaël aux Loges et absolument épris de son maître, dit qu'il faut être fou pour songer à surpasser un tel homme ou même à l'égaler. Les deux cartons de Léonard et de Michel-Ange pour la salle du Conseil au Palais de la Seigneurie dominant toute la peinture italienne à partir de 1506 et contribuent à façonner la pensée et le style des artistes. Tous se vouent à l'idéal incarné dans chacun de ces deux cartons, et renonçant à leur jeunesse, épousent une noblesse et une puissance qui ne sont pas faites pour eux. Il s'y ajoute même

¹²⁷ Ibid., pp. 59-60.

une tyrannie du Corrège dont la poésie toute personnelle, magnifiée par la lumière et tendue vers l'excès de la grâce, reflète sous des aspects enchanteurs les sentiments cachés de son époque, et non les plus virils.

On dira [écrit Romain Rolland] que le travail acharné de bien des artistes du XVI^e siècle, leur passion à s'assimiler les préceptes et les manières des génies, est assez éloigné d'une paresseuse torpeur. Mais en art, il n'est qu'un travail qui compte: celui qui exerce l'artiste à voir, sentir, vouloir, juger et accomplir, par lui-même. Toute critique est vaine, tout bon goût inutile, si l'homme ne l'a pas formé, lui seul, de toutes pièces, au prix de ses expériences et de ses peines.¹²⁸

Ainsi la décadence, éprise d'elle-même, se plaît à croire que l'art ayant atteint son faite, il ne reste plus rien de nouveau à dire; et l'art de peindre étant arrivé à sa perfection, il n'y faut plus toucher. Les exemples de l'antiquité et des maîtres se joignent aux études scientifiques et aux recherches inspirées par la raison pour asservir la volonté et supprimer, non seulement la liberté du choix, mais le désir même de la liberté.

A ces causes générales et en quelque sorte philosophiques, liées à la marche naturelle de la civilisation, s'ajoute une autre qui est purement accidentelle selon Romain Rolland: la présence de Michel-Ange et l'affolement de son exemple. Il est intéressant de noter que, bien que Romain Rolland ait déjà fait allusion à maintes reprises à l'art de Michel-Ange et à son rôle dans la décadence de l'art italien, il lui consacre encore tout son quatrième chapitre: indication de

¹²⁸ Ibid., p. 67.

l'influence que, selon lui, l'oeuvre de cet artiste exerce sur le style de son époque, mais aussi de la dignité que possède déjà son art aux yeux du jeune historien.¹²⁹ Dans ses remarques mêmes, on pressent l'admiration future, totale, pour ce génie.

La tyrannie de Michel-Ange exerce une action prodigieuse au XVI^e siècle; toute l'Italie et en particulier Florence, où il habite, est livrée à l'admiration aveugle de son art. De nombreux artistes tels que Bernin, Vasari et Rosso s'acharnent à copier ses oeuvres. Même Benvenuto Cellini, le plus indépendant de cette époque, le considère comme un "dieu" et note dans ses mémoires: "Je m'appliquai continuellement à Florence à me pénétrer du beau style de Michel-Ange, et depuis je ne m'en suis jamais écarté."¹³⁰ Il se crée à Florence, sous la conduite de Vasari, une académie de dessin entourant de respect et de vénération le maître de la Sixtine. Tout ce monde, caricature du génie, singe à l'envi sa façon grandiose de travailler, mais ne peut ni partager ses puissantes conceptions, ni comprendre même ses efforts. Car le rôle de Michel-Ange se différencie nettement de ceux du Corrège ou de Raphaël. Ces derniers, quoique supérieurs à leur siècle, reflètent au fond ses pensées et ses sentiments, mais avec plus de charme ou de grandeur. Michel-Ange lui aussi, reflète, jusqu'à un certain point, son époque, en ce qu'il méprise la réalité et tend à s'en délivrer. Nous avons

¹²⁹ Nous analyserons les idées de Romain Rolland sur Michel-Ange de façon très détaillée dans un chapitre ultérieur; nous nous bornerons ici à parler de l'influence que, selon Rolland, l'art de Michel-Ange a exercée au XVI^e siècle.

¹³⁰ Rolland, De la Décadence, p. 88.

déjà fait allusion à cet idéalisme convaincu qui contribue à détourner les artistes de cette époque de l'étude de la nature. Michel-Ange lui-même ne l'étudie que pour en dégager les lois. La nature n'étant qu'un instrument pour sa pensée, il en analyse les rouages pour les manier ensuite à son gré. C'est ainsi qu'en prenant pour point de départ sa connaissance approfondie de l'anatomie, Michel-Ange se fabrique une idée de l'homme; dorénavant, il n'aura plus recours à l'observation directe de la nature, mais il recréera la nature à l'image de son idée. Du moins, selon Romain Rolland, sa foi sincère le sauve-t-elle, car elle soulève son idéalisme et "fait de l'Idée divine telle qu'il la conçoit, un Etre vivant, à qui il veut s'unir de toute son âme généreuse et ardente."¹³¹ Ainsi l'idéalisme de Michel-Ange s'accompagne-t-il d'un puissant adjuvant: l'élan mystique de l'âme vers la perfection divine. En Dieu, source d'amour et d'exaltation, est le seul recours, c'est-à-dire en l'éternelle et immuable perfection que l'artiste s'efforce incessamment d'atteindre. Un tel sentiment ennoblit son caractère, mais devient dangereux pour l'art, car il l'éloigne des coeurs simples qui ne sauront entrevoir cet idéal secret, cette perfection intérieure, encore moins y parvenir.

Par cet idéalisme que d'autres partagent, Michel-Ange fait partie de son siècle; si cet idéalisme n'était point sa foi, lui-même ne serait pas représentatif de son époque, comme tout grand artiste doit l'être, selon Romain Rolland. Mais il y a bien autre chose en lui, et si ses contemporains ne voient rien au delà, cela ne prouve que leur

¹³¹ Ibid., p. 38.

impuissance à sortir d'eux-mêmes. Par son caractère, son tempérament impétueux et ses passions surhumaines, juge Romain Rolland, Michel-Ange est en dehors de son temps, seul, à part, colossal. Ceux qui admirent son oeuvre reconnaissent en lui la force exubérante de l'imagination, et, au lieu de se borner au petit monde de leur coeur, aspirent à atteindre ses hauteurs, où règnent des formes héroïques et des actions gigantesques. Mais la pensée de Michel-Ange échappe absolument à ses contemporains. "Et comment en serait-il autrement, quand son oeuvre tout entière n'est qu'un acte de combat ou de révolte contre son siècle?"¹³² En ces oeuvres où s'expriment le mépris, le dédain, la lassitude du monde, les contemporains ne distinguent que la forme qu'ils admirent et s'acharnent à imiter. Ils ne soupçonnent pas la peine que lui donnent ses ouvrages, ils ne pensent ni aux moments de découragement où le mène très souvent cette explosion de force, ni aux moments où il est saisi par le dégoût de l'impossibilité de rendre ses sublimes idées, au point de laisser ses oeuvres inachevées. Les passions colossales qui étouffent Michel-Ange finissent par servir aux divertissements ridicules des coeurs précieux, faibles, épuisés qui se grisent de son souffle. Un flot d'images extravagantes, que ne maîtrisent ni l'intelligence ni la passion, tourbillonnent dans le cerveau de ces âmes qui n'ont oublié que de sentir par elles-mêmes. Et Romain Rolland conclut ainsi:

Voilà ce que fait Michel-Ange de l'art italien. A des coeurs desséchés par leur éducation intellectuelle, et amollis par ce souffle de volupté raffinée, qui s'exprime en le

¹³² Ibid., p. 86.

Corrège, il donne une sorte de vertige. Le rude choc de sa lumière éclatante sur ces yeux délicats et ces cerveaux fragiles leur communique un délire d'imagination, où leurs faibles facultés achèvent de se perdre.¹³³

Toute pensée sublime, qui tombe dans un coeur trop faible pour la recevoir, risque donc de l'affoler et de le pervertir, en brisant l'équilibre de sa nature: c'est un thème que Romain Rolland avait accepté de la lecture de Tolstoy lors de son séjour à l'Ecole Normale. "Dans le plus violent de ses romans, écrit-il, Tolstoy a montré quels ravages pouvaient faire dans les âmes médiocres les sublimes passions du plus noble des musiciens."¹³⁴ Car cette explosion de forces obscures et ignorées, où le génie se libère de ses peines, sème le trouble, son désordre maladif, dans les coeurs effrayés qui ne peuvent le comprendre. Ceux qui ignorent ces souffrances en sont atteints sans même en connaître l'origine, et trop faibles pour les avoir conçues d'eux-mêmes, ils en restent accablés comme par un mauvais rêve. Ce déchaînement de fureurs ne sera bénéfique qu'aux âmes de sa taille, qui reconnaîtront dans les souffrances de ce génie, les angoisses dont elles souffrent elles-mêmes, et dont elles cherchent à se délivrer.

Notons que dans cette étude, qui dénonce la décadence du style et de la pensée dans l'art du XVI^e siècle, Romain Rolland, en parlant de Michel-Ange, s'attache essentiellement à la grande âme qui inspire l'artiste et le met à part de son temps. Il découvre dans ce héros

¹³³ Ibid., p. 91.

¹³⁴ Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 13. Il s'agit de La Sonate à Kreutzer de Tolstoy.

la foi passionnée - cette fraîcheur d'amour et de volonté qu'il faut pour être grand, et ce qui en découle, la force que doit dépenser un génie pour simplement exister et conquérir le droit de s'exprimer. A travers toute cette recherche du naturel et de la joie, nous voyons poindre ainsi un souci moral chez le jeune historien, attiré moins par l'artiste que par "l'Homme" noble et fort, qui a conquis son idéal par une lutte de chaque jour contre les exemples communs: trait qui distinguera plus tard tous ceux qui feront partie de son monde de héros.

Il y a malgré tout des centres de résistance à ce triple mal qui s'empare de la peinture italienne de cette époque. Romain Rolland signale en premier lieu l'art des Vénitiens qui sont hostiles à l'intellectualisme florentin et ne se montrent nullement attirés par les modèles étrangers ou l'antiquité classique. Rien ne s'interpose entre eux et la nature dont ils s'inspirent directement dans leurs oeuvres. Cette liberté complète, ils la doivent à "leur isolement aristocratique dans leur ville et dans leur lumière."¹³⁵ La beauté douce de l'une et l'autre avait déjà subjugué Romain Rolland lors de son séjour en Italie en 1891 et l'avait incité à écrire dans une lettre à Malwida von Meysenbug:

Venise m'enchanté; c'est pour elle-même que je l'aime, pour elle seule; j'aime bien ses artistes, mais je trouve que sa vraie beauté réside en elle, en son essence, en sa situation; tout le reste s'y ajoute, concourt à la décoration totale; mais c'est de l'accessoire - superbe. C'est la lagune verdoyante que j'aime, et ses fleurs magnifiques, ces palais qui surgissent de toutes parts.

¹³⁵ Rolland, De la Décadence, p. 63.

Si j'étais très heureux, je voudrais vivre là; vivre, me laisser vivre, savourer la vie ... 136

Il n'est que naturel que, sensible à cette beauté de Venise, Romain Rolland se trouve captivé par les oeuvres vénitiennes où brille avec magnificence toute cette vie matérielle.¹³⁷ Tout ce qui vient du pinceau des artistes vénitiens, dit-il, est naturellement exempt d'une recherche de pensée, bien campé, superbement décoratif, est joie pour les yeux. Ainsi Romain Rolland est-il attiré par les toiles de Giorgione, où se reflète un soleil d'Italie dont le rêve poétique est uni au sentiment tranquille et abondant de la vie. Il se laisse envelopper par le monde sensuel de Titien dont la réalité vivante et les paysages, fidèlement reproduits, baignent dans de chaudes lumières. Il n'hésite pas à noter le contraste entre l'état d'esprit de Michel-Ange qui méprise la nature et celui des peintres vénitiens qui restent en communion ardente avec elle:

[...] Titien [écrit-il] fut à certains égards plus complet que Michel-Ange, et surtout par ce vif et voluptueux amour de la nature, qui fit de lui un des premiers¹³⁸ coloristes, et le premier paysagiste de son temps.

¹³⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 1-2 avril 1891, (A.R.R.).

¹³⁷ Romain Rolland écrit à ce propos à sa soeur, Madeleine, le 27 mai 1893: "L'intéressant, c'est de voir peu à peu cette santé d'art s'épanouir - partie de si grêle enfance, que les étriés et durs, mais déjà très brillants Crivelli et Vivarini de Murano, - puis ayant sa poétique et suave adolescence dans l'innocent Carpaccio et le noble Bellini, - avant d'arriver à cette heure unique, première fleur et la plus brillante de la jeunesse, qui est Giorgione - pour atteindre enfin sa pleine, abondante et savoureuse maturité, dans Titien et ses successeurs." Lettre inédite, (A.R.R.).

¹³⁸ Rolland, De la Décadence, pp. 64-65.

Véronèse aussi, par sa joie et sa fraîcheur, par son amour de la vie, se place à l'antipode même du pessimisme idéaliste de Michel-Ange: "rien de moins intellectuel, et [...] de plus antipathique à la pensée florentine et romaine."¹³⁹ Joyeux jusqu'à l'absurde, il fait de tout un motif offert à sa fantaisie et un prétexte à un rire de fête. Tintoret, même influencé plus que les autres Vénitiens par Michel-Ange, reste un paysagiste extraordinaire qui, sous la chaleur des coloris, apporte à ses oeuvres une puissance, une fougue, un souffle de vie saisissants. La fraîcheur des sensations, la joie franche de l'art vénitien captent l'enthousiasme du jeune homme qui ne se soucie que de la vie et de la beauté dans l'art.¹⁴⁰ Toute l'admiration qu'il ressent pour ces peintres se résume dans ces quelques mots qu'il écrit à Malwida von Meysenbug: "Qu'ils sont gais, joyeux et forts! Qu'ils aiment la vie et la font aimer! Ce sont des fanfares de bonheur."¹⁴¹

Les Bolonais, en réagissant contre les extravagances du goût et les mensonges de la pensée, essaient d'arrêter un instant le déclin et combattent les derniers disciples de Michel-Ange. Malheureusement, si leurs intentions sont louables, leurs méthodes le sont moins. Doués d'un bon sens calme et ferme, d'une volonté raisonnée, ils sont d'esprit sérieux, honnête; mais on n'est pas moins poète et plus dépourvu de

¹³⁹ Ibid., p. 66.

¹⁴⁰ Romain Rolland écrit à Malwida von Meysenbug: "Au fond, je ne me soucie d'aucune théorie. [...] pourvu qu'il y ait la vie et la beauté, je me moque de tout le contraire de ce que j'ai dit aujourd'hui [...] ." Lettre inédite, 14 décembre 1891, (A.R.R.).

¹⁴¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 28 mai 1893, (A.R.R.).

souffle intérieur. Lors de son séjour en Italie en 1890, Romain Rolland l'avait déjà noté:

[...] dans l'ensemble, les peintres bolonais me semblent avoir manqué surtout de la qualité principale qui fait les artistes: la sensibilité, la profondeur d'émotion, la richesse du coeur et des sens. En revanche, leurs facultés sont bien pondérées; ils ont le jugement sain et tous leurs efforts laborieux sont la meilleure preuve que ... "nascuntur poetae".¹⁴²

Le génie bolonais, prudent et consciencieux, ne fait rien d'inspiration et raisonne toutes ses démarches; son art est un mélange harmonieux, doux et calme, où ne manque que la flamme d'une inspiration personnelle.

Cette raison froide l'emporte dans leurs efforts pour se libérer des éléments tyranniques du temps; mais tout en se débarrassant du joug qui pèse sur eux, ils ne font que lui substituer celui de leur propre magistère. Le chef de l'école, Louis Carrache, voyant la banqueroute à laquelle l'école de Michel-Ange avait conduit l'art, trouve imprudent de laisser chacun libre de trouver sa vérité. Trop timide et trop respectueux pour admettre que les vieux maîtres n'avaient pas eu une juste idée de la beauté, par leur vision il s'efforce de corriger la sienne. Face à des opinions souvent opposées, il fait d'autre part appel à une raison impartiale pour reconnaître judicieusement leurs mérites. C'est Bernin, admirateur de l'école de peinture des Carrache, qui explique leur méthode de création en analysant l'éclectisme du professeur de peinture:

Annibal Carrache a ramassé en lui la grâce et le dessin de Raphaël, la science et l'anatomie de Michel-Ange, la noblesse et la façon de peindre du Corrège, le coloris

¹⁴² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, juillet 1890, (A.R.R.).

du Titien, l'invention de Jules Romain et d'André Mantegna; et de la manière des dix ou douze plus grands peintres, il en a formé la sienne, comme si, passant par une cuisine, où elles fussent chacune dans un pot à part, il en avait mis dans le sien, qu'il aurait sous le bras, une cuiller de chacune.¹⁴³

Selon Romain Rolland, cependant, l'affirmation de Bernin vise bien plus l'école qui divise la peinture en ateliers de spécialités, que le maître Annibal. Car ce dernier, par sa robuste indépendance et sa vigueur de vie, évite les dangers d'une école qui prétend enfermer le génie dans ses règles. Le jeune historien reconnaît en lui un esprit libre, ardent, plein d'enthousiasme, une belle sincérité naïve et chaude, une ardeur passionnée pour la lutte. S'il est tant admiré, c'est que pour Romain Rolland, seul il garde sa vigueur de sève paysanne et sa franchise. Mais la décadence n'en continue pas moins. "Le travail, note Romain Rolland, ne suffit plus à ranimer le coeur épuisé par un siècle d'oisiveté et de plaisir."¹⁴⁴

Annibal Carrache, par sa jalouse indépendance, résiste à demi à l'influence scolastique qui l'entoure, mais d'autres artistes, moins forts de caractère et plus instruits peut-être, n'en sont pas capables ou n'en éprouvent même pas le désir. A la suite des imitateurs directs, qui copient les esprits libres, viennent les copistes des imitateurs, qui ne goûtent les grandes oeuvres qu'au travers des leçons. Le jugement de l'esprit devient ainsi encore moins vivant et plus sec, plus machinal. Un artiste comme le Dominiquin, disposerait d'un fonds de

¹⁴³ Rolland, De la Décadence, pp. 99-100.

¹⁴⁴ Ibid., p. 103.

sincérité instinctive si ses maîtres lui permettaient de garder la fraîcheur de ses impressions, la délicatesse juvénile de son coeur. Malheureusement, au moment où il ne contrainst plus son inspiration à suivre les principes enseignés, personne ne le comprend, et on crie au scandale. Dominiquin lui-même manque trop de volonté pour pouvoir se défendre contre ses amis mêmes qui ne louent que ses défauts.

Le plus célèbre élève de l'Académie de Bologne, le Guide, doué d'une habileté tout extérieure, d'un esprit sensé et d'une distinction moyenne, s'exerce dans une langue où les idées courantes se reflètent froidement et se répètent sans cesse. Aucune émotion ne vient animer cette pauvreté de l'invention; la conscience diligente de l'artiste n'est guidée ni par la pensée ni par un vrai sentiment: il est le représentant par excellence de l'école des Carrache.

Le chef des naturalistes, le Caravage, ennemi acharné des Carrache, est le seul artiste de cette époque que remuent encore des passions fortes, dit Romain Rolland. Le créateur de la Vocation de Saint Mathieu affirme que les tableaux qui ne sont pas faits d'après nature ne sont que "guenille et papier peint."¹⁴⁵ Et cependant, personne ne se préoccupe moins que lui de la nature, note le jeune historien.

Enfermé dans sa chambre aux murs badigeonnés de noir, aux volets clos, à la lueur de sa lampe, il ne voit de la nature que l'éclat lugubre et blafard du morceau de matière qu'il peint avec fureur. Les étiquettes importent peu. Si par idéaliste on entend non les esprits factices et conventionnels, mais ceux qui représentent la nature à travers les fortes idées qu'ils en ont,

¹⁴⁵ Ibid., p. 107.

Caravage est le véritable idéaliste de son temps.¹⁴⁶

C'est que personne ne peut plus voir fidèlement la nature, dit Romain Rolland. L'école des Carrache en parle, de même que l'école des naturalistes, mais ce qu'elles entendent l'une et l'autre par nature est toute autre chose que celle dont parle Rolland, car elles cherchent la nature transformée, illuminée par la présence de la raison.

Ainsi, malgré les excellentes intentions de certains artistes du XVIe siècle, l'art ne retrouve pas sa grandeur. La révolution des Carrache réussit à arrêter l'action de la cause la plus accidentelle de la décadence - l'influence de Michel-Ange, mais les autres causes, plus profondes, se maintiennent et se fortifient même. L'art devient de plus en plus assujéti au fardeau des souvenirs scolastiques et au joug de la raison.

Ayant apporté les dernières touches à son tableau de l'art italien de cette époque, Romain Rolland se tourne en dernier lieu vers les autres peuples d'Europe, s'attachant à la comparaison et à l'opposition de leur art avec celui de l'Italie, afin de mieux faire ressortir en ce dernier ce qui fit sa grandeur et sa décadence. Il s'en rend compte au cours de ces recherches: la peinture de l'Europe du nord, bien qu'elle se soit nourrie aux mêmes sources que l'Italie du XVIe et du XVIIe siècles, finit par atteindre son apogée au moment même où la peinture italienne tombe en décadence. Un problème se pose: comment les mêmes principes ont-ils

¹⁴⁶ Ibid.

eu des effets si différents? Il convient d'examiner brièvement les raisons que Romain Rolland propose pour répondre à cette question: elles nous permettront de préciser davantage ses idées sur la décadence et de reconnaître toute l'étendue de son exploration du domaine des arts plastiques.

La réponse, selon Romain Rolland, se trouve dans les différences de nature qui séparent l'Italie du reste de l'Europe. "Il nous semble que les autres peuples ont d'autant plus profité de l'influence de l'Italie, qu'ils lui ressemblaient moins."¹⁴⁷ Les Français, par exemple, comme les Italiens, apportent naturellement en art une sorte d'idéalisme: étant pour la plupart de caractère rationnel et pratique, ils voient d'ordinaire la nature au travers de leur esprit qui simplifie, ordonne et explique ce qu'il voit. Un Poussin, non moins qu'un Guide, doué d'un coeur froid et sans naïveté, d'une imagination médiocre, ne croit pas assez à la nature, et, encouragé dans cette tendance fâcheuse par l'exemple des Italiens, crée plus facilement des idées que des formes. Cependant, à l'encontre de l'idéalisme italien qui s'allie à un besoin poétique communiquant charme ou passion à tout le visible, l'idéalisme français est plutôt une exigence de l'esprit, un besoin d'ordre, de clarté, d'intelligence. Chez les Français, c'est l'esprit qui émeut le coeur, la raison qui fait naître les sentiments: l'esprit se trouve en somme à l'origine de tout. La supériorité d'un Poussin sur les Italiens provient ainsi de la grandeur des conceptions, de la supériorité de l'esprit: c'est ce qui fait de son oeuvre l'incarnation de l'idéal

¹⁴⁷ Ibid., p. 113.

intellectuel de l'époque. Romain Rolland résume ainsi cette différence entre les idéalismes français et italien:

En sacrifiant le coeur à la raison, l'Italien perd le meilleur de lui-même; il n'est pas à l'aise dans le domaine des idées pures; sa vue se trouble, quand il se détache de la nature. Tout autre est le Français, supérieur surtout par l'intelligence et le raisonnement. Ni le Guide, ni Carrache, n'ont l'intelligence lucide et profonde de Poussin, sa raison pratique, qui tyrannise souvent les faits, mais les maintient et les conduit à des idées précises. Ils se perdent dans le vague.¹⁴⁸

Il nous paraît paradoxal que Romain Rolland accepte le caractère rationnel de l'art français. Certes, il ne nie pas que l'intelligence joue un rôle dans la création, car en éclairant le sentiment, elle s'y unit pour former ce tout harmonieux qu'est pour lui l'oeuvre d'art. Chez un Poussin, cependant, le coeur et l'esprit ne s'équilibrent pas, mais ce dernier prédomine:

Cent ans après Michel-Ange, [écrit Romain Rolland] Poussin [...] asservira l'art tout entier [à la raison]; il appliquera tous ses moyens, toutes ses ressources matérielles à rendre une idée. [...] La pensée seule est spontanée; tout le reste, la vie, l'expression, est calculée par la logique de la raison.¹⁴⁹

Conception donc, qui ne correspond pas aux préférences esthétiques de l'historien de l'art. Et pourtant, cette primauté de l'intelligence qu'il refuse chez tout autre artiste, il l'accepte chez Poussin: premier indice, croyons-nous, de l'évolution spirituelle qui permettra au moraliste futur de subordonner l'oeuvre à l'artiste. En effet, il écrira deux ans plus tard à Malwida von Meysenbug les mots suivants:

¹⁴⁸ Ibid., p. 117.

¹⁴⁹ Ibid., p. 38.

Pour moi, je [...] vis continuellement [à Rome] par la pensée, [...] avec Poussin que j'étudie, et dont j'aime bien l'âme - mieux que les oeuvres.¹⁵⁰

A leur tour, les artistes flamands, livrés à l'influence de la Renaissance depuis le début du XVI^e siècle, subissent le charme des maîtres italiens et finissent par faire triompher la Renaissance italienne chez eux. Romain Rolland note, cependant, que ce n'est que dans les sujets de convention - dans la mythologie, l'allégorie, la religion - que les Flamands font preuve d'un esprit de convention. Dans le portrait, ainsi que dans les scènes familiales, ils affirment plutôt un attachement obstiné à la vérité et restent en communion étroite avec la nature. Qu'est-ce qui les sauve de tous les défauts dont ils se trouvent entourés? Romain Rolland répond ainsi:

C'est la passion brûlante, - à défaut de la curiosité attentive, - de la vie. [...] Ils portent en eux la flamme créatrice. Ce sont moins des réalistes que des naturalistes. Ils ont les sens trop chauds et le sang abondant, pour regarder fidèlement le spectacle de la vie. Mais ils y prennent part avec entrain, et ils sentent frémir en eux la grande force qui emporte les tourbillons d'êtres.¹⁵¹

Tel un Rubens, qui, nourri des Italiens, les transfigure par sa puissance et son violent enthousiasme. Il passe des années à copier les oeuvres des maîtres, mais il ne peut faire autrement qu'imprimer sa marque à tout ce qu'il touche, car il est trop fort, trop bien doué, pour rien abdiquer de sa race et de sa personnalité. L'âme de Rubens, se

¹⁵⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 26 octobre 1897, (A.R.R.).

¹⁵¹ Rolland, De la Décadence, p. 123.

répandant avec une ivresse sensuelle, met l'action et le drame dans chacune de ses oeuvres. "C'est un vin généreux qui brûle intérieurement, et verse dans les sens et le coeur des ardeurs invincibles pour vivre et pour agir."¹⁵² Doué d'une passion débordante, d'une énergie sensuelle jointe à une puissance extraordinaire d'assimilation, il possède tout ce qu'il faut pour incorporer tous les éléments des autres vies dans la sienne et sait profiter ainsi de l'exemple italien sans sacrifier sa personnalité. Les mêmes influences qui font prévoir la décadence de l'art italien contribuent au génie de Rubens et à l'éclat du grand siècle des Flandres.

Les Hollandais, d'esprit sérieux, précis et pratique, opposent à l'influence italienne un réalisme positif et un peu terre à terre selon lequel ils ne s'attachent qu'à ce qu'ils voient et font. Doués d'un bon sens flegmatique, dit Romain Rolland, ils sont trop différents de l'Italie pour redouter sa domination. Comme chez les autres nations, il y aura parmi eux des italianisants, mais la plupart des artistes hollandais se limiteront à profiter des résultats pratiques de l'italianisme, sans perdre pour autant leur inspiration personnelle. De tout temps, ils se maintiennent en communion étroite avec la nature. Rembrandt, par exemple, observe l'univers autour de lui avec une curiosité toujours renouvelée jusqu'à la fin de sa vie, car sa puissance d'imagination ne peut pas se passer de la nature.¹⁵³ La profondeur de

¹⁵² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 16 avril 1895, (A.R.R.).

¹⁵³ Rolland, De la Décadence. Romain Rolland précise: "Il dit qu'on ne doit se soumettre qu'à la seule nature et non à d'autres règles." p. 128.

sa sympathie poétique qui s'intéresse à tout ce qui l'entoure, jointe au scrupule de son travail, le protège de l'imitation des génies passés qu'il étudie néanmoins avec une curiosité de savant.

Rembrandt [dit Romain Rolland] est le plus fort représentant du génie du Nord, dans son développement le plus naturel, et libre de tout compromis étranger. Il est l'exemple le plus puissant d'une personnalité qui ne cède rien d'elle-même à aucune influence.¹⁵⁴

L'Espagne, de tempérament matérialiste et d'esprit catholique, se défend elle aussi contre le brillant mensonge d'Italie, mais avec d'autres armes. Sa foi et son réalisme forment une barrière infranchissable contre laquelle l'esprit italien vient se heurter en vain, et ce seront au contraire les fils des Italiens qui deviendront espagnols à leur tour. Au contact des Italiens, les artistes espagnols profitent de leur perfection technique et pourtant, en prenant en même temps conscience de leur force, ils apprennent à mieux s'exprimer. Tel un Ribera, qui a voyagé en Italie et subi l'influence de Caravage, mais manifeste dans ses oeuvres un esprit tout différent. Tandis que la passion de Caravage se revêt de quelque chose d'intellectuel, celle de Ribera est faite de matière vivante. Une énergie sauvage, une passion furieuse émanent de son oeuvre qui trouve son origine dans le matérialisme profond de la race.

Une différence analogue ressort d'une comparaison entre les oeuvres de Raphaël et celles de Velasquez chez qui, selon Romain Rolland, l'art espagnol atteint sa forte et paisible plénitude. Velasquez part lui aussi en Italie où il ressent la forte impression de l'art des maîtres

¹⁵⁴ Ibid., p. 130.

et surtout de celui de Raphaël. Mais au contact même de ces génies, il ressent toutes les différences qui séparent leur art du sien; sa propre grandeur et la raison d'être de son art, loin de s'affaiblir, s'affirment. Dans une lettre à Malwida von Meysenbug, Romain Rolland précise ce qui, selon lui, fait la grandeur de Velasquez et en même temps ce qui fait pressentir la décadence de l'art italien:

[...] vous n'avez qu'à comparer le pape Doria de Velasquez au pape Jules de Raphaël, pour comprendre ce que je voudrais voir en plus aux Italiens. Je crois Raphaël un plus grand homme que Velasquez; mais j'aime mieux le tableau de Velasquez. Velasquez voit l'âme au travers du corps; Raphaël voit le corps au travers de l'âme. Ils finissent par se rejoindre, à mi-chemin de leur oeuvre; c'est pourtant tout différent, et je crois le procédé de Raphaël infiniment plus dangereux pour l'art, parce qu'il conduit à peindre d'après une idée toute faite.¹⁵⁵

Ainsi, pour Romain Rolland, c'est ce caractère intellectuel sur lequel il insiste longuement qui fait la grandeur et la décadence de l'Italie. Tandis que l'Espagne et la Hollande s'obstinent à observer la réalité visible, tandis que la Flandre, déjà atteinte d'un idéalisme qui se révèle pourtant "naturaliste",¹⁵⁶ fait ressortir dans l'art la grande force qu'elle sent frémir en elle, l'Italie donne entière liberté à son intelligence, qui finira par déformer et tyranniser tout ce qu'elle observe. L'art italien, d'ailleurs, ne sera pas le seul à se perdre dans cet orgueil indifférent. L'équilibre auquel est arrivé l'art des autres

¹⁵⁵ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 163.

¹⁵⁶ Rolland, De la Décadence, p. 126: "[...] cet idéalisme naturaliste, qui fait de la Flandre du XVII^e siècle une sorte d'Italie matérialisée et enivrée de sensualité."

nations, ne dure que momentanément; après une courte période - dès la fin duXVIIe siècle - toutes sont atteintes à leur tour du même vice, et leur art sombre dans une perfection sans vie, dirigée par les règles, et illustrée par les maîtres.

De ce tableau de la peinture d'Italie ainsi que de celle d'autres nations duXVIe et du XVIIe siècles, ressort une conception tout à fait personnelle de Romain Rolland, conclusion logique d'une évolution ayant pour point de départ l'émerveillement du jeune homme devant les paysages de la Suisse. A travers des rapprochements, des comparaisons et des oppositions qui témoignent de sa maturité intellectuelle, Romain Rolland se livre à une confrontation avec les plus hauts problèmes de l'art; au cours de celle-ci, ses idées sur la décadence se précisent, et par opposition à tout ce que l'art ne devrait pas être, se dégagent les grandes lois de la création qui font de l'art l'expression idéale de l'âme humaine.

"Il n'y a que deux sortes d'art au monde, devait-il écrire bien des années plus tard, celui qui s'inspire de la vie, et celui qui se satisfait de la convention."¹⁵⁷ Or il y a déjà longtemps que Romain Rolland avait pris fait et cause pour la vie contre tout ce qui est la mort:

La vie! voilà le fond de ma nature, ce qui la définit, et ce qui la rend inexplicable aux autres qui m'entourent, voilà ce qui me remplit! Elle est ma foi, mon art, ma volonté. La beauté, la bonté, sont pour moi égales à la vie. C'est ce qui fait que mon amour va de suite à ceux dont la vie est plus riche, et qu'il grossit à mesure que

¹⁵⁷ Romain Rolland, Compagnons de route (Paris: Editions Albin Michel, 1961), p. 22.

chez eux la vie est plus puissante.¹⁵⁸

Ainsi, en 1892, au contact de l'art parisien - produit de "cette subtile délicatesse des aristocraties qui s'en vont",¹⁵⁹ il croit déceler, dans la période de l'art italien suivant la Renaissance, toute une série d'oeuvres précieuses, fades, mignardes, factices, produits d'une civilisation raffinée aussi éloignée de la simplicité du coeur que soumise au règne de l'idéalisme. Rebuté par cette primauté de l'intellect pur, qui tend à tenir en lisières le sentiment et à fixer en préceptes l'observation de la réalité extérieure, il écrit à Malwida von Meysenbug:

C'est vrai: j'ai l'obsession, et la haine de l'intellectualisme en art; [...] l'essence de l'art est, pour moi, la Passion et l'Action. Tout le reste y doit être subordonné; dès que l'idée prétend dominer, où j'entends qu'elle soit servante, je trouve que l'art cesse d'être art, et devient raisonnement. Le but de l'art, c'est l'intuition. Il faut qu'il soit une sorte de Miracle, qu'il porte au fond de l'âme invisible, l'indicible, l'irraisonné, et le Divin, par le choc des sensations.¹⁶⁰

Sans la sensation il n'y a pas d'art possible; l'art doit s'efforcer de rendre la vie elle-même, et son monde de passions et de sentiments - non pas desséchés par l'analyse de la raison, mais vivants, frémissants,

¹⁵⁸ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 239.

¹⁵⁹ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 154.

¹⁶⁰ Ibid., pp. 163-164.

au sein même de l'action. Pour atteindre cet idéal de vie intense dans l'art, Romain Rolland propose comme principes fondamentaux l'observation de la nature et le respect de la vérité.

Il semblerait qu'il dût être naturel de prendre la nature pour modèle [écrivait-il quelques années plus tard]. Eh bien, c'est le contraire. C'est par exception, et à de très courts instants de l'histoire, que les hommes ont eu pour idéal artistique d'imiter la nature. Le plus souvent, ils la déforment, sciemment, pour la rendre plus belle. Au fond, l'homme n'aime pas la vérité.¹⁶¹

Dans l'art italien du XVI^e siècle, Romain Rolland ressent l'indifférence absolue de praticiens sans âme qui se livrent à la lourde imitation d'oeuvres gracieuses de l'époque ou de celles, héroïques, de Michel-Ange. Tout ce manque d'authenticité le rebute; il ne veut ni d'un art faussement populaire ni d'un art sophistiqué, caricature d'un art vraiment aristocratique. "Qui dit imitateur, dit un sot. Il n'est pas de bonnes écoles,"¹⁶² remarque-t-il. Afin de répandre la vie saine et vraie, qui est l'objet de toute oeuvre d'art, il faut rester en communion avec les formes vivantes de la nature.

Cependant, l'observation extérieure ou même intérieure est souvent loin de suffire dans cette recherche de la vraie vie. Car, dans le monde réel, le sentiment a rarement la force ou le temps de se développer en toute liberté; à chaque moment, il est refréné ou arrêté par la vie de tous les jours. C'est à de tels sentiments, que l'homme porte au fond de son âme et qui ne seront jamais satisfaits par les objets réels,

¹⁶¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Clara Collet, 18 novembre 1905, (A.R.R.).

¹⁶² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 16 février 1897, (A.R.R.).

que la fantaisie du peintre donne forme et vie. Le rôle de l'artiste sera, avant tout, d'éprouver ce sentiment dans toute sa profondeur et par conséquent d'être poète. "L'art, écrit Romain Rolland, est dans le coeur de l'artiste."¹⁶³ Il veut ainsi que l'artiste soit sincère et vrai et qu'il ne dise rien qu'il ne sente. L'oeuvre d'art ne doit rien contenir d'autre que les paroles de l'âme, le cri harmonieux de sa joie et de sa douleur.

Par ce besoin de sincérité et de vérité, l'art selon Romain Rolland rejoint la morale sans pourtant se confondre avec elle. Son esthétique fait de l'art non plus un domaine fermé, mais lié à la vie sous tous ses aspects; c'est à l'artiste ensuite d'être à la fois le champion de la liberté, de la vérité et de l'amour.

Les formes occupent une importance minime dans cette esthétique; il n'admet pas pour son compte l'Art pour l'Art, la beauté formelle indépendante du contenu expressif. Ses Mémoires nous le disent:

Il y a un abîme ouvert entre un beau vers de Goethe et un vers impeccable de Heredia, - un abîme entre un dessin de Raphaël et un dessin d'Andrea del Sarto. La forme vide n'est point la beauté, elle est la robe de la beauté. Une belle statue, lourdement drapée, est un joyau perdu; mais des draperies travaillées avec goût ne font point une belle statue.¹⁶⁴

Romain Rolland ne s'interdit pas de considérer, en tant que critique d'art, la beauté technique des oeuvres d'art d'un artiste tel qu'André del Sarto, mais il laisse au moraliste le soin d'apprécier leur valeur

¹⁶³ Rolland, Mémoires, p. 139.

¹⁶⁴ Ibid.

profonde, c'est-à-dire, leur action morale et sociale. Les formes ne sont rien, semble-t-il dire: la seule chose qui importe, c'est la vie, la force et la sincérité de la vie, et ce n'est que dans l'âme poétique de l'artiste que la vie idéale, la vie par excellence peut s'accomplir pleinement.

L'intelligence en elle-même, cependant, n'est pas un obstacle à la grandeur de l'art. "Il est absurde, avait-il écrit à sa soeur en 1890, de se condamner à retrancher sa Pensée, ce qu'on a de plus grand en soi, du spectacle de l'art. La réflexion ne diminue point l'émotion; elle la précise et l'aiguise."¹⁶⁵ L'art doit représenter la seule vie authentique d'une âme libérée des apparences et vouée au plein développement de l'intelligence et du coeur; et celui qui cherche l'harmonie en toute chose se propose comme idéal cet état où le corps et l'esprit sont harmonieusement unis et vivent de la même vie.

La conclusion de la réflexion esthétique de Romain Rolland peut se retrouver dans ces quelques mots, pris à la première introduction de ce petit traité sur la peinture italienne (ils pourraient servir de prélude aux études sur Millet et sur Michel-Ange qui vont suivre):

[...] pour être grand, il faut la Foi quelle qu'elle soit, la foi dans la vie, dans l'art, dans l'oeuvre que l'on fait, dans l'objet que l'on voit, - la fraîcheur d'amour et de volonté. Et cette foi est morte à la fin du XVI^e siècle.¹⁶⁶

Des artistes tels que Michel-Ange, Rubens, Rembrandt, ont pu parler au

¹⁶⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Madeleine Rolland, 6 mars 1890, (A.R.R.).

¹⁶⁶ Rolland, De la Décadence, p. 152. Voir aussi l'Introduction, p. 29.

coeur de Romain Rolland parce qu'ils avaient la foi. "La foi dans une âme aimante, - voilà ce que je réclame de mes peintres,"¹⁶⁷ avait-il écrit à sa mère lors de son premier séjour à Rome. Car il est des morales et des oeuvres d'art, de bonnes actions et de belles musiques fondées sur des religions inconscientes ou raisonnées. Mais on ne bâtit rien sans la foi: c'est la règle suprême de la vie comme de l'art.¹⁶⁸ Or la foi de Romain Rolland, répondant à l'universalité de sa culture, embrasse toutes les fois, réunissant harmonieusement la tête et le coeur, la raison et la mystique; cette sympathie jamais lassée pour toutes les formes de la vie est, nous le verrons bien, la grande vertu de toute son oeuvre.

¹⁶⁷ Rolland, Printemps Romain, p. 29.

¹⁶⁸ "Il est, écrivit-il en juillet 1893, des époques qui portent la mort au fond de toutes leurs pensées, dans le noyau de leur coeur. La nôtre est telle, elle n'a pas foi en sa vie: elle a raison, elle périra. Chacun a le sort qu'il se taille. Qui croit à la mort, mourra..." Mémoires, p. 210.

"La douleur est peut-être ce qui fait
le plus fortement exprimer les
artistes." (Jean François Millet, p. 6)

¹ Nous avons utilisé, pour ce chapitre, la copie disponible aux Archives Romain Rolland du texte original. Toutes les références ultérieures renverront à cette version et à sa pagination. Rappelons que certains fragments du texte français ont été publiés dans la Revue Franco-Wallonne, juin 1914, pp. 65-74.

CHAPITRE III

LA VIE HEROIQUE DE JEAN FRANCOIS MILLET

Les années qui suivent l'achèvement des deux thèses² ne cessent d'être marquées par de continuelles oscillations morales et intellectuelles chez Romain Rolland. Armé de sa foi dans la vie et dans l'art - une foi qu'il s'est forgée dans l'épreuve et à laquelle plus rien ne peut porter atteinte - l'écrivain affronte d'autres difficultés au travers desquelles il poursuit sa recherche de l'équilibre. Cette période pendant laquelle il s'efforce d'atteindre une forme d'art où il puisse concilier sa recherche avec les exigences de son temps se révèle féconde. "Il me semble, écrit-il à Malwida von Meysenbug en août 1895, que je suis dans la période de création; mon imagination est jeune et veut se dépenser."³

Nous avons déjà souligné la façon dont sa conception héroïque de la vie et de l'art incite Romain Rolland à la recherche d'un art où soufflent les puissances de l'action, et qui lutte contre l'inertie, la torpeur, l'absence de caractère et la vulgarité intellectuelle de l'époque. Afin de mettre en oeuvre cet idéal, il envisage une épopée de l'homme voué au libre et plein développement de toutes ses énergies - dans un effort pour ébranler et élever les coeurs amoindris.⁴ Une page du Voyage Intérieur nous le dit:

² Nous nous limiterons dans ce chapitre à l'analyse des années qui séparent la soutenance des thèses de Romain Rolland en 1895, et la publication de son Jean François Millet en 1902.

³ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, août 1895, (A.R.R.).

⁴ Le tout premier cycle qu'il envisageait, "l'histoire psychologique de la seconde moitié du XVIIe siècle français des temps de la Ligue et des Guerres de Religion", est resté à l'état de notes et de projets. Voir Mémoires, p. 55.

Aucune foi (précise), aucune morale (d'un temps ou d'un lieu) n'importe. Ce qui importe, c'est l'énergie de l'âme, la grandeur, l'héroïsme. [...] Mon objet n'a jamais varié: faire surgir de toutes les formes de la foi et du doute le feu caché, l'éternité que chacun porte en soi, quoiqu'il pense et qu'il croie, s'il veut seulement être un homme - l'homme tout entier, qui dans la vie commune est trahi et renié, - grouper en un faisceau toutes les puissances morales de l'humanité divisée, - exalter en un mot la passion et l'action, - joies et douleurs - dans une époque affaiblie...⁵

Ainsi Empédocle, Orsino, les Baglioni, Niobé, Caligula et Le Siège de Mantoue, drames des années 1890-1894, poursuivent-ils tous une fin plus large que le beau: ils chantent tous une foi héroïque sous des formes différentes et témoignent de ce besoin de lutter contre l'indifférence et la médiocrité de l'époque. Dans le cadre de cette série, intitulée la Divine Tragédie, Romain Rolland termine en 1895 Saint-Louis,⁶ exaltation de la mort et de la douleur, prélude à la vie bienheureuse. Suivent deux autres drames: Jeanne de Piennes⁷ en 1896 et Aert⁸ en 1897, dans lesquels Romain Rolland en appelle à d'autres forces, à d'autres voies, car, écrit-il dans son "Journal" d'août 1895,

[...] tous mes drames sont des chemins divers qui mènent au même but. [...] tous conduisent à Dieu qui siège sur les cimes. Route de l'amour, route de la haine, routes de la volonté et du renoncement, routes de la foi et de la négation, - toutes finissent en Dieu; et je les montre aux autres, dans l'espoir que chacun saura choisir la sienne.⁹

⁵ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 245.

⁶ Saint-Louis paraîtra dans la Revue de Paris (mars-avril 1897).

⁷ Jeanne de Piennes reste inédit.

⁸ Aert sera publié par la Revue d'art dramatique (mars à mai 1898) et joué par Lugné-Poe à l'Oeuvre, le 3 mai 1898.

⁹ Rolland, Mémoires, p. 238.

En 1898 Romain Rolland nourrit un autre projet grandiose, celui d'un Théâtre de la Révolution, dont l'idée se trouvait déjà esquissée dans une Préface à mon théâtre, rédigée en 1892.¹⁰ Ce cycle devait offrir comme une fresque symphonique d'un moment de l'histoire humaine qui déchaîne les passions destructrices du coeur humain et, après avoir englouti le passé et les destructeurs, suscite les puissances de renouveau du monde, tandis que la paix rentre dans le coeur des survivants. Les Loups, drame écrit en 1898, en quinze jours, dans la fièvre de l'affaire Dreyfus, inaugure le cycle de la Révolution, est suivi du Triomphe de la Raison, de Danton en 1899 et du 14 juillet en 1902.¹¹

Cette geste épique de la Révolution, tout comme le premier cycle de la Divine Tragédie, était destinée, par sa substance même, à rester méconnue. Que peut-il arriver d'autre aux oeuvres qui sont conçues en opposition voulue à la mode littéraire du jour? Qui voulait "ressusciter les forces du passé, ranimer ses puissances d'action et non offrir à la curiosité de quelques amateurs une froide miniature, plus soucieuse de la mode que de l'être des héros",¹² qui voulait s'attacher à la vie non telle

¹⁰ Il s'y proposait d'écrire un drame national, "à traiter dans la façon épique, et réaliste, de Shakespeare". Voir Mémoires, p. 142.

¹¹ Le drame Les Loups sera représenté à l'Oeuvre le 18 mai 1898 sous le titre Morituri et publié par Charles Péguy aux éditions G. Bellais sous le pseudonyme L. Saint-Just. Le Triomphe de la Raison et Danton paraîtront dans la Revue d'Art dramatique, à laquelle Romain Rolland collabore en donnant des comptes rendus de critique musicale et théâtrale, ainsi que des articles sur l'art dramatique qui seront réunis dans Le Théâtre du Peuple, 1903. Le Triomphe et Danton seront tous les deux représentés à l'Oeuvre en 1899 et 1900 respectivement. Celui-ci sera la première oeuvre publiée dans les Cahiers de la Quinzaine (février 1901). Péguy publiera Le 14 juillet en 1902; il sera monté la même année par Gémier au Théâtre de la Renaissance. Voir sur ces données: Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même (Paris: Editions du Seuil, 1955), p. 180.

¹² Rolland, Théâtre de la Révolution (Paris, Albin Michel, 1926), p. 3.

qu'elle est, mais telle que l'esprit et la volonté la modèlent, ne pouvait s'attendre à rien d'autre qu'à l'incompréhension de ceux qui faisaient du naturalisme la seule valeur littéraire de l'époque.

La Revue de Paris refuse de publier les Baglioni en mai 1894;¹³
le Comité de lecture de la Comédie française rejette Niobé en mai 1895.¹⁴
De plus, l'enseignement, dans lequel Romain Rolland s'est lancé, lui donne peu de satisfaction et la corruption qui l'entoure lui pèse de plus en plus. Il note en 1895 dans son "Journal":

On ne comprendra jamais - (que si je réussis) - la peine que j'aurai soufferte pour écrire mes héros - (ceux que je rêve, sinon ceux que je réalise) - dans le milieu le plus trouble, le plus énervé, le plus lâchement indulgent qui ait peut-être été, dans une atmosphère de veulerie raffinée, que soufflent les livres, les journaux, les théâtres, et les conversations des êtres les plus rapprochés de moi; rongé par une lutte de tous les jours contre les pensées, les actions, les concessions dissolvantes et mesquines; usé par d'ineptes besognes, [...] accablé par la certitude que pas un de mes amis les plus proches ne comprend ma pensée, ma force et mes héros.¹⁵

A l'insuccès continu de ses drames, aux refus opposés par les directeurs de théâtre, à l'intolérance d'un milieu s'ajoute une souffrance morale aiguë suscitée en Romain Rolland par des problèmes intimes. L'année 1895 est marquée par de premiers dissentiments conjugaux: à peine trois ans après leur mariage, Clothilde s'éloigne de lui.¹⁶ Au moment de leurs premières rencontres, Romain Rolland avait cru qu'elle était,

¹³ Jacques Robichez, Romain Rolland (Paris: Hatier, 1961), p. 34.

¹⁴ Ibid. Aurt, monté le 31 mai 1898, aura un succès honorable. Mais ce n'est qu'après la représentation des Loups (le 18 mai 1898) que Romain Rolland sera connu du grand public.

¹⁵ Extrait du "Journal" de Romain Rolland cité par Jacques Robichez, Romain Rolland, (Paris: Hatier, 1961), pp. 35-36.

¹⁶ Voir Robichez, Romain Rolland, pp. 32-38, et W. T. Starr, Romain Rolland, (The Netherlands: Mouton & Co. N.V., 1971), pp. 98-104.

comme lui, étrangère aux intrigues parisiennes, aux ambitions mesquines et tout aussi dégoûtée de la littérature à la mode et des succès frelatés que lui. Il s'aperçoit rapidement qu'il n'en est rien, Clothilde se révoltant de plus en plus contre une vie laborieuse, sans éclat, soutenue par le seul sentiment d'un idéal élevé et d'une grande oeuvre à réaliser, après en avoir accepté le principe en toute sincérité au début de leur union. La nécessité d'une séparation s'impose à tous les deux, mais celle-ci n'interviendra finalement qu'en 1901.

Tout contribue à plonger Romain Rolland dans une intransigeance morbide vis à vis de tout ce qui est contemporain, et dans un pessimisme profond, qui s'exprime tragiquement à plusieurs reprises dans son "Journal" de ces années. Le 2 juin 1896, il écrit: "Si l'on m'offrait l'espoir d'un bouleversement général où je disparaîtrais avec ceux que j'aime et ceux que je hais, j'accepterais joyeusement."¹⁷ Au commencement de 1897, il note que l'année qui vient de s'écouler a été la plus pénible de son existence.¹⁸ En 1898, il s'exprime ainsi dans une lettre à Malwida von Meysenbug:

Vous êtes bien heureuse. Que le bien soit ou non vaincu, vous le voyez du moins, fermement, d'un côté. Moi, je ne le vois nullepart, et je vois le mal partout. Je vous assure que je ne suis pas gai; j'ai un abîme de tristesse et de néant en moi. Heureusement je crois en Dieu: sans quoi je ne pourrais vivre.¹⁹

¹⁷ Extrait inédit du "Journal" de Romain Rolland, daté le 2 juin 1896, cité par Robichez, Romain Rolland, p. 39.

¹⁸ Ibid. Extrait inédit du "Journal", 1er janvier 1897.

¹⁹ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 238.

Si ces années où Romain Rolland est le plus dangeureusement guetté par le désespoir ne portent atteinte ni à sa liberté ni à sa foi, elles contribuent à tempérer quelque peu sa conception exaltée de l'artiste, fort et égoïste, par des considérations d'ordre moral qui s'imposent à lui de plus en plus. Quelques années plus tôt, il ne se fiait qu'à l'enthousiasme, ressort suprême de l'individu et force créatrice des nations. Car, jugeait-il, l'être humain ne vit pleinement que s'il s'enflamme pour des idées; et une nation ne possède une âme qu'au moment où elle se recueille dans la foi. Jeune homme passionné, il s'était proposé d'élever jusqu'à cette foi l'époque lasse et affaiblie à laquelle il appartenait: par l'enthousiasme il voulait libérer le monde.

Ces quelques années suffisent pour lui faire voir que son idéal ainsi que son action sont vains. Aucun de ses espoirs ne s'est réalisé; à mesure que les années passent, il se rend compte que le monde ne veut ni de la foi ni de la puissance spirituelle dont il se réclamait, écrivain. Tout ce qu'il entreprend en commun le déçoit, l'action commune étant toujours troublée par l'imperfection inhérente à l'être humain.²⁰ De plus, sa vie privée est déchirée; au moment où son drame conjugal approche de son dénouement, il élève cette plainte de blessé:

Comme j'aimais cette femme par-dessus tout (hormis ce qui n'est pas de ce monde), c'est elle avant tout que je voulais conquérir et sauver. J'ai échoué complètement à faire du bien à mon amie.²¹

²⁰ Il s'agit du Théâtre du Peuple, qui sombre dans des rivalités, et du rôle qu'a joué Romain Rolland pendant l'affaire Dreyfus. Pour une analyse de ce rôle, voir Robichez, Romain Rolland, pp. 41-44.

²¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 14 juin 1901, (A.R.R.).

Devant l'échec de toutes ses entreprises, Romain Rolland finira par rejeter son idée d'une communauté basée sur l'enthousiasme et en 1901 se retirera du monde.

Au cours de cette évolution, qui conduira Romain Rolland à la découverte d'une autre vérité et de nouvelles raisons de croire, la révélation d'une Renaissance plus véridique a son importance. Au temps de ses premiers drames, il s'était enthousiasmé pour une image de la Renaissance italienne où il cherchait des modèles d'exaltation et de vie héroïque. Il acceptait alors sans réserve la liberté des manières et la plénitude des passions des êtres de la Renaissance qui ne connaissent aucune limitation venue "de la bienséance, de la civilité, ni même de la morale";²² car la force égoïste était pour lui la première condition d'une vie pleine et agissante - qualité bienfaisante, par contraste avec l'apathie et la lâcheté de la pensée contemporaine.

Dans les années 1894-1896, cette vision se transforme; les épreuves auxquelles Romain Rolland doit continuellement faire face contribuent à l'éloigner de l'Italie de la Renaissance dont il s'était formé l'image de ses aspirations juvéniles; une autre vision s'impose à lui, moins héroïque, moins sympathique que celle d'Orsino, mais plus cruelle et plus vraie. Au nom de la vérité et de la sincérité, il ne peut plus accepter dans le passé les concessions, les bassesses et les débauches qu'il flétrit chez ses contemporains. "Je me débats, écrit-il à Malwida von Meysenbug, contre l'universelle corruption de la pensée moderne, et je

²² Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 135.

n'aurais pas le droit d'être sévère contre les hommes de mon temps, si je respectais leurs modèles de vices dans le passé."²³

Ainsi, dès qu'il commence à regarder la Renaissance avec la même sévérité que l'époque où il vit, il se rend compte du peu de différence qui les sépare. Certes, il y avait de nobles âmes pendant la Renaissance, mais, précise-t-il, il y en a à toutes les époques, tandis que la masse des hommes, des politiciens, des artistes n'a pas été différente de celle qui l'étouffe en ce moment. Il écrit dans une lettre à la même correspondante:

[...] songez que nos divins amis, - et mon plus cher aimé, Raphaël, ont vécu dans des temps qui ne le cédaient point au nôtre. [...] croyez moi, Panama et Panamino ne montreront jamais une corruption morale plus basse et plus complète, que ces temps dorés de la Renaissance. Notre illusion vient de ce que nous ne voyons plus que 3 ou 4 âmes divines, qui ont surnagé à la destruction des siècles.²⁴

En février 1896, la lecture d'une vie de l'Arétin donne un relief singulier à ce que Romain Rolland connaissait bien déjà; il sort de cette lecture affamé de pureté et tout à fait convaincu que la lâcheté, l'hypocrisie, la débauche, tous les vices de l'esprit et du coeur grouillaient sous la magnificence de l'Italie du XVI^e siècle, comme il les voit grouiller autour de lui à Paris.²⁵ Certes, il reconnaît que, pour juger une époque, il faut faire abstraction d'une foule d'habitudes d'esprit

²³ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 171.

²⁴ Ibid., p. 107.

²⁵ C'est à ce moment-là, où il touche le fond même de l'amertume, qu'il écrit Savonarole, le dernier de ses drames de la Renaissance, dans lequel la hauteur héroïque du moine florentin n'est associée à aucune espérance.

et de préjugés qui font partie de son époque à soi, mais dont les gens d'autrefois ne s'encombraient guère. Il y a néanmoins certains principes intangibles, qui règnent sur tous les temps, et que tous doivent observer s'ils veulent agir valablement. Or ce sont ces principes que les Italiens du XVe et du XVIe siècles ont un peu trop méprisés: "Je parle, écrit Romain Rolland, de l'hypocrisie qui jamais ne fleurit si honteusement qu'alors [...] ." ²⁶ De grands gestes, de voraces appétits, des intrigues mesquines, une activité sans grandeur: il ne reconnaît à ces Renaissants rien de plus, sinon qu'ils étaient plus beaux de corps, plus vivants, de sens plus jeunes et plus fins, et de sang plus abondant.

[...] oh! l'Italie d'alors! quel dégoût, et que nos ignominies sont médiocres auprès de celles-là [s'écrit-il]. - L'Italie de la décadence? L'Italie des primitifs ne valait pas mieux. [...] Nous dorons tout le passé de ces nuances poétiques qui trompent à distance sur le charme des montagnes. Ces grands seigneurs et ces artistes du XVIe S. étaient le plus souvent des âmes de boue, aux appétits médiocres, et sans scrupules. ²⁷

A ce moment, Romain Rolland ne distingue plus amis et ennemis; même son bien-aimé Raphaël n'échappe pas à cette intransigeance morale, qui l'incite à blasphémer contre ses anciennes idoles. Ces héros, il les avait rêvés si grands qu'il souffre de les voir tomber de leur faite, comme il souffre d'avoir été dupé par eux.

[...] Il y a des jours [écrit-il à sa confidente] où je me dis: Si tu avais eu le bonheur d'approcher Léonard ou Raphaël, qu'aurais-tu pensé d'eux? - Et je me réponds: Je les aurais méprisés. ²⁸

²⁶ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 170.

²⁷ Ibid., p. 168.

²⁸ Ibid., p. 162.

Et il s'exprime encore plus clairement dans une lettre à Sofia Bertolini:

[...] Je souris quand j'entends parler de la naïveté de Pérugin, de Pinturicchio, de Sodoma, de Raphaël; car qui ose montrer en ce dernier (je ne parle pas de l'adolescent d'Ombrie, mais de l'homme, du Romain) la puissante et lourde volupté charnelle qui le dévore, et qui l'a tué! Que dire du XVI^e siècle tout entier [...] qui a été un siècle ivre de sensualité, jusqu'à y perdre, à la fin, la raison et la santé! - Je ne loue pas, je n'accuse pas, je dis ce que je crois vrai: et depuis que j'ai vu cette image réelle (ou que je crois réelle) de la Renaissance, j'ai perdu tout désir de la représenter dans mes oeuvres; je n'en suis pas capable.²⁹

Ainsi, dans son ardeur ancienne à adorer l'Ueberschönheit,³⁰

Romain Rolland avait-il vu de l'héroïsme où il n'y en avait pas trace. A travers certains tableaux et certaines statues, il s'était fait une image idéalisée de la Renaissance - vision héritée de son séjour romain - d'où étaient exclues toute corruption, toute ignominie. Désabusé, il s'affranchit de cette conception superficielle, pour reconnaître qu'en dehors de trois ou quatre hommes, parmi lesquels se trouve Michel-Ange, les gens de la Renaissance ne valaient pas mieux, moralement, intellectuellement, que ceux de l'époque contemporaine. Il explique ce changement d'optique à Malwida von Meysenbug ainsi:

[...] si j'ai changé, ce n'est pas que j'aie perdu de ma foi juvénile dans l'idéal, mais plutôt qu'elle s'est épurée.

[...] je n'ai plus mon enthousiasme pour les hommes de la Renaissance. J'ai appris à les connaître un peu mieux; ce n'est pas une espèce si rare; il y en a encore de temps en temps; aujourd'hui même dans le monde; et s'ils ne sont pas sans beauté plastique, ils sont trop médiocres ou trop

²⁹ Rolland, Chère Sofia (Paris: Albin Michel, 1959), p. 79.

³⁰ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 168.

vils par les autres côtés, pour que je me plaise autant dans leur compagnie.³¹

Car, au cours de ce processus d'épuration, la force, dont Romain Rolland faisait à un certain moment la qualité la plus importante de la vie et de l'art, cède la place à d'autres qualités parmi lesquelles se retrouvent la vérité, la sincérité et la bonté. Une lettre écrite à Sofia Bertolini nous le dit:

J'aime la force toujours. Elle est la première condition de toute grandeur, de toute beauté, de toute bonté. - Mais la force pour la force, non, je n'en veux plus. [...] La force n'est qu'un instrument; qui en use pour elle-même, non pour un but plus haut, est un virtuose, non un héros. - J'ai changé, depuis que je me laissais éblouir par la Renaissance italienne. J'ai soif de la bonté; j'ai pu voir sa rareté, et son prix dans le Monde.³²

C'est que la force égoïste, si puissante qu'elle soit, n'est plus la vie, mais la mort; c'est une lumière éblouissante qui se consume elle-même et s'éteindra après avoir fait le vide autour d'elle, car elle ne se nourrit point au foyer impérissable de la Vie universelle.

[...] Le bien, [continue-t-il] c'est la Vie, - non pas la vie d'un seul [...] mais la vie du plus grand nombre possible, la vie de tous les hommes; tout ce qui peut

³¹ Ibid., p. 167. Il fait allusion à ce changement d'attitude dans plusieurs lettres écrites à Malwida von Meysenbug pendant ces années. Le 5 février 1897, il écrit: "[...] il m'arrive pour Pinturicchio, ce qui m'arrive encore bien plus pour Sodoma, et aussi, mais à un degré moindre pour Pérugin et les Lippi: je les aime à distance, au XVe siècle; mais je les eusse malaisément supportés parmi mes contemporains. [...] Mais j'en reviens toujours à cette idée [...] que si la Renaissance a produit dans les arts plastiques les plus grandes forces du monde (à l'exception de Rembrandt), - elle est pourtant traitée un peu injustement en enfant gâté; on lui passe toutes ses faiblesses; on fait mieux: on les aime." Le 16 février, il continue ainsi: "Ne m'en veuillez pas si, gardant ma prédilection pour l'Athènes de Périclès, et l'Italie de la Renaissance, je vois pourtant leurs laideurs, et tâche de sentir les âmes de ce temps comme elles furent et non comme je voudrais qu'elles fussent. C'est beaucoup qu'elles nous aient fourni la matière de rêves admirables." Lettres inédites, (A.R.R.).

³² Rolland, Chère Sofia, p. 48.

l'agrandir, l'embellir, les rendre plus forts, plus heureux, et plus unis, voilà le bien: c'est l'Amour, - mais un amour tout intelligence et énergie, un amour fait de raison et de bonté. [...] Vivre dans tous: voilà le bonheur. Vivre pour tous: voilà le devoir. Et c'est aussi le meilleur moyen d'être un homme.³³

Où devait conduire cette philosophie tout imprégnée d'amour? A un culte nouveau, dont Romain Rolland et son ami André Suarès seraient les inspireurs: celui des grands hommes. Quelle justification lui reconnaître? Ceux qui sont grands ne le sont que dans la mesure où, inséparables d'un tout, ils ont réussi à être pleinement ce qu'ils étaient, où ils se sont avérés dignes d'être reconnus comme des manifestations exceptionnelles de l'être.

L'acheminement de Romain Rolland vers ce culte n'a pas été dû au hasard. Il est le résultat d'une lente préparation, la suite de l'évolution de son esprit, ainsi que du changement abrupt et cruel survenu dans sa vie intime. Normaliens, Rolland et Suarès se passionnaient déjà tous les deux pour ceux qui "ont été, puissamment."³⁴ A certains moments leur admiration prend des formes qui peuvent nous paraître puériles, sinon ridicules: rappelons-nous l'importance qu'ils attachent aux détails physiques de la personne de ces grands hommes, la passion qui fait Romain Rolland s'écrier: "J'ai dit jadis, de Mozart: 'Je mourrais pour lui.' - Pour Wagner, je tuerais."³⁵ Du reste, il s'explique en écrivant dans son Journal:

³³ Ibid., p. 49.

³⁴ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 76.

³⁵ Ibid., p. 288.

Au fond, il y a autre chose que le désir de m'instruire, dans les lettres que j'ai écrites à mes grands hommes: - c'est le besoin de sentir, un instant, ces âmes plus pleines battre à l'unisson de la mienne, palpiter en moi.³⁶

Plus tard Malwida von Meysenbug avait dévoilé au jeune Rolland la souffrance profonde de grandes figures telles que Wagner et Nietzsche, qui avaient triomphé et, en même temps, vu le néant de leur triomphe. Dès 1890, à 24 ans, lui-même se fait un Mozart et un Beethoven "de poche"³⁷ afin de reconstruire l'âme de ces compositeurs pour la mieux comprendre et l'aimer davantage; "j'ai bien besoin, écrit-il, de chercher, de loin en loin, un peu de bonheur dans les âmes souriantes de mes divins amis; car j'ai souvent de cruelles tristesses. Rien ne me soutient plus alors."³⁸ Les deux thèses des années 1892-1895 nous révèlent un Romain Rolland soucieux d'honnêteté, de virilité, de grandeur morale, obsédé par le besoin de croire et choqué par tout manque de foi: un Romain Rolland qui devait nécessairement finir par pénétrer dans la vie de grands artistes. A travers les déceptions des années 1894 à 1901, tout exposées à la pression de la pensée matérialiste, sans grandeur, de cette époque, nous voyons l'intérêt de Romain Rolland se porter encore moins sur l'artiste et l'art et plus encore sur l'homme et sur la vie. La force égoïste cède la place à la bonté: l'art n'est plus une fin, mais un moyen, une langue expressive de la vie.³⁹ Son divorce qu'il qualifie de crise

³⁶ Ibid., p. 179.

³⁷ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 32.

³⁸ Ibid., p. 58.

³⁹ "Je crois, écrira-t-il en 1909, fermement à l'Art, non pour l'Art, mais pour la Vie." Extrait d'une lettre écrite à G. Sarton, le 7 avril 1909, citée par J. B. Barrère, Romain Rolland (Paris: Albin Michel, 1966), p. 239.

vitale⁴⁰ finit de le conduire à ce culte des grands hommes, car, de son propre aveu, c'est la crise la plus violente qu'il ait connue et il en souffre profondément:

Vous me connaissez assez [écrit-il à Malwida] pour savoir combien je devais souffrir de cet arrachement d'une partie de mon coeur. Si nécessaire que fût notre séparation, je ne pouvais pas supporter sans de cruelles douleurs cette sorte de mort de huit années de ma vie, et peut-être des plus belles et des plus fécondes.⁴¹

Il est vrai que "l'amour de la musique console de toutes les peines";⁴² mais pour s'arracher au désespoir, il faut un sauveur. Ainsi n'est-ce plus dans les oeuvres que Romain Rolland cherche la consolation, mais dans la vie des grands hommes.

Eh! [s'écrit-il dans un élan juvénile] je ne puis pas voir passer l'ombre vague d'un héros ou les yeux d'un grand homme, sans sentir mon coeur trembler en moi d'amour, de désir de l'aimer.⁴³

Solitaire et découragé, Romain Rolland s'attache aux moindres détails de la vie des artistes, et comme en toutes les voix l'homme entend toujours la sienne, lui-même ne trouve partout que douleur et solitude.

Plus on pénètre dans l'histoire des grands artistes, [écrit-il plus tard] plus on est frappé de la quantité de douleur que renferme leur vie. Non seulement ils ont été soumis

⁴⁰ Il décrira cet épisode ainsi dans une lettre à Paul Colin en 1920: "En 1900-1901, tout craque. Crise vitale. Il faut mourir ou se renouveler." Lettre inédite du 23 février 1920, (A.R.R.).

⁴¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 13 mars 1901. Extrait cité par Miriam Krampf, La Conception de la Vie Héroïque dans l'Oeuvre de Romain Rolland (Paris: Le Cercle du Livre, 1956), p. 87.

⁴² Rolland, "Journal", 6 avril 1884. Extrait inédit cité par M. Krampf, op. cit., p. 87.

⁴³ Lettre inédite de Romain Rolland à André Suarès, 13 novembre 1905. Extrait cité par M. Krampf, op. cit., p. 87.

aux épreuves et aux déceptions communes, qui frappent plus cruellement leur sensibilité plus vive; mais leur génie, qui leur assure sur leurs contemporains une avance de vingt, trente, cinquante ans, - plusieurs siècles, souvent, - en faisant le désert autour d'eux, les condamne à des efforts désespérés, non pas même pour vaincre, mais pour vivre.⁴⁴

Opprimé par des soucis intimes, déchiré dans son idéal, déçu dans ses rêves, Romain Rolland se sent l'ami dans la souffrance de ces artistes, éternels consolateurs d'autres solitudes, qui furent eux aussi de pauvres gens, vainqueurs du monde si atteints et brisés. Il apprend à lire 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",⁴⁵ et il reconnaît qu'il existe une autre grandeur plus profonde que celle de l'action qu'il avait glorifiée jusqu'ici dans ses oeuvres: la grandeur de la souffrance. Leur vie à tous

presque toujours fut un long martyre. Soit qu'un tragique destin ait voulu forger leur âme sur l'enclume de la douleur physique et morale, de la misère et de la maladie; soit que leur vie ait été ravagée, et leur coeur déchiré par la vue des souffrances et des hontes sans nom dont leur frères étaient torturés, ils ont mangé le pain quotidien de l'épreuve."⁴⁶

De plus, cette grandeur ne se rencontre que dans la solitude: c'est le combat de l'individu avec l'invisible.

La vie est dure [lirons-nous dans la Vie de Beethoven]. Elle est un combat de chaque jour pour ceux qui ne se résignent pas à la médiocrité de l'âme, et un triste

⁴⁴ Rolland, Musiciens d'aujourd'hui (Paris: Librairie Hachette, 1908), p. 143.

⁴⁵ Rolland, Préface à la Vie de Beethoven (Paris: Librairie Hachette, 1914), viii.

⁴⁶ Ibid., vii.

combat le plus souvent, sans grandeur, sans bonheur, livré dans la solitude et le silence. [...] La plupart sont séparés les uns des autres, et n'ont même pas la consolation de pouvoir donner la main à leurs frères dans le malheur, qui les ignorent, et qu'ils ignorent. Ils ne doivent compter que sur eux-mêmes; et il y a des moments où les plus forts fléchissent sous leur peine.⁴⁷

En quoi consiste ce combat livré dans la solitude? Un héros, dit Romain Rolland, ne luttera pas pour les succès mineurs de l'existence, mais en faveur de la vie elle-même, prise dans son ensemble. Celui qui se détourne de la lutte parce qu'il craint la solitude, se révèle déjà vaincu; celui qui se dérobe à la souffrance et essaie de se donner le change, en dissimulant sous une beauté artificielle le tragique de la vie terrestre, est un falsificateur.

Je hais l'idéalisme couard, qui détourne les yeux des misères de la vie et des faiblesses de l'âme [écrira l'écrivain dans sa Vie de Michel-Ange]. Il faut le dire à un peuple trop sensible aux illusions décevantes des paroles sonores: le mensonge héroïque est une lâcheté. Il n'y a qu'un héroïsme au monde: c'est de voir le monde tel qu'il est, - et de l'aimer.⁴⁸

C'est ainsi pour s'encourager lui-même et en même temps pour consoler ses frères inconnus, pour ranimer leur foi dans la vie et dans l'homme, pour soutenir leur courage un instant défaillant, que Romain Rolland leur offre, comme exemple et comme leçon, la vie des héros, martyrs de la souffrance, qui, éprouvés par le destin, ne renoncèrent jamais, cependant, à leur foi dans la vie. Romain Rolland lui-même, s'il ne triomphe pas de la vie journalière, n'en continue pas moins de

⁴⁷ Ibid., v, vi.

⁴⁸ Rolland, Vie de Michel-Ange (Paris: Librairie Hachette, 1914), pp. 10-11.

croire à l'esprit. En sa désillusion, il essaie de saisir concrètement la vie qui se refuse à l'action pure: il évoque le cas des grands hommes qui vainquirent la douleur par le travail, la vie par l'art. Ce ne sont plus pour lui des hommes d'action ou de pensée, car il a reconnu le néant de toute communauté intellectuelle ou basée sur l'enthousiasme; les héros, a-t-il appris, ne sont pas ceux qui ont triomphé par la pensée ou par la force, mais ceux qui furent grands par le coeur.⁴⁹ Il fait siens les mots de Beethoven: "Je ne reconnais pas d'autre signe de supériorité que la bonté",⁵⁰ et il continue ainsi, dans sa Préface à la biographie de ce musicien:

Où le caractère n'est pas grand, il n'y a pas de grand homme, il n'y a même pas de grand artiste, ni de grand homme d'action; il n'y a que des idoles creuses pour la vile multitude; le temps les détruit ensemble. Peu nous importe le succès. Il s'agit d'être grand, et non de le paraître.⁵¹

Ainsi, en saluant tous ceux qui ont souffert et qui souffrent sur la terre, en leur montrant la signification de la souffrance et sa grandeur, avec l'espoir de fonder une fraternité de tous les solitaires de ce monde, il découvre une nouvelle vérité, sans doute plus pénible, mais qui lui donne une nouvelle raison de croire et réveille son enthousiasme au sein même de sa douleur.

⁴⁹ Nous retrouvons dans l'introduction à l'édition de 1931 de Jean-Christophe (Paris: Albin Michel, 1931) cette précision que fait Romain Rolland au sujet de son emploi du mot "coeur": "Elargissons ce mot! 'Le coeur' n'est pas seulement la région de la sensibilité; j'entends par là le vaste royaume de la vie intérieure. Le héros qui en dispose et s'appuie sur ces forces élémentaires, est de taille à tenir tête à un monde d'ennemis." p. 11.

⁵⁰ Paroles de Beethoven citées par Rolland dans la Préface à la Vie de Beethoven, vii.

⁵¹ Préface à la Vie de Beethoven, vii.

En avril 1900 déjà, il note dans son Journal une floraison de projets qui vont remplir la décadence à venir et parmi lesquels il signale les Vies des Hommes Illustres, "de brèves biographies, brûlantes et condensées, - où seraient concentrés l'héroïsme et la foi des grandes âmes..."⁵² Le projet, cependant, ne se réalisera qu'à partir de 1902. En octobre de cette année, Romain Rolland écrit à son amie Malwida von Meysenbug:

Je commencerai dans les Cahiers de la Quinzaine de Péguy ... une série de Vies des hommes illustres à la façon de Plutarque ... les vies des héros des temps modernes, en mettant en valeur leur caractère moral. Je commence par Beethoven.⁵³

Or, en réalité, il débutera non pas avec Beethoven mais avec une étude très courte de la vie et de l'oeuvre du peintre français François Millet, destinée au public anglais et donc publiée en anglais à Londres en 1902. La Vie de Beethoven paraît ensuite en 1903 et fait connaître au grand public le nom de Romain Rolland dont la réputation n'était fondée jusqu'alors que sur ses thèses érudites d'histoire de la musique et de la peinture. Dans le même numéro des Cahiers où paraît le Beethoven, Romain Rolland annonce que feront partie de cette même collection les Vies de Hoche, Thomas Paine, Michel-Ange, Schiller, Garibaldi, Mazzini et François Millet. En fait, une Vie de Michel-Ange paraîtra en 1906, suivie de la Vie de Tolstoï en 1911; toutes deux, ainsi que celle de Beethoven, seront publiées plus tard par Hachette sous le titre général: Vies des Hommes Illustres.

⁵² Rolland, Mémoires, p. 310.

⁵³ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, octobre 1902. Extrait cité par Robichez, Romain Rolland, p. 194.

Après un silence d'une douzaine d'années paraîtront encore quatre biographies qui, bien que fort différentes des précédentes à plusieurs égards, peuvent être rangées sous le même titre: la vie du grand réformateur spirituel, Mahatma Gandhi, suivie de la Vie de Ramakrishna en 1929, de celle de Vivekananda en 1930, et d'une étude monumentale de la vie et de l'oeuvre de son ami Charles Péguy en 1944. Ainsi, des sept vies annoncées en 1900, le seul Michel-Ange paraît chez Péguy tandis que les six autres restent à l'état d'ébauche. Quant à la Vie de Millet, qui avait d'abord paru en anglais, Romain Rolland comptait en utiliser les données pour en préparer une version française pour les Cahiers de la Quinzaine, mais ce projet, comme les cinq autres, ne sera jamais mis à exécution.

Pourquoi Romain Rolland laisse-t-il cette série inachevée? Il suffit de jeter un coup d'oeil sur sa production des années 1903-1912 pour nous aviser de certaines de ces raisons. En premier lieu, il n'avait pas le temps de mener à terme tous ses projets, parce que pendant ces mêmes années, il se donnait presque entièrement à la composition de son roman beethovénien, Jean-Christophe, dont il ne sortit qu'à deux reprises pour terminer ses vies de Michel-Ange et de Tolstoï. En second lieu, il dut abandonner certaines biographies à cause du défaut d'une documentation essentielle, que les descendants ne voulaient parfois pas mettre à sa disposition. Il y eut pourtant des raisons plus importantes que celles-ci, que nous étudierons plus en détail après avoir analysé le Millet, mais qu'il convient néanmoins de noter, ne serait-ce que brièvement, dans cette présentation globale des Vies. Nul doute que les biographies héroïques apportaient, pour Romain Rolland, le témoignage d'une certaine

grandeur de la vie dont il rêvait et qu'il voulait préserver pendant cette période désespérante des années 1900. Il s'ensuit qu'il était beaucoup plus préoccupé de la grandeur des hommes que de leur bonheur, car ce n'est certainement pas du côté des heureux de l'art que Romain Rolland se dirigeait. Il l'avait indiqué expressément: c'était pour le commun des hommes, pour tous ceux qui ploient sous leur peine, qu'il entreprenait de rechercher l'aide des âmes fortes. C'était ainsi une vue véridique, et nous pourrions même dire, impitoyable, qu'il entendait prendre de ces hautes existences: il ne cacherait ni leurs misères ni leurs faiblesses. Il advint que ces destins se révélèrent si âpres, si chargés de malheurs que, le travail terminé, Romain Rolland se trouva plus accablé encore. Nous en découvrons l'aveu dans ces quelques mots qu'il adresse à Salvemini au cours d'un voyage à Florence en 1911: "Je ne puis vivre dans cette atmosphère de tristesse perpétuelle."⁵⁴

Ainsi devait-il finir par abandonner, après avoir terminé le Michel-Ange, ces vies malheureuses, écrasées sous les oeuvres radieuses. Il explique par ces circonstances la publication des portraits sincères qui ont suivi le Michel-Ange:

[...] j'avais interrompu les Vies héroïques après le Michel-Ange, sans grand espoir de les reprendre. La Vie de Tolstoy m'a été, en quelque sorte, arrachée par les directeurs de la Revue de Paris [...] qui se rendaient bien compte que j'étais, en France, le plus proche de la pensée de Tolstoy et le mieux fait pour en parler. Il venait de mourir, et j'étais moi-même très malade, alité à la suite d'un grave accident d'auto; j'ai senti que je devais rendre au vieil ami de ma jeunesse un témoignage de reconnaissance.

⁵⁴ "Journal" de Romain Rolland (avril-octobre 1911). Extrait inédit cité dans Une Amitié Française. Correspondance entre Charles Péguy et Romain Rolland (Paris: Albin Michel, 1955), p. 64.

- Plus tard les Gandhi, Ramakrishna, Vivekananda, se sont imposés, chemin-faisant.⁵⁵

Toujours est-il que si Romain Rolland nous a laissé une série de biographies inachevée, deux d'entre elles, consacrées aux vies de Millet et de Michel-Ange, intéressent directement le domaine pictural. Il nous présente, dans les deux cas, l'artiste ainsi que l'homme en deux portraits qui se rejoignent et se complètent. Nous allons les étudier à tour de rôle, afin de faire ressortir l'influence que chacun de ces personnages a exercée sur la vie et sur l'oeuvre du biographe. Il s'y ajoute, en fait, un troisième portrait: celui de Romain Rolland lui-même, car, dans ses efforts pour retracer la vie et la carrière artistique de ces personnages, il laisse percer non seulement son émotion profonde à la vue de leurs souffrances, mais aussi sa pensée à lui en politique, en philosophie, en religion et en art. Cette observation de Romain Rolland, dans "Les Salons de 1903", s'applique à son propre cas:

Rien ne renseigne mieux que le portrait sur l'esprit de l'artiste, parce que l'artiste s'y livre plus complètement qu'ailleurs. La grande masse du public n'y voit que les

⁵⁵ Lettre de Romain Rolland à Ronald A. Wilson, 19 février 1937. Citée par Wilson dans The Pre-War Biographies of Romain Rolland (Great Britain: W. C. Henderson & Son Ltd., 1939), p. 220.

Les raisons qui poussèrent Romain Rolland à se faire l'historien de ces trois héros sont analysées par Jacques Robichez, Romain Rolland, pp. 194-195. Il fait remarquer que les circonstances du moment jouèrent un rôle important dans le choix. C'est l'emprisonnement de Gandhi en 1922 qui incite Rolland à écrire la courte biographie du grand chef spirituel d'un peuple opprimé. Cette "vie" avait nécessité toute une recherche sur l'histoire de l'Inde qui amena l'écrivain à étudier de façon plus approfondie la pensée religieuse de l'Orient. Ce sont les résultats de cette recherche qui paraissent dans les biographies de Ramakrishna et de Vivekananda. Quant à Péguy, Rolland n'en fait pas mention dans sa lettre à Wilson parce que cette oeuvre ne sera composée que vers la fin de sa vie, au moment où il écrira ses mémoires. En relisant les oeuvres de son ancien ami, il reverra les années de leur amitié qui précédaient la Première Guerre et se donnera pour tâche de révéler au public le "vrai" Péguy, celui qu'il a connu personnellement.

types représentés. Mais un portrait représente bien plus sûrement encore son auteur que son modèle.⁵⁶

Avant de commencer de ce point de vue l'analyse de ces deux biographies, il convient de reconnaître quelques traits constants de toutes les biographies de Romain Rolland, afin de mieux dégager sa conception de ce genre littéraire. Notons en premier lieu qu'il choisit comme sujets de ses biographies des personnages qui occupent des places significatives dans l'histoire de l'art ou de la pensée. Historien, il se proposait d'être strictement véridique, de la même façon que, jeune normalien, il éprouvait le goût du réalisme et de la vérité. Il lui fallait toute une documentation à dépouiller; en choisissant des personnages connus, il avait une quantité de livres, de lettres, de témoignages d'amis, parfois même un journal intime à consulter. De cette masse de renseignements, il voulait dégager la vérité, faire un portrait définitif, aussi exact que possible. Une phrase tirée d'une lettre de Romain Rolland à Ronald Wilson nous le dit: "[...] je suis, du fond de l'être, historien qui veut chercher et dire, coûte que coûte, la vérité [...]"⁵⁷ Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, auteur de deux thèses importantes, Professeur d'histoire de l'art à la Sorbonne, Romain Rolland, dans l'élaboration de ses biographies, met assurément en oeuvre toutes les techniques de recherche et la discipline intellectuelle qu'il a acquises au cours de ses années de formation.

⁵⁶ Rolland, "Les Salons de 1903", Revue de Paris, (1er juin 1903), p. 644.

⁵⁷ Lettre de Romain Rolland à R. A. Wilson, 19 février 1937. Citée par Wilson dans The Pre-War Biographies [...], p. 219.

Comme témoignage de cette façon de procéder, nous retrouvons, à la fin de la plupart de ces biographies, des bibliographies qui nous font voir le soin avec lequel Romain Rolland amassait ses renseignements. Dans certains cas, comme ceux du Millet et du Tolstoï, la recherche bibliographique ne pouvait être approfondie, parce qu'il n'existait pas, au moment même où Romain Rolland écrivait ces oeuvres, de ces livres d'érudition qui se multiplient après la mort d'un homme célèbre; pour s'informer en ce cas, il ne put consulter que les oeuvres d'un petit nombre d'autorités dont il reconnaît à tout moment le prix. Pour les vies de Beethoven et de Michel-Ange, par contre, il avoue sa dette à l'égard de multiples témoignages et d'un grand nombre d'ouvrages inspirés par la vie et l'oeuvre de ces créateurs. Dans tous les cas, Romain Rolland étudie très soigneusement les paroles et les écrits même de son personnage et s'y réfère librement pour son portrait. Nous retrouvons ainsi, dans la Vie de Millet, de multiples extraits des lettres et des écrits de Millet lui-même, cependant que, dans l'appendice du Michel-Ange, Romain Rolland insère un choix de poésies du grand sculpteur-architecte-peintre, qui permettent au lecteur de connaître un aspect moins connu de son génie.

L'importance que Romain Rolland attachait à la documentation est évidente. Une des raisons pour lesquelles il renonça à écrire la vie de certains de ces hommes illustres est précisément le fait qu'il avait été découragé par le refus des héritiers de lui communiquer les lettres et papiers qu'ils possédaient.⁵⁸

⁵⁸ Voir Wilson, The Pre-War Biographies [...], p. 220.

Si les bibliographies et l'abondance des notes donnent à ces oeuvres une apparence érudite, ces Vies ne sont pourtant pas conçues comme des oeuvres d'érudition. Le biographe lui-même met en valeur cet aspect de la Vie de Beethoven dans la préface à l'édition de 1927:

Je demande pardon de ces détails. Je dois répondre aux exigences de ceux qui viennent aujourd'hui chercher dans cet hymne un docte ouvrage exécuté selon les strictes méthodes de l'histoire. Je suis historien, mais à mes heures. [...] (L)e Beethoven ne fut point écrit pour la science. Il fut un chant de l'âme blessée, de l'âme étouffée, qui reprend souffle, qui se relève et remercie son Sauveur.⁵⁹

Et bien des années plus tard, il soulignera dans son Péguy que sa biographie de Michel-Ange se distingue nettement de l'étude critique de Michel-Ange qu'il avait publiée à la Bibliothèque des Beaux-Arts.⁶⁰

Malgré une information très étendue qui lui faisait souvent ajouter en note nombre de précisions non essentielles à la compréhension de l'oeuvre, Romain Rolland ne visait nullement au récit exhaustif d'une vie. Il se proposait de faire ressortir dans un ouvrage assez court certains traits dominants du personnage qui l'avaient frappé dès le début et lui semblaient susceptibles d'éveiller l'intérêt et la sympathie du lecteur. N'oublions pas les raisons pour lesquelles Romain Rolland se décide à se faire l'historien de ces héros. Nous avons déjà marqué que les années au cours desquelles il se tourne vers ce genre littéraire se présentent comme une lutte continuelle contre le découragement, la mauvaise santé, et parfois même la gêne. De plus, il est seul; son idéalisme austère et son intransigeance avaient limité le nombre de ses

⁵⁹ Rolland, Préface à la Vie de Beethoven, édition de 1927, p. 11.

⁶⁰ Rolland, Péguy, I (Paris: Albin Michel, 1944), p. 126.

amis intimes. Etant donné ses goûts pour la littérature, la musique et l'art, il n'était que naturel qu'il cherchât secours et amitié parmi les grands créateurs et penseurs qui avaient forgé une conception idéaliste de la condition humaine. Il lui était nécessaire de reprendre ses forces dans une communion spirituelle avec ceux qui, accablés par le malheur, avaient eu néanmoins le courage de continuer la lutte, convaincus que la vie a un sens qui dépasse l'existence matérielle. Armés de leur foi dans un progrès spirituel de l'humanité, ils s'étaient efforcés de dominer leurs souffrances, et en luttant contre les déceptions, les échecs, la douleur physique et morale, ils en étaient venus à éprouver une vraie sympathie, un amour profond pour toute l'humanité souffrante. Cette grandeur d'âme et ce désir de fraternité, c'étaient les deux qualités principales qui, selon Romain Rolland, pourraient aider et inspirer les hommes de son époque, si seulement elles leur étaient connues. Ainsi devait-il écrire dans une lettre à Louis Gillet :

[...] il est [...] de notre devoir de venir au secours de nos grands et humbles frères du passé, des artistes oubliés, disparus, méconnus, ou mal connus, - de leur apporter notre affection et celle des gens qui verront par nos yeux et aimeront par notre cœur.⁶¹

La préface à la Vie de Beethoven se révèle à ce propos comme le manifeste de sa méthode biographique. Il semblait à Romain Rolland, que dans les années 1900, l'Europe avait besoin de connaître les triomphes artistiques et moraux obtenus par ces hommes qui furent grands non seulement par l'énergie, mais aussi par le malheur. Dans cette "atmosphère pesante et viciée," où "un matérialisme sans grandeur pèse sur la

⁶¹ Louis Gillet et Romain Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland (Paris: Albin Michel, 1949), p. 225.

pensée,"⁶² la vie était dure pour ceux "qui ne se résignent pas à la médiocrité de l'âme".⁶³ Pour les préparer à la lutte, Romain Rolland groupe autour d'eux les amis héroïques dont la vie était pour lui une source intarissable d'inspiration et de courage, car

il ruisselle de ces âmes sacrées un torrent de force sereine et de bonté puissante. Sans même qu'il soit besoin d'interroger leurs oeuvres, et d'écouter leur 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.⁶⁴

Voilà le Credo, qui nous paraît avoir inspiré le Millet ainsi que les Vies des Hommes Illustres. Dans ces courtes études, Romain Rolland s'est proposé de retrouver une source de courage et d'énergie dont il voulait révéler le pouvoir à son lecteur. Il n'hésitera pas à révéler ses propres émotions, en évoquant la vie de ses héros; un respect presque religieux et un sentiment de gratitude et d'admiration animent chacune de ses oeuvres. Les biographies deviennent ainsi pour lui un moyen d'exprimer sa reconnaissance envers ces grandes âmes qui souffrirent pour le bien et auprès desquelles il est allé chercher réconfort.

Aux épreuves morales de cette période de sa vie s'ajoutent les difficultés financières entraînées par sa rupture avec Clothilde Bréal.

⁶² Rolland, Préface à la Vie de Beethoven (Paris: Hachette, 1914), p. v.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., vii-viii.

"Après 1901 et jusqu'en 1912, les conditions matérielles dont je jouissais précédemment me manquent, je suis pauvre et plus seul que jamais",⁶⁵ avoue-t-il dans une page du Voyage Intérieur. Ainsi Romain Rolland se voit-il contraint d'accepter diverses besognes parmi lesquelles se trouvent "Les Salons de 1901 et de 1903": articles sur l'art contemporain écrits à contre-cœur, nous le verrons bien, mais que nous aurions tort de négliger, car ils permettent non seulement de cerner son opinion sur la critique d'art, mais de saisir aussi un grand nombre de ses idées sur l'art et les artistes à cette époque; ils servent ainsi de prélude à son étude sur Jean François Millet.

L'opinion de Romain Rolland sur la critique d'art se révèle déjà bien arrêtée lors de son séjour à l'Ecole Normale Supérieure en 1888; nous retrouvons dans son Journal de cette année la phrase suivante: "Ne jamais écrire de critiques d'art que pour moi, pour sentir avec plus de précision".⁶⁶ Une lettre de lui à Malwida von Meysenbug nous fait voir qu'en 1891 Romain Rolland nourrit toujours la même pensée:

[...] si vous saviez comme je suis sceptique vis-à-vis de toute critique! Au fond, je ne me soucie d'aucune théorie, quoique j'en bâtis constamment de fort étroites - pourvu qu'il y ait la vie et la beauté, je me moque de tout le contraire de ce que j'ai dit aujourd'hui. [...] Mais alors pourquoi faire de la critique? Pour faire illusion aux autres, pour jeter de la poudre aux yeux? Pour se duper soi-même?⁶⁷

⁶⁵ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 339.

⁶⁶ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 194.

⁶⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 14 décembre 1891, (A.R.R.).

Comment expliquer ce jugement, définitif, semble-t-il, alors que ses titres universitaires, l'exemple de ses prédécesseurs semblaient le vouer à la critique, et qu'un tel mode d'expression lui aurait été sans doute le plus aisé? Dans ses Mémoires, Romain Rolland explique son dédain pour ce métier; c'est qu'en tant que jeune normalien, il avait été gavé, jusqu'au dégoût, de lectures, de leçons et d'exercices de critique présentés par des gens - Brunetière, Fabre, Lemaître et Sarcey - auxquels il s'opposait par sa conception de la vie et de l'art.

Plus j'écoute Brunetière, [écrit-il dans son Journal] plus je sens de dégoût pour la tâche que nous faisons, lui et nous, - pour ce métier de critique, avec tous les sophismes dont nous cherchons à nous abuser, afin de nous prouver notre propre utilité. [...] Comme si les autres avaient besoin que nous leur disions ce qui est bon à manger!

68

Comme le jeune Jean-Christophe des années à venir, donc, Romain Rolland a peine à admettre l'utilité de cette multitude d'intermédiaires de la société moderne: signe, selon lui, d'une époque fatiguée qui n'est plus capable de voir avec ses propres yeux et qui a besoin de lumières indirectes, en un mot, de critiques. Ce désir d'une société de s'en remettre à d'autres du soin de regarder la vie, de sentir par procuration, ne pouvait nullement plaire à un Romain Rolland qui avait observé dans une lettre à son ami André Suarès: " [...] il ne sert à rien d'expliquer pourquoi on aime une chose. J'ai de plus en plus le dégoût de la critique d'art: ce qui est beau, est beau, voilà tout."

69

68 Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 194.

69 Lettre inédite de Romain Rolland à André Suarès, 14 juin 1902, (A.R.R.).

Mais il y avait pourtant une raison bien plus profonde qui expliquait le dégoût de Romain Rolland pour ce métier - une raison liée à sa conception même d'un grand critique. C'est que selon lui, un critique d'art devrait jouir d'un pouvoir d'analyse s'unissant par miracle au don magique de la création.

Expliquons-nous! [écrit-il dans ses Mémoires.] Un très grand critique va, pour moi, de pair avec un grand artiste créateur. [...] C'est qu'il y faut un génie de création, que le génie d'intelligence a sacrifié, en faisant refluer la sève vers les racines: le besoin de connaître a tué celui d'être; mais l'être n'a, pour la connaissance, plus de secrets: le grand critique pénètre la création, par tous les canaux de la sève: il la possède.⁷⁰

Or, dit Romain Rolland, un tel critique est d'une rareté encore plus grande qu'un créateur. Réserve faite d'un petit nombre d'esprits honnêtes qui s'acquittent consciencieusement de leur métier et ne se risquent guère au-delà d'une analyse de la forme, la plupart des critiques ne s'embarrassent ni d'intelligence ni de connaissances pour juger des oeuvres d'art, en spéculant sur la paresse d'un grand public qui, au lieu de se faire un jugement personnel sur les oeuvres, accepte et quête celui de la presse. Ainsi Romain Rolland, rejetant les prétentions de tout critique à vouloir pénétrer et expliquer les oeuvres d'art, se refusait-il à exercer ce métier. Une lettre à Malwida von Meysenbug datée du 5-6 février 1892 nous le dit:

Je ne puis véritablement pas écrire d'articles pour les journaux; je ne crois pas du tout à la critique; c'est malgré moi, et par emportement passager, qu'elle envahit mes lettres; mais je serais honteux d'imposer mes opinions aux autres; car je ne les crois bonnes qu'en moi, - sauf

⁷⁰ Rolland, Mémoires, p. 205.

une seule: "la santé vaut mieux que la maladie, la vérité que le mensonge, et la grandeur que la bassesse." Ce qui revient à dire: Le beau est beau; le bien est bien; le vrai est vrai."⁷¹

Il se peut aussi que Romain Rolland se considérât comme peu doué pour réussir dans une telle carrière. D'âme nerveuse et sensible, de caractère très passionné, il lui arrivait souvent, de son propre aveu, de s'engager passionnément, dans la vie et dans l'action, sans s'inquiéter de la stricte justice.⁷² Ce qu'il disait dans un moment d'amertume ne s'avérait plus tard que le reflet d'une émotion passagère; il reconnaissait donc le danger d'exprimer trop fidèlement les impressions d'une heure, qui trompent souvent sur le fond de l'âme.

De plus, l'esthétique même de Romain Rolland, selon laquelle l'artiste authentique connaît une évolution incessante, lui défendait de s'enfermer dans le cadre rigide d'une théorie. Il devait écrire à Louis Gillet en 1914 que chaque fois qu'il exprimait une passion ou un état d'âme, il en était délivré, et que des passions différentes surgissaient à leur tour en lui: c'était la loi de sa vie créatrice.⁷³ Ainsi, les impressions et les sentiments sont-ils différents non seulement d'un homme à l'autre mais bien plus, à chaque moment de la vie de chaque homme, de même que l'imagination créatrice est distincte non seulement en chaque artiste, mais bien mieux, dans chaque oeuvre d'un même artiste. Aussi,

⁷¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 5-6 février 1892, (A.R.R.).

⁷² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 7-8 février 1892, (A.R.R.).

⁷³ Louis Gillet et Romain Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland (Paris: Albin Michel, 1949), p. 284.

toute oeuvre est-elle unique; pour la pénétrer, il faut que le critique, au lieu de la comparer à d'autres oeuvres d'art ou de tout ramener à ses idées à lui, épouse la personnalité changeante de l'artiste jusqu'à retrouver ses moments créateurs successifs.

Cette conception de la critique d'art n'était malheureusement pas celle des critiques français que Romain Rolland qualifie de la façon suivante dans "Les Salons de 1901:"

Autre épreuve des artistes: après le contact avec la foule, le contact avec la critique, les "Salons" de la Presse. Les arbitres du goût sont, à quelques exceptions près, des journalistes frottés de l'esthétique du jour, ou des intellectuels qui ramènent tout à leurs idées, et ne se placent jamais, et pour cause, au point de vue d'un artiste, pour apprécier son oeuvre, mais la jugent en littérateurs ou en philosophes.⁷⁴

Trop souvent, continue-t-il, ils méconnaissent ce qu'il y a d'original et d'authentique dans la création contemporaine ou, ce qui est pis, confondent l'imitation de schèmes traditionnels avec la création, ou l'habileté servile avec la liberté de l'art. Romain Rolland devait s'en dégoûter d'autant plus qu'il avait à en souffrir pour son compte:

Et j'en venais [écrit-il dans ses Mémoires] à des réactions d'une violence démesurée contre la critique tout entière. Elle couvrait tout le champ des lettres, comme un lierre. Elle l'étouffait. Il fallait passer au travers, pour atteindre aux oeuvres déformées. S'il n'eût tenu qu'à moi, j'eusse tranché tous ces parasites, et je les eusse jetés au feu...⁷⁵

⁷⁴ Rolland, "Les Salons de 1901", Revue de Paris (1er juin 1901), p. 593.

⁷⁵ Rolland, Mémoires, p. 206. Et il continue ainsi: "Il eût fallu m'y jeter aussi! Car ne suis-je pas, dans l'instant même que je parle, critique sans le savoir? Et ne l'ai-je pas été autant que quiconque, tout le long de ma vie? - Mais la jeunesse ne s'embarrasse pas des contradictions. La passion la conduit." Afin de mieux situer ces mots dans l'évolution de sa pensée, rappelons-nous que Rolland entreprit d'écrire ses Mémoires en 1939.

Malgré ses préventions vis-à-vis de la critique d'art, Romain Rolland, selon ses lettres et son Journal, fréquente alors les Salons de façon assidue. Sans doute éprouve-t-il le besoin de se tenir au courant de tout ce qui se passe autour de lui dans le domaine des arts, et continue-t-il de chercher au moins un autre coeur qui vibre à l'unisson du sien parmi ses contemporains. Ces visites, cependant, ne font que le rendre encore plus conscient de tout ce qui sépare son art de ce monde étranger qu'il observe. Au sortir du Salon du Champ de Mars, le 8 mai 1892, il se plaint ainsi à Malwida von Meysenbug:

[...] je [...] comprends [ce monde], je l'apprécie; mais il n'y a aucun rapport entre nous. Suis-je donc un retardataire qui s'attache au passé? - Non, j'en ai la conscience; pour rien au monde, je ne voudrais que l'on tentât de restaurer le passé; le monde doit marcher. [...] Comment donc n'ai-je pas de rapports avec ce qui m'entoure? - J'envie Suàres qui peut au moins aimer quelques-uns de son temps.

Ce n'est pas de l'orgueil, je vous jure; je reconnais la haute valeur de plusieurs; - mais ce n'est pas mon sang.⁷⁶

En 1896, il refuse de faire la critique du Salon de l'année parce qu'il craint de se faire, en ce moment, d'inutiles ennemis qui pourraient nuire à sa poursuite d'une carrière de dramaturge; au moins, c'est la raison qu'il donne à son ami, André Suàres, dans une lettre datée du 30 avril.⁷⁷ En 1901, cependant (et encore une fois en 1903), il se voit obligé d'accepter "une tâche, [...] qui [l']assomme: c'est d'écrire les Salons pour la Revue de Paris. 6 à 7000 tableaux, sculptures, gravures, ... etc. à voir et à juger!"⁷⁸ Et il continue ainsi:

⁷⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 8 mai 1892, (A.R.R.).

⁷⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à André Suàres, 30 avril 1896, (A.R.R.).

⁷⁸ Romain Rolland, Chère Sofia, pp. 105-106.

Cela achèvera de me rendre Tolstoyen, et de me dégoûter de l'art. - Je n'ai malheureusement pas le droit de refuser ces absurdes articles de Revue, qu'on me trouverait d'ailleurs absurde de refuser.⁷⁹

Son article, "Les Salons de 1901", terminé, il confie à son ami Louis Gillet l'observation suivante qui montre jusqu'à quel point ce travail a été fait à contre-cœur et distraitement:

Vous n'avez rien perdu à ne pas lire mon article sur les Salons. Je l'ai fait comme une tâche pénible, qui m'était commandée; je ne sais comment je suis arrivé à l'écrire, dans cette période troublée, où mon chagrin seul m'occupait.⁸⁰

Il n'en reste pas moins que ces deux articles: "Les Salons de 1901" et "Les Salons de 1903", malgré leurs défauts évidents, nous permettent de suivre de plus près l'évolution morale de Romain Rolland pendant ces années, car, comme il dit lui-même, "il n'est pas d'oeuvre qui ne représente non seulement un moment des choses, mais un moment d'une âme."⁸¹

Il est intéressant de noter que dans "Les Salons de 1901", Romain Rolland s'attache en premier lieu à flétrir le grand public qui s'y rend: "Le spectacle au Salon, écrit-il, n'est pas tout entier dans les oeuvres exposées. Il est aussi dans le public qui vient les regarder. [...] Il n'en faudrait pas conclure que le goût du beau se répandit dans la foule".⁸² A partir de ce moment-là, il ne cache plus

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Louis Gillet et Romain Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, pp. 146-147.

⁸¹ Rolland, "Les Salons de 1901", Revue de Paris, p. 596.

⁸² Ibid., p. 591.

ses sentiments envers la foule qui l'entoure; il l'accuse durement d'apathie, d'indifférence, d'ennui et même d'hostilité envers l'artiste - sentiment qui se traduit tantôt par la raillerie, tantôt par la colère.

Il est surprenant [écrit-il] que tant de gens qui ne s'intéressent pas à l'art éprouvent le besoin de manifester leur indignation contre des tableaux inoffensifs, comme s'ils paraissaient croire que le peintre n'avait eu d'autre objet en les faisant que de se moquer d'eux. Au fond, il doit y avoir là un secret plaisir d'affirmer sa supériorité sur un artiste, de lui faire un peu rudement la leçon, de satisfaire quelque sourde rancune d'amour-propre.⁸³

Pourquoi une réaction aussi sévère? C'est qu'en observant tous ceux qui figureront plus tard dans "la Foire sur la place", il ne peut s'empêcher de les voir à travers sa propre sensibilité. N'oublions pas qu'en ce moment Romain Rolland traverse un état de dépression marqué. Lui qui souffre tant de l'incompréhension générale purge ses sentiments de découragement et de colère en projetant son expérience personnelle dans cette évocation de l'accueil réservé aux articles du Salon par le grand public. Et pourtant, il avoue qu'il serait imprudent de récuser de tels juges; il n'est pas permis à l'artiste de se fermer au jugement de qui que ce soit, car, comme le dit Léonard de Vinci dans son Traité de la Peinture, parmi tant d'opinions médiocres, il peut s'en trouver une qui soit juste et utile. De plus, il est nécessaire de maintenir les liens de l'artiste avec la foule:

Il serait dangereux pour lui qu'il s'isolât dans sa pensée; et il n'y a que trop de tendances. Il risque de perdre ainsi le sentiment et le goût de la vie. [...] Si médiocre que soit la multitude pour juger de l'art, il n'est pas mauvais de reprendre pied, de temps en temps, sur son

⁸³ Ibid., p. 592.

solide bon sens, sur son gros réalisme. Et plus un artiste est grand, plus il a intérêt à cette épreuve. Il est bon de juger de l'effet d'une oeuvre raffinée sur un public qui ne l'est pas.⁸⁴

Ce jugement fait écho à l'idée, défendue dans ses thèses, que ne saurait se justifier un art se désintéressant de la vie commune et de l'âme populaire, sans lesquelles on ne bâtit rien de fort.

S'étant ainsi purgé de sa rancune envers la société contemporaine, Romain Rolland établit ses critères de critique d'art, avant de livrer ses impressions sur les Salons. Il condamne la mode, prévalant chez les artistes contemporains quelques années plus tôt, de ne priser que les qualités techniques et de ne tenir pour rien, dans un tableau, la pensée; à cette tendance il oppose l'opinion de grands hommes tels que Michel-Ange, écrivant, qu' "on peint avec le cerveau et non avec les mains".⁸⁵ Pourtant, il ne veut voir dans cette inclination récente qu'une réaction forte, excessive, contre l'abus du raisonnement et la rigidité des traditions académiques. Celui qui cherche l'équilibre, l'harmonie en toutes choses, se refuse tout autant à réduire l'oeuvre d'art au métier qu'à l'idée.

L'art [écrit-il] ne peut exister que par un équilibre entre l'intelligence, l'observation de la vie, et le sens de la forme; et pour maintenir cet équilibre, l'artiste n'a pas moins besoin de rester en rapports constants avec ceux qui pensent qu'avec ceux qui agissent, avec l'élite intellectuelle qu'avec la foule. Aux uns et aux autres il doit demander seulement la vérité.⁸⁶

⁸⁴ Ibid., p. 593.

⁸⁵ Paroles de Michel-Ange, citées par Romain Rolland, Ibid., p. 594.

⁸⁶ Ibid.

Sans doute, continue-t-il, le meilleur critique ne pourra comprendre qu'incomplètement ce dernier, mais il en est toujours ainsi: un artiste n'est jamais entièrement compris que par lui-même. Critique d'art, Romain Rolland se propose, lui, de révéler sincèrement ses impressions, en cherchant avant tout dans ces Salons "non ce qu'ils nous apportent d'oeuvres bien écrites, mais ce qu'ils nous apportent d'oeuvres vraiment humaines, non pas combien ils comptent de virtuoses et de bons ouvriers, mais combien d'hommes vivants, qui sentent par eux-mêmes, et disent ce qu'ils sentent."⁸⁷

Ce qu'il cherche ne se rencontre malheureusement pas dans les galeries d'art qu'il parcourt. Il en sort avec l'impression de n'avoir vu que le néant, d'avoir passé au milieu de centaines d'âmes mortes. "Il y a peu d'autres occasions, note-t-il, où l'on sente avec cette intensité combien est petit le nombre des vivants."⁸⁸ Ces milliers de formes parmi lesquelles il se promène ne font que renforcer sa conviction que l'art contemporain ne témoigne en général que d'une aimable indifférence à la vérité, d'une vérité mondaine, d'une vision spirituelle et poëie de salon, où les individualités ont soin de ne pas s'affirmer, de s'accorder discrètement au ton de la conversation générale. C'est un art sans éclat et sans force; ce que la vie a de rude et d'âpre n'y pénètre que par exception. Romain Rolland n'y trouve rien de ce caractère de volonté passionnée qui lui semble, non moins que l'intelligence et le style, être la marque des oeuvres vraiment grandes.

⁸⁷ Ibid., p. 594.

⁸⁸ Ibid., p. 595.

Il en est de même pour la sculpture, dont Romain Rolland attribue l'abaissement au pouvoir de la tradition académique qui regarde non la vie, mais la forme abstraite, inanimée, sans amour, sans poids de réalité, - ainsi qu'au découragement d'un art qui ne trouve plus sa place dans la vie moderne. Or, ce divorce d'un art et de la vérité de la société de son temps est fatal pour l'art, selon Romain Rolland; à force de vivre dans un monde de formes sans rapport avec les besoins et les sentiments de son temps, il finit par étouffer. Ainsi la sculpture lui apparaît-elle comme cristallisée dans la répétition des formules d'un néoclassicisme décadent, privé de sève. Il se dégage de cette immense galerie de plâtres et de marbres une telle puissance d'ennui que Romain Rolland se demande comment les auteurs ont pu y résister et aller jusqu'au bout d'oeuvres qui les intéressaient si peu.

Il est trop évident, pour celui qui en a connu l'ivresse, que c'est la foi qui manque à toutes ces oeuvres. Même le sentiment qui anime la peinture religieuse est presque toujours ou fade, ou froid, ou prétentieux. Ce manque d'âme, cette froideur et cette platitude poussent Romain Rolland à écrire:

Je ne comprends pas que tant d'artistes, dans tous les arts, s'obstinent indéfiniment à retracer cette figure du Christ, que l'imagination du plus pauvre croyant créera cent fois plus puissante et plus réelle que leurs oeuvres les plus accomplies, et que seuls ont réussi à faire revivre, dans les siècles passés, deux ou trois hommes de génie, non parce qu'ils avaient du génie, mais parce qu'ils vivaient en Dieu: Giotto, Rembrandt et Bach, nourris des Ecritures.⁸⁹

Il a la nostalgie de cette puissance intérieure de l'art. Car dans

⁸⁹ Ibid., pp. 601-602.

les grandes époques, un sentiment commun se reflétait chez la plupart des artistes, petits ou inspirés: chez tous les peintres de la Renaissance, médiocres ou géniaux, il y eut une même adoration de la beauté et du plaisir, un culte brûlant de la personnalité; chez les Hollandais, l'amour patient et passionné de leur vie quotidienne; chez les Flamands du XVIIe siècle, une joie toute matérielle. Se tournant vers l'art contemporain, il se demande ce que cet art exprime de la vie, et il ne trouve pas de réponse à cette question; partout, il n'y a qu'indifférence et manque total d'inspiration.

- Ici, quelle passion? Quel reflet des passions actuelles? Ce n'est pas la foi religieuse, ni le sentiment populaire, ni le sentiment patriotique, ni un amour un peu fort pour l'action, pour la vie, pour la beauté; ce n'est même plus, comme ce fut un moment, la recherche ardente d'une technique nouvelle, d'une expression plus neuve et plus intense des formes et de la lumière. Nulle passion commune, et pourtant, dans ce chaos confus, nul égarement d'esprit, [...] nulle folie. Au fond, le caractère général de cet amas de sensations, c'est la froideur de l'âme.⁹⁰

Ceux dont les oeuvres témoignent d'une certaine force, ceux qui parviennent de temps à autre à saisir la vie en plein mouvement courent déjà le risque, sous l'effet du succès, de se figer dans un procédé dans lequel la force se pétrifie, et l'accent personnel devient formule. La simplification factice qui en résulte fixe les personnages dans des attitudes hiératiques, supprime l'atmosphère, le mouvement, la vie. Romain Rolland met donc les artistes contemporains en garde contre le danger de se restreindre exclusivement à une seule étude: ils risqueraient ainsi de se répéter et de s'affaiblir. Car la nature est infinie, mais les formes de la sensibilité d'une époque ne le sont pas, et l'art qui l'exprime en arrive nécessairement à s'amoindrir à force de se répéter; il lui faut

⁹⁰ Ibid., pp. 617-618.

donc quelque repos pour se régénérer. L'artiste, dit Romain Rolland, ne peut se satisfaire si aisément: il lui faut se tenir en haleine par une stricte discipline de travail et un effort toujours renouvelé.

Dans l'oeuvre d'autres artistes, Romain Rolland discerne le faux idéalisme qu'il ne se lasse pas de combattre en insistant sur l'indispensable incarnation de l'idéal dans le réel. "L'idéalisme, avait-il écrit à Malwida von Meysenbug en 1892, n'est beau que chez de fortes âmes qui ont vécu, qui ont goûté le pain de la vie, de la souffrance et de la joie humaine."⁹¹ En 1901 il reprend cette idée à propos des arts plastiques de l'époque contemporaine. Sans doute, écrit-il dans "Les Salons", il est difficile de voir la vie comme elle est, autant qu'il l'est d'avoir une vision nouvelle de la vie, de transformer celle-ci, de l'envelopper du tissu de son rêve. Beaucoup de jeunes artistes ont prétendu exprimer leur vision intérieure sans avoir pris le temps de regarder autour d'eux. Or, un idéal qui est indifférent à la vie est un idéal inutile et inférieur à la vie, car

le rêve est le terme de l'art; la nature, sa source. Qui ne possède pas la clef du monde visible ne doit pas aspirer à entrer dans le monde invisible. Il n'est rien de plus misérable que le faux idéalisme, qui ne repose point sur une observation constamment renouvelée.⁹²

A l'époque contemporaine, donc, comme au XVI^e siècle italien, le faux idéalisme reste le pire danger pour l'art, juge Romain Rolland, parce qu'il entraîne le contentement de soi et la paresse de l'esprit, principes de stérilité.

⁹¹ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 66.

⁹² Rolland, "Les Salons de 1901", p. 599.

Et pourtant, de cet amas de notations caractérisées par la froideur se distingue le souffle puissant d'un petit nombre d'artistes où l'on sent une pensée personnelle et véridique. Car une pensée personnelle, dit Romain Rolland, triomphe toujours du troupeau des pensées esclaves: "quelque bafoué qu'ait été un grand artiste pendant sa vie, non seulement il survit, mais il triomphe, et il impose, sinon sa pensée, du moins ses formules à la foule même."⁹³ Ainsi Romain Rolland signale-t-il parmi toutes les oeuvres du Salon^{de} 1901, celle de Rodin, dont la hardiesse "balaye cet air lourd, comme un vent de mer rude et sain",⁹⁴ car elle répond à la première exigence du critique qui ose demander à tout artiste: "qu'est-ce qu'une oeuvre d'art sans humanité?"⁹⁵ Le Victor Hugo de Rodin a des racines humaines et incarne les qualités que Romain Rolland y cherche: l'intelligence, la volonté, la force et l'action. Dans l'évocation de cette oeuvre, il met surtout en valeur ce don dont fait preuve l'artiste de capter l'humain, d'interpréter dans ce monde des formes la personnalité intérieure, hors mesure, de cet écrivain, de nous dévoiler, en un mot, l'âme humaine, ses passions et ses souffrances:

Le Victor Hugo de M. Rodin est représenté nu, assis sur un rocher, écoutant les voix de la mer et de sa pensée. Une énorme force matérielle déborde de ses larges mains, de ses pieds gras, de son dos charnu, de son mufle de lion, de son front tendu, de ses muscles gonflés, de toute cette chair bossuée de sève, bouillonnant de colère, de passion, de sensualité. Et son esprit est maître de soi, presque froid. Il semble qu'on entende de puissantes musiques, que gouverne une volonté surhumaine.⁹⁶

⁹³ Ibid., p. 595.

⁹⁴ Ibid., p. 613.

⁹⁵ Rolland, "Les Salons de 1903", Revue de Paris (1er juin 1893), p. 656.

⁹⁶ Rolland, "Les Salons de 1901", Ibid., p. 614.

Du fond de cette indigence de la sculpture du XIXe siècle, dit Romain Rolland, seule la tragédie de Rodin sort puissante et obscure: puissante, parce qu'elle témoigne de la volonté de l'artiste de respecter et d'interpréter la nature sans en faire pour autant une copie servile, - obscure, parce qu'elle reste sans attaches avec le reste de l'art contemporain, - aussi célébrée et mal comprise que celle de Michel-Ange au XVIe siècle.

En contraste avec les oeuvres de Rodin, d'où émanent une passion et une force qui suscitent l'admiration et incitent à l'action, le triptyque d'Henri Martin pour le Capitole de Toulouse séduit Romain Rolland par sa beauté et sa lumière, son harmonie incomparable et sa vérité d'observation. Celui qui avait écrit à sa mère en 1890: "j'aime la sérénité de notre Vénus du Louvre et la passion violente du Moïse de Michel-Ange",⁹⁷ est saisi par cette impression de repos qui se dégage de l'oeuvre, cette détente de l'esprit, cette paix heureuse que donne la nature et qui est si rare en art. Cette oeuvre, constate-t-il, représente une étape nouvelle dans la marche du grand art idéaliste et décoratif vers la réalité. Car les rêves d'Henri Martin enfoncent vigoureusement leurs racines dans la vie réelle: "c'est la nature même, toute pure: un champ, des faucheurs, un couple campagnard, des petites filles qui dansent, une vieille qui réfléchit".⁹⁸ De ces simples scènes où figurent des personnages rustiques sur une terre fleurie, baignée d'une chaude lumière, rayonne une puissante

⁹⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 6 mai 1890, (A.R.R.).

⁹⁸ Rolland, "Les Salons de 1903", Revue de Paris, p. 636.

poésie, une joie immatérielle et sereine qui unissent le réel à l'imaginaire. "Voilà enfin l'oeuvre attendue, écrit Romain Rolland, la grande oeuvre populaire, qui fait du spectacle de la vie familière le plus beau des poèmes."⁹⁹

Ainsi, parmi tous ces artistes contemporains dont l'énergie est atteinte et dont la sensualité même est émoussée, Romain Rolland voit briller deux personnalités puissantes qui se jouent des obstacles imposés par la société. Celui qui est à la recherche de la vérité et de la sincérité rejette l'artiste dont le style suit la mode du jour, et propose sa conception personnelle de l'artiste:

Je n'aime [avait-il écrit en 1896 à Malwida von Meysenbug] que celui qui pense et qui vit d'une façon absolument personnelle, originale, propre à lui seul; - celui qui n'est pas un reflet, si doux qu'il soit, d'une multitude d'autres; - celui qui est en soi, par soi, - l'Homme enfin, c'est-à-dire, celui qui a le Génie ou la Passion.¹⁰⁰

Romain Rolland cherche donc l'artiste qui, par une exigence personnelle de vérité, s'interdit les concessions du jour, s'isole des artistes de son temps, dénonce la loi des cercles parisiens. Loin de tout artifice et de toute virtuosité, il doit essayer d'atteindre la simplicité de la vie quotidienne en sa beauté changeante, pour la communiquer en un style accessible à tous. C'est là le Credo esthétique de Romain Rolland. C'est aussi, nous le verrons plus loin, celui de Jean François Millet.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 175.

L'étude de Romain Rolland consacrée à la vie et à l'oeuvre de Jean-François Millet rejoint "Les Salons de 1901 et de 1903" en se plaçant elle aussi parmi les diverses besognes qu'il se vit contraint d'accepter pendant ces années à cause de ses difficultés matérielles. Il explique cette tâche ainsi à Louis Gillet, le 13 octobre 1901:

Dans l'incertitude où j'étais de gagner assez d'argent pour vivre, j'ai accepté de divers côtés des tâches qui maintenant seront peut-être un peu lourdes à porter [...]. Le livre dont je suis chargé est une monographie de J. F. Millet, pour l'Angleterre. C'est une collection de livres d'art qui doit commencer prochainement à paraître.¹⁰¹

Une lettre écrite à Malwida von Meysenbug le 12 février 1902 nous dit que le projet fut exécuté très rapidement: Romain Rolland ne prit qu'environ quatre mois pour écrire cette étude. D'autres lettres de cette époque nous révèlent que de cet ouvrage, l'auteur n'était guère satisfait. A Louis Gillet, il avoua avoir fini son Millet très péniblement:

J'ai beau tirer les 80 ou 90 pages qui sont finies, comme un bâton de guimauve, pour arriver à la centaine [...], que l'on exige; quand j'ai dit ce que j'avais à dire, je me casserais la tête contre la cheminée, que je ne pourrais en faire sortir un mot de plus.¹⁰²

A ses correspondantes il exprima franchement son mécontentement à l'égard de cette étude.

Je vous envoie [écrivit-il à Malwida von Meysenbug] un petit livre qui n'a pas d'autre mérite que celui de vous être offert comme un souvenir affectueux. C'est une étude sur le peintre Millet. L'homme est un beau type d'héroïsme stoïque. Mais ne vous fatiguez pas à la lire. J'ai dû

¹⁰¹ Gillet et Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, p. 152.

¹⁰² Ibid., p. 171.

l'écrire pendant les répétitions du 14 juillet. C'est dire que j'étais distrait."¹⁰³

Plus révélatrice encore est la recommandation que Romain Rolland fit à Sofia Bertolini, le 6 décembre 1902:

Voici un petit volume qui a paru, la semaine passée, en anglais. C'est une étude sur le peintre Millet. Mais ne lisez que le premier chapitre, le seul où j'aie mis quelque chose d'un peu personnel, et feuillotez la vie de Millet, qui est un bel exemple d'héroïsme silencieux. Le reste ne vaut rien. J'ai fait cela sans plaisir, pour des raisons qui n'étaient pas entièrement artistiques.¹⁰⁴

Nous pourrions juger ainsi que ce sont surtout les circonstances pressantes du moment qui ont amené Romain Rolland à écrire cette petite oeuvre et qu'il ne s'y est livré qu'à contre-cœur. Mais si ces circonstances ont compté pour quelque chose dans le choix du personnage, il est évident aussi que ce parti a été motivé par d'autres raisons beaucoup plus profondes; car il existe, dans cette petite biographie sur Millet, un rapport intime entre auteur et sujet, caractéristique des plus frappantes: rapport qui ne peut pas être le produit d'un hasard quelconque, mais que Romain Rolland dut entretenir pendant bien des années.

L'intérêt de Romain Rolland pour l'oeuvre de Millet date en vérité de ses années d'étudiant à l'Ecole Normale. En 1887, déjà, il avait visité une exposition Millet, comme en témoigne son Journal de cette année. Nous y apprenons qu'il avait été d'abord peu attiré par cet artiste: peu à peu, cependant, cette poésie "d'une âme profondément vraie,

¹⁰³ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 26 décembre 1902, (A.R.R.). Romain Rolland se trompe ici quant à la date; il n'a pas écrit sa biographie "pendant les répétitions du 14 juillet." Son livre était presque terminé au début de février. (Voir sa lettre du 9 février à Louis Gillet, note 98).

¹⁰⁴ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 95.

simple, qui ne connaît pas les exagérations et les subtilités parisiennes,"¹⁰⁵ finit par le séduire.

Pas d'éclat, pas de pose [écrit-il]. Une discrétion absolue. Ses paysannes ne pensent pas; elles sont lourdes, vulgaires, à peine féminines; [...] mais quel abîme entre elles et les femmes de Zola! Elles ne posent pas, elles sont. Et comme, pour plaire aujourd'hui, il faut être plus ou moins cabotin, cette simplicité qui ne cherche même pas à passer pour simple n'attire pas. Il faut qu'on soit averti et qu'on s'y reprenne, à deux fois.¹⁰⁶

Jeune étudiant, donc, il est tôt captivé par la sincérité puissante de ces tableaux, où il trouve l'expression plastique de sa conviction qu'il faut être simplement soi-même et ne pas chercher à être un autre. "Tout le monde n'a pas la même tâche; que chacun soit ce qu'il peut le mieux être!"¹⁰⁷ écrira-t-il quelques années plus tard à Malwida von Meysenbug. Une lettre écrite à la même correspondante en 1892 nous révèle que Romain Rolland nourrit toujours une sympathie profonde pour l'oeuvre de cet artiste et s'intéresse en même temps aux autres grands paysagistes du XIXe siècle:

J'ai vu la collection Bellino; le Sardanapale m'a rempli de joie; mais j'ai été peut-être encore plus pénétré par la poésie grandiose et simple de Millet, dans son tableau du Parc à moutons, - la nuit, la lune à l'horizon, au milieu d'un halo, un brouillard fantastique scintillant à la surface de la terre.¹⁰⁸

Pendant les années 1896-1902 - années assombries par des souffrances

¹⁰⁵ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 126.

¹⁰⁶ Ibid., pp. 127-128.

¹⁰⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 20 février 1895, (A.R.R.).

¹⁰⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 20-21 mai 1892, (A.R.R.).

morales très profondes, Romain Rolland songe déjà à composer Le Nouveau Plutarque, en écrivant les Vies des hommes illustres, au premier rang desquels s'annonçaient déjà Beethoven et Michel-Ange. Celui qui alluma ce feu, cependant, ne fut ni Beethoven, ni Michel-Ange, ni même Millet, mais Nicolas Poussin. En novembre 1897, préparant son cours sur l'art du XVII^e siècle, Romain Rolland note dans son "Journal":

Il y a longtemps que j'ai reconnu dans l'histoire des génies de l'art un réservoir de puissance morale, plus fortifiante que toutes les morales. C'est "le Nouveau Plutarque", l'Ecole des héros. - Jamais je n'eus cette impression aussi vive que dans le mois que je viens de vivre dans l'intimité de Nicolas Poussin. Il est consolant de penser que notre siècle n'est pas pire que le plus glorieux siècle de notre histoire. Poussin, plutôt que d'y vivre, se retira dans son austère solitude de Rome, parmi de pauvres et honnêtes gens, des exilés comme lui, d'esprit médiocre, mais de coeur pur. [...] Il vivait dans sa pensée solitaire nourrie du souffle des tombeaux et de l'ombre héroïque et fiévreuse de l'Agro Romano ... Combien d'années de luttes et de misère avant de vaincre! Et s'il a vaincu, comment? Par le jugement de deux ou trois, s'imposant à l'imbécilité des autres! ... Qui l'a jamais compris? ...¹⁰⁹

Mais ce n'est qu'en 1900 que le projet prend corps, avec l'idée de "brèves biographies, [...] où seraient concentrés l'héroïsme et la foi des grandes âmes..."¹¹⁰ Les circonstances veulent ensuite que, pendant cette "période tourmentée, riche en orages qui détruisent et qui renouvellent",¹¹¹ Romain Rolland se tourne vers l'étude de la vie et de l'oeuvre de Millet, dont il reconnaît déjà la sincérité entière et la beauté poétique. En

¹⁰⁹ Rolland, Mémoires, p. 310.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Rolland, Vie de Beethoven (Paris: Hachette, 1927), p. 1.

proie lui-même à des moments de cruelle douleur, il découvre, à mesure qu'il pénètre dans la vie de Millet et dans celles de ses contemporains, que ces artistes ont connu, eux aussi, bien des années de lutte et de misère, dans une solitude austère. En étudiant les vies des grands musiciens, il avait eu l'occasion de voir quel martyrologue il pourrait faire avec leurs biographies. Il retrouve maintenant le même abîme de souffrances, parfois plus âpres encore, dans les vies des grands paysagistes français du XIXe siècle.

Troyon meurt fou. Marilhat meurt fou. Théodore Rousseau, après une vie de misère noire, meurt de paralysie générale, auprès d'une femme folle. Decamps, rongé toute sa vie d'un pessimisme dévorant, meurt tragiquement d'une chute de cheval. Millet traîne une vie de pauvreté, de gêne, parfois de faim. Et plusieurs de ces hommes étaient des âmes admirables: Rousseau, avec sa bonté qui s'étendait à tous les êtres de la nature, aux animaux, aux plantes; Millet, qui trouvait tout naturel de souffrir, et ne s'est plaint jamais. - Il semble qu'une loi mystérieuse impose la douleur à tous ceux qui donnent quelque prix à la vie.¹¹²

Parmi tous ces exemples, celui de l'héroïsme de Millet et de sa volonté de vaincre bouleverse Romain Rolland et l'aide à surmonter son désespoir. Il se décidera donc à faire de cette étude de Millet la première de toutes ces Vies: une lettre à Sofia Bertolini nous le dit:

Je dois livrer avant le 1er février, à un éditeur anglais, pour une collection d'art, un volume sur François Millet, le grand peintre français de ce siècle. (Ceci m'intéresse. Cette biographie pourra faire partie, avec mon Beethoven, de l'ouvrage que je projette, et dont je vous ai parlé: le Plutarque moderne, les nouvelles vies des grands hommes. Millet est un caractère admirable, qui vous intéressera.)¹¹³

¹¹² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 21 janvier 1902, (A.R.R.). Voir aussi lettre de Romain Rolland à Louis Gillet, 9 février 1902, dans Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, p. 172.

¹¹³ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 32.

Et cependant, malgré l'importance que revêt cette étude en tant que première étape du projet des Vies des Hommes Illustres, l'oeuvre a été pour ainsi dire négligée par la critique en général. Ceci tient sans doute au fait que le livre ne parut jamais en français; il fut publié dans une traduction anglaise en 1902. Romain Rolland prépara le Millet pour un public anglais et américain parce que, comme il l'explique,

ce grand peintre paysan, le plus exact représentant dans l'art, du peuple de France, a par son esprit biblique et son caractère plus de rapport avec l'élite intellectuelle d'Angleterre ou d'Amérique qu'avec celle de France. En fait, c'est par des Américains et des Anglais qu'il a été le plus vite compris; c'est parmi eux qu'il a trouvé tout de suite quelques-uns de ses premiers acheteurs et de ses premiers élèves; et c'est chez eux, j'en ai la conviction, que se maintiendra le plus purement l'intelligence morale et l'amour de son oeuvre.¹¹⁴

Son travail, continue-t-il, n'avait d'autre but que de mieux faire connaître encore et aimer Millet en Angleterre, en montrant combien ce grand homme, si Français d'esprit et de style, a d'affinités morales avec l'âme anglaise.

Il songea longtemps à faire paraître un Millet en français; le numéro des Cahiers où la Vie de Beethoven parut en janvier 1903, annonça que la collection comprendrait les vies de Hoche, Thomas Paine, Michel-Ange, Schiller, Garibaldi, Mazzini ainsi que Millet. Croyant que l'ouvrage existant ne s'adressait pas au public français, il voulait le refaire. Malgré diverses sollicitations, cependant, il ne donna jamais suite à cette idée de reprendre son travail, pour le publier en France. Il n'en reste pas moins que cette oeuvre, bien qu'elle ne fasse pas partie des

¹¹⁴ Romain Rolland, Jean François Millet, inédit, (A.R.R.). p. 9. Dans nos références ultérieures à cette oeuvre, nous utiliserons l'abréviation Millet.

Vies proprement dites, se présente comme le premier maillon de cette chaîne qui aurait formé le Plutarque nouveau si Romain Rolland avait mené à terme tous ses projets. En tant que telle, elle a donc une importance incontestable dans l'évolution de la pensée de Romain Rolland. Une étude de cette biographie héroïque nous donne l'occasion de connaître non seulement Millet par Romain Rolland, mais Romain Rolland par Millet.

Procédons donc à la première étape de cette étude, c'est-à-dire, à l'analyse de l'organisation de l'ouvrage. Nous avons déjà marqué comment Romain Rolland conçoit la fonction de la biographie, lorsqu'elle traite de la vie d'un homme-artiste: il s'intéresse au développement d'un esprit créateur, tel qu'il est révélé par ses oeuvres. Il ne se borne donc pas à raconter simplement la vie de son personnage en y ajoutant des allusions à son oeuvre, mais insiste sur l'entremêlement d'une vie et de ses créations. Cette manière a un double avantage, selon Romain Rolland: la biographie éclaire la vie de l'artiste en étudiant l'oeuvre et éclaire l'oeuvre en étudiant la vie. Nous trouvons une application limitée de cette conception dans cette première biographie héroïque. Il ne s'y trouve pas ce renvoi incessant de la vie à l'oeuvre et inversement, caractéristique principale des Vies de Beethoven et de Michel-Ange. La partie biographique du livre est complétée par une étude de la philosophie de l'art chez Millet et par des appréciations de ses tableaux, mais la partie biographique est nettement dissociée de la partie technique.

Le récit se déroule selon ce que Jacques Robichez appelle "le naturel et la nécessité de la vie":¹¹⁵ cependant, au lieu de présenter

¹¹⁵ J. Robichez, Romain Rolland, p. 202.

la vie de Millet année par année, Romain Rolland privilégie certaines périodes, qui forment comme autant de paliers vers la sérénité, trouvée à la fin de la vie. En guise d'introduction, il tente dans le premier chapitre une évocation morale de Millet et de son oeuvre, et marque la place de celle-ci dans l'art français. Millet, dit Romain Rolland, est resté incompris, pendant sa vie, non seulement de ses détracteurs, mais aussi de ses admirateurs. Certains d'entre eux ont cherché dans ses peintures des thèses politiques et sociales; d'autres ont cru y déceler des effets dramatiques. Or, continue Romain Rolland, rien n'était plus éloigné de l'esprit de Millet, qui ne comprit rien aux intentions déclamatoires que lui attribuaient ses critiques, et il cite pour preuve ces mots de l'artiste:

Mes critiques sont gens instruits et de goût, j'imagine; mais je ne peux me mettre dans leur peau, et comme je n'ai jamais vu de ma vie autre chose que les champs, je tâche de dire simplement comme je peux ce que j'y ai vu.¹¹⁶

D'où vient cette erreur d'interprétation? Romain Rolland en trouve l'origine dans la "puissance de pessimisme", dans "l'intensité de tristesse extraordinaire" qui n'étaient pas "l'état de crise d'un révolté, mais l'état naturel et normal d'un homme qui en avait reçu l'empreinte si profonde, qu'à peine pouvait-il concevoir qu'on pût être autrement."¹¹⁷ Pour Millet, explique le biographe, la douleur est la loi de la vie; elle est un bien qui lui cause une joie austère et religieuse. Parce qu'elle est le propre de la condition de l'homme,

¹¹⁶ Rolland, Millet, p. 1.

¹¹⁷ Ibid., p. 3.

il n'appartient pas à celui-ci de la supprimer, mais plutôt de l'accepter. Evoquant le triste martyrologue que formaient les vies des principaux peintres français de cette époque qui, sauf Corot et Jules Dupré, souffrirent cruellement du malheur sous toutes les formes, Romain Rolland souligne le fait que Millet partagea le sort commun.

[...] il souffrit, comme les autres, de la pauvreté, de la solitude, et de l'indifférence. [...] Ajoutez à cela qu'il est souvent malade, usé, malgré sa robuste constitution de paysan, par la rude vie qu'il lui faut mener; plusieurs fois il est près de mourir; [...] De plus, il souffre constamment et pendant des semaines, de migraines effroyables et de douleurs dans les yeux.¹¹⁸

En proie à la gêne et à la maladie, il ne se plaint ni ne s'étonne jamais de la dureté du sort. Nous comprenons que Millet, solitaire et étranger au milieu d'un art français éloigné depuis longtemps de la pensée chrétienne, soit resté incompris des critiques de son époque.

Après avoir insisté longuement sur le stoïcisme chrétien de Millet, Romain Rolland développe un autre point essentiel qui en découle: la douleur comme source d'inspiration. Toute l'oeuvre de cet artiste, dit-il, exprime l'âme profonde d'un homme qui non seulement accepta la douleur sans étonnement et sans révolte, mais montra en même temps dans cette souffrance toute la poésie et toute la beauté de la vie. La douleur fut sa meilleure amie, conclut Romain Rolland; l'artiste trouvait en elle une âpre volupté:

L'art n'est pas une partie de plaisir, a-t-il écrit. C'est un combat, un engrenage qui broie. Je ne suis pas un philosophe. Je ne veux pas supprimer la douleur, ni trouver une formule qui me rende stoïque et indifférent. La douleur est peut-être ce qui fait le plus fortement exprimer les artistes.¹¹⁹

¹¹⁸ Ibid., pp. 5-6.

¹¹⁹ Ibid., p. 6.

Les deuxième et troisième chapitres relèvent du domaine biographique; selon l'ordre chronologique, Romain Rolland évoque, dans le deuxième, la vie de Millet jusqu'à son installation à Barbizon, et, dans le troisième, sa vie à Barbizon. Le début du deuxième chapitre montre que l'auteur ne néglige pas dans cette biographie les détails descriptifs. En évoquant l'enfance provinciale du peintre, il présente d'abord le milieu dans lequel Millet a été formé; il décrit ensuite sa famille, "bel exemple de ce qu'il y a souvent de force morale et de dignité de pensée en réserve dans le peuple français",¹²⁰ trace le portrait physique et moral du père et de la mère, de certains oncles et enfin de "la personnalité [...] qui agit le plus énergiquement sur Millet",¹²¹ la grand-mère, Louise Jumelin.

En abordant ensuite la vie intime du jeune Millet, Romain Rolland nous fournit des aperçus sur la bonté et la droiture de l'artiste; il nous rappelle ses lectures surtout classiques et bibliques et met en valeur les sentiments que lui inspira la nature. Il évoque l'éveil des dispositions artistiques de Millet, ainsi que le grand obstacle qu'opposait la pauvreté de la famille aux désirs du jeune Millet. Ce n'est qu'à l'âge de vingt ans que Millet put entrer, à Cherbourg, dans un atelier qu'il devait quitter bientôt pour aller à Paris.

La deuxième partie de ce chapitre est consacrée à la description d'une autre étape dans la vie du jeune Millet: son séjour à Paris. Romain Rolland y révèle la tristesse et l'austère grandeur de son âme, ses

¹²⁰ Ibid., p. 10.

¹²¹ Ibid., p. 11.

angoisses de petit paysan au contact de cette ville, et il évoque les souffrances que Millet endura, l'incompréhension à laquelle il se heurta au début même de son séjour, la misère profonde qu'il connut pendant ces années. Malgré les progrès qu'il accomplit à cette époque dans l'atelier de Delaroche, les épreuves ne manquèrent pas. Dans sa solitude et toujours en proie à la gêne, Millet s'efforça en vain de vaincre l'hostilité de ses juges par la perfection de sa technique, sans se préoccuper encore d'exprimer sa pensée. Pendant quelques années il tâtonna, peignant des tableaux académiques ainsi que des types populaires parce qu'il craignait de se déclarer, jusqu'au moment où il prit conscience de son génie et rompit définitivement avec Paris. "Alors Millet devient Millet, le peintre paysan."¹²²

Le troisième chapitre présente Millet à Barbizon. Avant de reprendre le cours chronologique de la vie du peintre, Romain Rolland rappelle d'abord l'évolution de la peinture française de paysage à l'époque, présente le village de Barbizon, et esquisse le portrait de Millet chez lui; se référant aux témoignages de Sensier, de Wheelwright, de Piédagnel et de Burty qui le connurent bien, Romain Rolland évoque rapidement sa femme, dépeint la demeure de Millet qui se caractérisait surtout par une simplicité rustique, et évoque sa journée, son travail, ses promenades dans la nature et ses soirées passées dans l'intimité de sa famille.

C'est dans ce milieu, c'est dans ce cadre que Millet passa la plus grande partie de sa vie, conclut Romain Rolland.

¹²² Ibid., p. 18.

Son histoire est peu variée. Les principaux épisodes en sont ses oeuvres, et la lutte éternelle contre la misère.¹²³

Reprenant l'exposé chronologique de la biographie, Romain Rolland insiste sur les moments difficiles et les épreuves que traverse un Millet en quête d'un apaisement. Il continue à lutter non seulement pour préciser son style, mais pour s'imposer en dépit de l'incompréhension de ses critiques. Vers 1860, cependant, une période de tranquillité s'introduit dans sa vie; le succès lui vient et lui permet de sortir enfin de sa gêne. Il expose à plusieurs reprises aux Salons et réussit à se faire des amis parmi les artistes de cette époque. La sérénité lui est accordée vers la fin de sa vie; Millet voyage, retrouve sa Normandie natale pendant la guerre de 1870, puis retourne à Barbizon. Bien que sa santé soit gravement atteinte et s'altère dès lors de plus en plus, son âme s'apaise pendant cette ultime période de sa vie, jusqu'au moment de sa mort, qui survient le 20 janvier 1875.

Dans son quatrième chapitre, Romain Rolland étudie l'oeuvre et les théories esthétiques de Millet. En reprenant les données fournies de façon éparse dans la vie de l'artiste, il résume l'évolution artistique de ce dernier, définit sa technique et son style et essaie de caractériser cet art tout classique. Vers la fin de son étude, il évoque pour la dernière fois le thème présenté initialement et qu'il juge essentiel dans l'oeuvre de Millet, "son étonnant et éternel sérieux".¹²⁴ L'oeuvre de Millet représente donc le témoignage renouvelé de cette lutte silencieuse

¹²³ Ibid., p. 24.

¹²⁴ Ibid., p. 56.

et après "jusqu'à ce que survienne enfin le dénouement tragique, la Mort mettant un terme au long travail et aux grandes peines."¹²⁵

Cette analyse nous fait remarquer que Romain Rolland tient plus à exprimer sa pensée en toute netteté qu'à séduire le lecteur par des artifices esthétiques, mais qu'il se soucie néanmoins de donner à cette étude biographique une structure d'ordre artistique. Une confidence, rapportée par Jean Bonnerot, nous révèle clairement sa manière d'écrire:

Pour dire la vérité sur la façon dont je travaille, mon état d'esprit est toujours celui d'un musicien, non d'un peintre. Je conçois d'abord comme une nébuleuse l'impression musicale de l'ensemble de l'oeuvre, puis les motifs principaux et surtout le ou les rythmes, non pas tant de la phrase isolée que de la suite des volumes dans l'ensemble, des chapitres dans le volume et des alinéas dans le chapitre. Je me rends très bien compte que c'est là une loi instinctive; elle commande tout ce que j'écris.¹²⁶

Nul doute que Romain Rolland a conçu même cette petite biographie comme une composition, librement ordonnée, où s'entrelacent deux motifs symphoniques qui reviennent fréquemment au premier plan du livre comme des accords toniques: le courage de Millet en face de la souffrance, et la douleur comme source de son inspiration. C'est ce retour musical de motifs unifiants qui donne à cette petite oeuvre sa valeur poétique.

Sans doute est-ce à cause de l'importance accordée par Romain Rolland aux grands thèmes symphoniques d'une vie qu'il y a dans ses biographies en général si peu de ces anecdotes et de ces observations

¹²⁵ Ibid., p. 57.

¹²⁶ Une confidence du 19 juin 1909 rapportée par Jean Bonnerot et citée par Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même (Paris: Editions du Seuil, 1955), pp. 69-70.

menues sur l'apparence physique, les vêtements, les particularités de langage et de gestes qui animent souvent cette sorte d'ouvrage. . Ce manque de détails sur la vie intime de son sujet rapproche les Vies de Romain Rolland de ses essais autobiographiques, tels que le Voyage Intérieur, où nous retrouvons très peu de renseignements sur sa vie personnelle, à partir de son adolescence. A ce propos, la biographie sur Millet s'apparente aux tableaux de ce peintre, où prévaut, aux yeux de Romain Rolland, "une puissante synthèse, largement simplifiée, unifiée, de ce qu'il a vu [...] sans puérilités accessoires".¹²⁷

Et cependant, nous l'avons déjà noté, Romain Rolland ne nous prive pas complètement de détails descriptifs dans son Millet; il trace au deuxième chapitre un portrait du peintre enfant et adolescent, décrit son milieu familial, et esquisse, au troisième chapitre, un portrait physique du peintre, complété par une évocation de sa vie intime. Comment expliquer le choix de ces éléments descriptifs parmi tant d'autres dont Romain Rolland n'a pas tenu compte? N'oublions pas que cette biographie sur Millet est particulièrement brève ; Romain Rolland a donc dû choisir très soigneusement les éléments de la vie de son personnage qui donneraient sur lui la plus juste impression dans les limites de l'ouvrage. Il est d'autant plus intéressant de noter le choix qu'il opère parmi les données concrètes de la vie de Millet que celles qu'il choisit sont le plus souvent conformes à son expérience personnelle. Il les utilise selon ses exigences affectives, en voyant Millet à travers sa propre sensibilité.

La façon dont Romain Rolland évoque la mère et la grand'mère

¹²⁷ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 126.

de Millet s'explique ainsi. Nous avons déjà mentionné tout ce que Romain Rolland croyait devoir à sa mère si religieuse, à son "rigorisme moral, d'acier."¹²⁸ C'est de celle-ci, avoue-t-il dans une lettre à Louis Gillet, bien des années plus tard, qu'il tient le meilleur de sa personnalité artistique et morale: "Du côté maternel, la musique, le sérieux moral, ces tendances jansénistes et puritaines [...]"¹²⁹ Or, dans la vie de Millet, ce n'est pas la mère mais la grand'mère, "la personnalité la plus originale"¹³⁰ de cette famille, qui avait agi le plus énergiquement sur Millet, jusqu'au point de former l'âme religieuse de l'enfant. Ainsi Romain Rolland se permet-il de décrire la grand'mère et son influence sur le jeune peintre avec une certaine insistance, car elle lui rappelle sans doute sa propre mère:

C'était une vieille campagnarde, d'une foi intense, catholique, puritaine, vivant en Dieu, comme une femme de Port-Royal, et voyant tout en Dieu, mêlant sa foi à tous les spectacles de la nature et à tous les actes de la vie.¹³¹

De la mère de Millet il ne dit pas grand-chose quand il la présente, mais il l'évoque plus longuement au moment de la mort de la grand'mère, lorsqu'elle dut rester seule dans son pays, loin de son fils: "[...]" elle lui adressait de poignantes et plaintives prières pour qu'il vînt l'em-

¹²⁸ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 86.

¹²⁹ Lettre de Romain Rolland à Louis Gillet, 19 mars 1914, citée par Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même, p. 80.

¹³⁰ Rolland, Millet, p. 11.

¹³¹ Ibid.

brasser avant qu'elle disparût aussi."¹³² L'importance que Romain Rolland accorde à cet épisode particulier nous fait voir jusqu'à quel point il en a été touché lui-même. Il décrit la réaction du fils qui "était déchiré par cet appel pressant; mais l'argent lui manquait, et il ne pouvait faire le voyage."¹³³ Suit une longue citation d'une lettre émouvante où la mère crie tout son désespoir à la pensée qu'elle ne reverra probablement jamais son pauvre enfant: "[...] pour moi, je ne sais ni vivre, ni mourir, tant j'ai grande envie de te revoir."¹³⁴ Mais, conclut le biographe, "la pauvre femme devait mourir en 1853, sans l'avoir revu. On peut imaginer par quelles angoisses cruelles ces années furent assombries pour Millet."¹³⁵

L'importance que Romain Rolland attribue à cet incident, somme toute mineur dans la vie de Millet, ne devrait pas nous surprendre, car l'auteur revit dans l'évocation de cette scène déchirante non seulement tout ce qu'il devait à sa mère, mais aussi, et surtout, les douleurs ressenties lors de la première séparation entre sa mère et lui en 1889 - douleurs qui seront transposées de façon romanesque dans Jean-Christophe, au moment où le héros quitte Louisa et s'en va en France. C'est en revivant toute l'émotion évoquée par ce lien entre mère et fils qu'il réussit à nous faire partager les sentiments unissant Millet à sa mère. En décrivant la vie de son héros, l'auteur se dévoile lui-même.

¹³² Ibid., p. 24.

¹³³ Ibid., p. 25.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

Ce parallélisme biographique ne s'arrête pas là; Romain Rolland relève encore d'autres détails qui sont autant de signes d'analogies entre l'écrivain et le peintre. Dans l'évocation du jeune Millet absorbant une forte nourriture intellectuelle en provenance de l'étonnante bibliothèque familiale, nous retrouvons le jeune Romain Rolland qui puise à pleines mains dans la bibliothèque du grand-père à Clamecy, pour assouvir son appétit de lecture. Le petit Millet, raconte le biographe, se passionne pour Virgile et la Bible, se sent attendri par les Bucoliques et les Géorgiques. A vingt ans, il découvre Homère, Shakespeare, Byron, Walter Scott et Faust de Goethe et subit la forte impression de Victor Hugo et Chateaubriand.

Mais dans la suite, [lisons-nous] il se dégagea de la fascination qu'exerçait alors sur la jeunesse le romantisme. [...] Nous le voyons, dans son âge mûr, revenir aux grands classiques, à Milton et à sa chère Bible. Il garda l'admiration de Shakespeare et d'Homère, et il y ajouta Théocrite, [...] Robert Burns, [...] Bernardin de St-Pierre, Palissy, O. de Serres, Poussin, Montaigne et Dante. Son instruction fut donc essentiellement classique.¹³⁶

Romain Rolland, ne se découvre-t-il pas dans ce portrait qu'il trace? Car lui aussi est encore tout jeune quand sa curiosité est éveillée par l'oeuvre de Shakespeare, entretenue par l'Histoire des Girondins de Lamartine et le Quatre-vingt-treize de Victor Hugo qui nourrissent son goût de la Révolution française. A Paris, ce sont ses cours qui lui apportent un solide fonds classique: "J'ai su par coeur tout OEdipe-Roi, tout l'Art poétique d'Horace, Descartes, Corneille."¹³⁷ Son Journal, recueilli dans Le Cloître de la Rue d'Ulm, nous révèle l'étendue de ses lectures

¹³⁶ Ibid., p. 12.

¹³⁷ J.-B. Barrère, Romain Rolland par lui-même, p. 25.

pendant ses années d'Ecole: Shakespeare encore et toujours, Dostoïevski et Tolstoy, Dickens et Thackeray, Balzac et Stendhal. Comme dans le cas de Millet, les goûts de Romain Rolland changent et reviennent, et, de même que Millet reviendra aux grands classiques, Romain Rolland redécouvrira d'année en année Rabelais, Montaigne, Pascal, Voltaire, Rousseau et même Chateaubriand en 1940. Comme Millet, Romain Rolland, lui aussi, "fut toute sa vie un grand liseur."¹³⁸

Et pourtant, continue le biographe, bien plus profondes encore que les impressions reçues des livres durent être sur le petit Millet les impressions de la nature, découverte par lui dans sa chère Normandie, tout comme Romain Rolland l'avait pressentie dans le Nivernais natal, avant de la découvrir sur la terrasse de Ferney. Dans l'évocation de la première enfance de Millet, "bercée par le ronflement des rouets, les cris des oies et des coqs, le bruit du fléau battant le grain, les cloches de l'église et les contes de revenants",¹³⁹ enfance qui s'était écoulée paisiblement dans la maison familiale, "grande bâtisse de pierres brutes, avec un toit de chaume, exposée à tous les vents, au bord d'une falaise",¹⁴⁰ nous revoyons l'enfance du jeune Rolland bien abritée dans la maison à Clamecy, au pied de laquelle coulait jadis le canal du Nivernais et où l'enfant passait des heures à voir cheminer lentement les lourds bateaux. Dès qu'il est en âge d'aider ses parents, le jeune Millet travaille avec eux

¹³⁸ Rolland, Millet, p. 11.

¹³⁹ Ibid., p. 12.

¹⁴⁰ Ibid.

aux champs, accomplissant tous ces actes de la vie rustique qu'il devait chanter plus tard dans ses tableaux. Il ira à Barbizon plus tard, parce qu'il "avait senti le besoin de vivre en communion intime avec la nature."¹⁴¹ Millet est saisi par une émotion religieuse dès qu'il touche le sol de la forêt silencieuse, raconte Romain Rolland; enivré aussitôt par les bois, les champs, l'air libre, il restera à Barbizon jusqu'à la fin de sa vie. Selon le biographe, donc, la nature joue dans la vie créatrice de Millet le même grand rôle d'éveil que dans celle de Romain Rolland.

De cet amour de la nature découle un autre thème cher au biographe: l'amour du pays natal. Par ses travaux dans les champs, Millet

devint de plus en plus attaché à la terre, et spécialement à la terre normande, qu'il ne cessa jamais d'aimer. Jamais il n'oublia son pays. "Oh! comme je suis de mon endroit", écrivit-il, le 12 août 1871, quelques années avant sa mort.¹⁴²

Cet attachement du peintre à la terre natale devait plaire tout particulièrement à Romain Rolland qui n'oublia jamais la petite ville de Clamecy et voulut y retourner vers la fin de sa vie. Ces quelques mots, écrits par lui en 1926, nous le disent et rapprochent la vie du biographe encore plus de la vie de son héros:

J'aime profondément ma petite patrie nivernaise; je l'aime, si je puis dire, charnellement (ce qui n'est pas la moins puissante façon d'aimer); je sens que mon corps est fait de cette terre et de cette lumière; j'en suis un arbre; et mon voeu secret a toujours été d'y replanter mes racines, d'y refaire ma demeure - non pas à la ville, mais aux champs - pour y achever le rêve de la vie. Seules les cir-

¹⁴¹ Ibid., p. 19.

¹⁴² Ibid., p. 12.

constances m'ont empêché de réaliser ce désir.¹⁴³

Ses sentiments s'accordant tout naturellement avec ceux de Millet dans cette circonstance, Romain Rolland relève dans la troisième partie de sa biographie le voyage au pays natal que Millet effectua avec son ami Sensier:

[...] il alla avec Sensier visiter longuement les lieux de son enfance, et son cher village qu'il aimait d'une tendresse passionnée. Il y trouva de nouveaux sujets de tristesse. Où étaient maintenant les êtres chéris qu'il avait un jour connus et aimés en ces lieux? "Je me sens le coeur si gros que je n'y peux pas tenir ... Où sont les pauvres yeux qui regardaient avec moi l'immense étendue de la mer?" écrivait-il le 20 juin 1871.¹⁴⁴

Cette nostalgie de la terre natale qui se manifeste dans le Millet reviendra plus d'une fois dans les ouvrages à suivre. Le biographe de Beethoven soulignera l'attachement que ressent le musicien pour les lieux où se sont formés les rêves de son coeur adolescent:

Si triste qu'ait pu être l'enfance de Beethoven, il garda toujours pour elle, pour les lieux où elle s'écoula, un tendre et mélancolique souvenir. Forcé de quitter Bonn, et de passer presque toute sa vie à Vienne, dans la grande ville frivole et ses tristes faubourgs, jamais il n'oublia la vallée du Rhin, et le grand fleuve auguste et paternel, [...] si vivant, en effet, presque humain, pareil à une âme gigantesque où passent des pensées et des forces innombrables [...].¹⁴⁵

Et dans "La Délivrance" de Jean-Christophe, le souvenir du pays natal se rattachera, comme dans le Millet, aux êtres aimés en ces lieux:

¹⁴³ Cité par Gabriel Alapetite, Romain Rolland Clamecyçois (Clamecy, 1926), p. 8.

¹⁴⁴ Rolland, Millet, p. 33.

¹⁴⁵ Rolland, Vie de Beethoven, (Paris: Hachette, 1914), pp. 9-10. Le même thème réapparaîtra dans la Vie de Michel-Ange, bien que de façon moins approfondie. Nous lisons: "Michel-Ange n'avait point pour sa patrie l'indifférence souriante de Léonard. Loin de Florence, il était rongé de nostalgie. Toute sa vie, il s'épuisa en vains efforts pour y vivre. Il fut avec Florence, aux heures tragiques de la guerre; et il voulut y revenir au moins mort, puisque vivant il n'avait pu".

Il n'y a qu'un coeur de bête qui puisse se séparer sans émotion de la terre maternelle. Heureux ou malheureux, on a vécu ensemble; elle a été la compagne et la mère: on a dormi en elle, on a dormi sur elle, on en est imprégné; elle garde dans son seuil le trésor de nos rêves, de notre vie passée, et la poussière sacrée de ceux que nous avons aimés.¹⁴⁶

La façon dont Romain Rolland décrit l'éveil de la vocation artistique chez Millet nous fournit un autre exemple du parallélisme qui existe entre la vie du peintre et celle du biographe. Les dispositions particulières de Millet, écrit Romain Rolland, s'étaient montrées de très bonne heure: enfant, il dessinait déjà les champs tandis que les autres dormaient dans l'après-midi. Son père reconnut son talent et comprit sa vocation, mais la condition modeste de la famille ne lui permettait pas de faire instruire son fils dans ce métier de peintre. Romain Rolland rapporte ainsi la réaction de Millet:

Sans un murmure, sans une protestation, le petit François s'était soumis, avait fait le sacrifice de ses goûts pour accomplir son devoir envers les siens, simplement, avec cette absence absolue d'ambition égoïste, ce stoïcisme inné qu'il garda toute sa vie.¹⁴⁷

L'importance accordée à cet épisode est certainement révélatrice; en le soulignant, Romain Rolland introduit le thème essentiel du courage de Millet en face de la souffrance, mais il fait ressortir aussi toute la sympathie qu'il ressent pour son héros, car lui aussi avait dû refouler ses désirs et ses rêves, renoncer à une carrière de musicien pour poursuivre des études qui lui assureraient une place de professeur dans

¹⁴⁶ Rolland, Jean-Christophe (Paris: Le Livre de Poche, 1961), tome 2, p. 88.

¹⁴⁷ Rolland, Millet, p. 13.

l'Université. Une opposition s'affirme cependant: Millet finira pas suivre sa vocation, tandis que Romain Rolland restera de son propre aveu un musicien manqué.

La sympathie profonde que ressent le biographe pour son héros colore sans aucun doute l'évocation du séjour du jeune Millet à Paris. Nous avons déjà fait allusion à la façon dont le jeune Rolland avait réagi au moment où il avait été brutalement transplanté de sa province nivernaise à Paris, qu'il avait toujours considéré comme "indifférent ou hostile."¹⁴⁸ Le Voyage Intérieur évoque les "hasards fauves de la grand'ville",¹⁴⁹ sa "fermentation malsaine",¹⁵⁰ sa "gueule impure".¹⁵¹ Les Mémoires rappellent la répulsion insurmontable de l'écrivain pour l'esprit de cette ville, sa sensation intolérable de dépaysement dans cette atmosphère malpropre et irrespirable, et nous retrouvons la transposition romanesque de ces sentiments dans "La Foire sur la Place" et dans "Antoinette", où l'âme et le corps prisonniers des personnages principaux étouffent dans l'atmosphère empoisonnée de Paris. Nous comprenons facilement l'insistance de Romain Rolland sur l'aversion du jeune Millet pour ce "Paris, noir, boueux et enfumé",¹⁵² où il "étouffait physiquement et moralement".¹⁵³ Nous nous expliquons aussi pourquoi

¹⁴⁸ Rolland, Musiciens d'aujourd'hui, p. 23.

¹⁴⁹ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 89.

¹⁵⁰ Ibid., p. 91.

¹⁵¹ Ibid., p. 95.

¹⁵² Paroles de Millet citées par Rolland, Millet, p. 14.

¹⁵³ Rolland, Millet, p. 14.

Romain Rolland trouve "admirable" la page "où se peint la sombre tristesse et l'austère grandeur de son âme, ses angoisses de petit paysan simple, sain, religieux et pur, au premier contact de la civilisation corrompue des grandes villes"¹⁵⁴ - page qu'il cite en entier. En effet, toute cette expérience de Millet est dramatisée au point où l'on s'étonne que Romain Rolland ne profite pas du recul pris pour juger de façon plus objective des expériences d'autrui. Le biographe, semble-t-il, revit intensément son propre passé jusqu'à pousser tout cet épisode au noir, en insistant uniquement sur la terreur de Millet de ne rien comprendre à la vie matérielle et spirituelle de cette ville. Le seul rayon d'espoir qui s'offre au jeune peintre viendrait des chefs-d'oeuvre du Louvre, qui suscitent chez Millet de vraies extases; mais le contexte de la notation est tel qu'en ressortent surtout la solitude, l'ennui et la maladie affligeant Millet à ce moment de sa vie:

Il était ombrageux d'une façon malade, craignant la moquerie parisienne, au point de n'oser parler à personne, de ne s'enquérir de rien, de ne pas même demander son chemin pour aller "au vieux musée", c'est-à-dire au Louvre, qu'il mit pour cette raison plusieurs jours à chercher dans Paris. [...] Il était absolument seul, il mourait d'ennui. Il tomba malade d'une fièvre qui le mit à toute extrémité. - Il fût rentré au pays, sans le Louvre, dont les peintures, surtout celles des primitifs italiens, de Michel-Ange et de Poussin, lui donnèrent de véritables extases.¹⁵⁵

Romain Rolland semble se retrouver si clairement dans cette expérience de Millet qu'il s'identifie avec lui pour ne guère retenir

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid., pp. 14-15.

que les souffrances connues par le peintre pendant cette période difficile de sa vie.

Dans le troisième chapitre, qui traite de la vie de Millet à Barbizon, se dessinent encore d'autres affinités entre la vie de Romain Rolland et celle de son héros. Cette fois-ci, cependant, il ne s'agit ni de l'enfance de Romain Rolland ni de son adolescence, mais de sa vie du moment à Paris. Rappelons-nous brièvement la situation personnelle du biographe au moment même où il écrit cette oeuvre. Lui-même décrit ces années de la façon suivante:

Peu après [...] je passais par une grande crise, où mon être moral s'est définitivement constitué. Les années de 1899-1902 marquent un tournant dans ma vie. Ebranlé jusqu'aux racines par de rudes épreuves, je ne parvins à survivre que par un effort de volonté, je puis dire: "Beethovénienne" - (suscitée par Beethoven) - puisque la première expression en a été la Vie de Beethoven.¹⁵⁶

Et ses lettres à Malwida von Meysenbug portent les traces de ce bouleversement intérieur. Le 9 décembre 1901, il écrit: "Tout mon être passe par une crise de transformation et de renouvellement complet, d'où il doit sortir plus grand ou mourir."¹⁵⁷

Au moment où il passe par l'épreuve de la souffrance, Romain Rolland se tourne vers Millet parce qu'il retrouve en lui un frère qui partage ses douleurs et ses peines actuelles. Au deuxième chapitre, il avait déjà souligné la gêne du jeune peintre pendant son séjour à Paris, et signalé les efforts faits par Millet pour sortir de sa misère profonde. "Millet

¹⁵⁶ Rolland, Introduction de 1921 aux Vaincus (Anvers: Editions Lumière, 1922), p. 15.

¹⁵⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 9 décembre 1901, (A.R.R.). Voir aussi la citation de la page 12, note 41.

dut faire, note-t-il, pour vivre, des pastiches de Watteau qu'il aimait peu, et de Boucher qui le dégoûtait."¹⁵⁸ Et un peu plus loin: "Millet faisait des vignettes de romance qu'on ne lui payait pas, était réduit à échanger des dessins contre des souliers, des tableaux contre un lit, et fort à temps, lui venait, quand il n'avait plus rien, une commande de 30 francs qu'une sage-femme lui donnait pour son enseigne."¹⁵⁹ Ne reconnaissons-nous pas dans ce jeune peintre qui accepte de petites tâches déplorables pour vivre, Romain Rolland lui-même qui, se trouvant dans des difficultés matérielles, écrit "Les Salons" (et même le Millet) pour gagner sa vie?

Comme Romain Rolland, Millet connaît la douleur physique, la solitude, la déception de l'échec, les sentiments de frustration nés de l'incompréhension du public, et ce que Romain Rolland n'a pas connu: la tentation du suicide. Dans cette évocation d'une période très noire de la vie du peintre, le biographe laisse quand même filtrer quelques rayons de lumière. Il parle, par exemple, de l'achat des tableaux de Millet par son ami Rousseau, en particulier du Paysan greffant l'arbre en 1855, mais sans indiquer le prix payé de quatre mille francs - somme sans doute fabuleuse aux yeux de Millet. Il évoque succinctement la femme de Millet au deuxième chapitre: "[...] la compagne fidèle de toute sa vie, l'amie inébranlable qui partagea ses épreuves avec lui, comme lui, patiemment, stoïquement",¹⁶⁰ mais la mentionne rarement au troisième chapitre; de

¹⁵⁸ Rolland, Millet, p. 16.

¹⁵⁹ Ibid., p. 17.

¹⁶⁰ Ibid., p. 16.

même, il décrit au début du troisième chapitre Millet "parmi la bruyante petite foule qu'il adorait, dans l'intimité de sa vie de famille, et parmi la paix de la forêt auguste, dans le haut et tranquille silence qui entourait sa maison",¹⁶¹ mais ne dit plus les consolations, pourtant grandes, que Millet devait retrouver dans sa famille pendant les moments les plus noirs à venir. Il tend donc à exagérer la vie de douleur de Millet, d'une part parce qu'il veut faire ressortir dans cette biographie toute la force exemplaire du courage mais aussi parce que cette douleur qu'il peint est la sienne; il la comprend donc trop bien et en souffre trop pour ne pas insister sur elle.

Ainsi, si les rapports entre Rolland et son héros sont étroits par sa connaissance approfondie de la vie de Millet, ils le sont encore plus au point de vue des affinités entre la vie du peintre et celle du biographe. En Millet, Romain Rolland découvre une âme fraternelle dont la sensibilité s'accorde tout naturellement avec la sienne. En soulignant tous ces épisodes dont certains sont mineurs dans la vie de Millet, Romain Rolland revit dans toute leur intensité les sentiments qu'ils suscitent et dont il fait l'épreuve. Il se retrouve donc dans la personne dont il raconte la vie, et ce faisant il se révèle à lui-même. Ne l'écrira-t-il pas d'ailleurs bien des années plus tard dans une lettre à Pierre Abraham, datée le 22 janvier 1930?

Nous savons tous que tout portrait reflète non seulement l'objet, mais (beaucoup plus!) le sujet - l'artiste qui l'a fait.¹⁶²

¹⁶¹ Ibid., p. 23.

¹⁶² Rolland, Un Beau Visage à Tous Sens (Paris: Albin Michel, 1967), p. 272.

Romain Rolland connaît donc la "triste et puissante école de l'épreuve; (qu')il faudrait presque [...] souhaiter à ceux qu'on aime si ce n'était une chose abominable que la souffrance et que rien ne peut justifier quand on n'est pas chrétien".¹⁶³ Broyé par ses souffrances, il réfléchit à sa vie, ainsi qu'à celle des grands hommes dont la souffrance et le sacrifice semblent correspondre aux siens, et il cherche dans leurs exemples de courage et de volonté de vaincre une source de secours et d'amitié. L'exemple de Beethoven l'aide à surmonter sa dépression et il se met à la rédaction de sa biographie. "La Vie de Beethoven, écrira-t-il bien des années plus tard, [était la] fille d'une crise de ma vie et première née de cette nouvelle union avec la douleur, le renoncement, les puissances ascétiques."¹⁶⁴ La lecture des Mémoires de Kropotkine qui paraissent en traduction au début de l'année 1902 chez Stock sous le titre: Autour d'une vie, le passionne et contribue à l'approfondissement de la réflexion qu'il poursuivait déjà en écrivant son Millet. Il écrit à Malwida von Meysenbug:

C'est un livre admirable. Il y a dix ans que je n'ai rien lu qui m'ait autant intéressé. On ne peut voir une âme plus belle, plus pure, plus riche, et plus modeste, que ce grand seigneur russe, qui fut un officier, un explorateur, un savant, un révolutionnaire, et dans toutes ces carrières porta la même clarté d'esprit, la même générosité, le même dévouement à un idéal de justice et de bonté. [...] - C'est incroyable, cette foule de milliers d'êtres ne respirant que le Sacrifice. C'est toute la conscience de l'humanité, tout ce qu'il y a de bon et de profond dans le monde.

¹⁶³ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 8 août 1901. Extrait cité par Miriam Krampf, op. cit., p. 87.

¹⁶⁴ Romain Rolland, Périple (Paris: Editions Emile-Paule, 1946), p. 39.

Mais il est atroce qu'ils aient été toujours vaincus, écrasés impitoyablement. Dieu! quelles douleurs, quelles tortures le monde recouvre!¹⁶⁵

Et dans les "Notes pour Jean-Christophe", nous retrouvons ces observations datées de décembre 1901:

Et quelle différence n'y a-t-il pas entre l'optimisme ordinaire, grossièrement satisfait de jouissances faciles, et l'optimisme de bonté intelligente, qui a compris que la vie n'est pas grand-chose et qui lui est indulgent, - ou l'optimisme héroïque, qui impose à la vision d'une réalité mauvaise, la foi inébranlable de sa volonté, - et le pessimisme héroïque, qui, heureux, souffre pour ceux qui souffrent, et parce que le bonheur a un terme.¹⁶⁶

Les idées de Romain Rolland sur l'héroïsme, nous l'avons dit, ne se sont pas imposées à lui d'emblée, ni sans tâtonnement mais se sont formées progressivement, à mesure qu'il prenait conscience des exigences d'un monde en formation et que s'affirmait son propre caractère à travers ses souffrances et ses déceptions. Mais c'est pendant les années 1901-1902, à l'époque où il écrivait le Millet, que l'image du héros qu'il tourne et retourne dans son esprit prend sa forme définitive - celle qu'elle revêtira sous la forme romanesque dans Jean-Christophe. Le Millet s'insère donc dans la réflexion de Romain Rolland sur la souffrance, mais aussi sur l'héroïsme, car dans le peintre Millet, tout comme dans Beethoven, ou dans Kropotkine, Romain Rolland retrouve des traits de personnalité qui répondaient aux besoins d'un homme jeune, brisé par la souffrance, et qui deviendront des valeurs prédominantes de toute vie héroïque. Millet, ce peintre de la douleur des terriens, est un de ceux

¹⁶⁵ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, pp. 309-310.

¹⁶⁶ Romain Rolland, "Notes pour Jean-Christophe". (Inédites, A.R.R.).

qui l'amènent à sa conception personnelle de l'héroïsme.

La biographie de Jean François Millet est avant tout l'étude d'une âme aux prises avec l'adversité. En 1902, il en est pour Romain Rolland comme pour le peintre "attiré, hypnotisé par l'expression de la douleur. C'est elle qu'il va chercher dans les oeuvres de ses maîtres préférés; et il semble subir sa fascination mystique."¹⁶⁷ Cependant, le sentiment que Romain Rolland nous communique n'est pas celui de désespoir à la vue d'un homme accablé de toutes les peines concevables, mais plutôt d'admiration à la vue d'un homme dont la vie, "bel exemple d'héroïsme silencieux",¹⁶⁸ devrait, selon lui, servir d'exemple à toute l'humanité. Il présente en Millet, "un beau type d'héroïsme stoïque",¹⁶⁹ - ainsi qu'il le dit encore dans une lettre à Malwida von Meysenbug - un être humain qui souffre, mais qui ne se débat pas dans la peine et qui ne maudit jamais l'existence. Il accepte la souffrance, parce que pour lui, chrétien, "la douleur est la loi, [...] la douleur est un bien."¹⁷⁰

Aucun [critique] [explique Romain Rolland] ne s'est douté, en voyant les Glaneuses, ou l'Homme à la houe, écrasés de fatigue, courbés sur la terre, comme des bêtes sous le joug, que l'artiste qui les avait peints trouvait cette peine naturelle, bonne parce qu'elle est morale, et belle parce qu'elle est bonne.¹⁷¹

¹⁶⁷ Rolland, Millet, p. 6.

¹⁶⁸ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 95.

¹⁶⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 26 décembre 1902, (A.R.R.).

¹⁷⁰ Rolland, Millet, p. 3.

¹⁷¹ Ibid.

Pourquoi Romain Rolland insiste-t-il tant dans ce petit ouvrage sur cette image d'un Millet peintre de la souffrance et de la souffrance acceptée comme la loi de la vie? Une confrontation avec les lettres écrites à différents moments à Malwida von Meysenbug nous dévoile la raison, en marquant l'évolution qu'a subie la pensée de l'écrivain pendant les années 1896-1902. En 1896, le jeune Rolland n'accepte pas la nécessité de la souffrance:

[...] c'est une triste consolation d'exprimer [...] ses chagrins en art [écrit-il]. Vous n'êtes pas trop de cet avis, je le sais; vous croyez qu'il est bon que l'on souffre, pour être un grand artiste. Pour moi, j'aimerais mieux que la souffrance n'existât pas, ni l'art. Mais enfin, puisque nous ne pouvons supprimer l'une, l'autre est notre plus précieux trésor.¹⁷²

Six ans plus tard, il écrit à la même correspondante:

J'ai acquis depuis un an (je le crois du moins) une vue singulièrement plus profonde des destinées humaines, et des lois étranges et implacables qui les gouvernent. Il serait plus facile de détourner le cours d'un fleuve, que le cours de ces lois. Il faut se contenter de les connaître, de les comprendre, et de les accepter.¹⁷³

Et il précise sa pensée davantage dans une lettre à Sofia Guerrieri - Gonzaga où il cite quelques lignes de Tolstoy qui nous expliquent admirablement l'influence de Millet sur lui:

Tout homme devient utile à cet instant précis où la vie s'assombrit pour lui: tout travail commence dans la peine. - Dans la solitude Optynaia, pendant plus de trente ans, gisait à terre un moine paralytique, qui n'avait gardé que l'usage de sa main gauche. Les médecins assuraient qu'il devait cruellement souffrir. Lui, non seulement ne se plaignait jamais, mais les yeux fixés sur les icônes, avec des signes de croix et un éternel sourire, ne cessait

¹⁷² Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 192.

¹⁷³ Ibid., p. 313.

d'exprimer à Dieu sa reconnaissance et sa joie pour l'étincelle de vie qui se conservait en lui. Des milliers de pèlerins vinrent le visiter, et on ne saurait croire quel rayonnement bienfaisant projeta sur le monde cet homme incapable de toute activité physique. Ce paralytique fit plus de bien que les milliers et les milliers de gens bien portants et heureux qui s'imaginent accomplir par leurs actions une oeuvre utile au monde."¹⁷⁴

Ce que Tolstoy reconnaît et loue dans le comportement de ce moine paralytique, Romain Rolland le découvre en Millet: l'acceptation sereine de la vie. C'est par l'exemple de ce stoïcien que Romain Rolland arrive à la reconnaissance de la place essentielle de la douleur dans la vie humaine.

Mais ce qui est exceptionnel en lui, et ce qui le distingue des autres, [écrit-il] c'est la tranquillité avec laquelle il accepta son infortune, comme une chose due, une nécessité supérieure et bienfaisante.¹⁷⁵

En ce caractère admirable donc, Romain Rolland découvre une des marques décisives de l'héroïsme.

En passant par l'épreuve de la souffrance, Millet connaît la joie. Le motif qui donnera à la Vie de Beethoven son unité apparaît déjà dans cette première biographie: Durch Leiden Freude. C'est ainsi ce grand et simple stoïcien qui aide Romain Rolland à prendre conscience de cette loi mystérieuse de la vie humaine, et lui fait comprendre que la souffrance fait partie intégrante non seulement de la vie de l'homme, mais aussi de son art. Là est le fond de la pensée et de l'art de Millet: "montrer la douleur du travail, et montrer en même temps dans cette forte

¹⁷⁴ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 18.

¹⁷⁵ Rolland, Millet, p. 5.

souffrance toute la poésie, toute la beauté de la vie."¹⁷⁶ Deux lettres écrites à Sofia Guerrieri-Gonzaga en 1902 en font preuve; le 7 juin, il s'exprime de la façon suivante:

Il y a tant de mal autour de nous, et nous-mêmes en avons tant souffert, que notre devoir est de tâcher de le diminuer un peu. Oh! je sais bien que c'est peu de chose, la consolation que l'on retire d'une oeuvre d'art, quand on souffre vraiment! Même Beethoven n'a pu me soulager lorsque j'étais accablé; mais au moins il a purifié ma tristesse et il l'a ennoblie. C'est là ce qu'il faut chercher: puisque nous ne pouvons supprimer la souffrance, tâchons de l'embellir, de lui enlever tout ce qu'il y a en elle de laid et de vulgaire; car le grand ennemi, l'ennemi partout embusqué dans nos plaisirs comme dans nos peines, ce n'est pas le mal; c'est le médiocre, le vulgaire, le laid.¹⁷⁷

Un mois plus tard, il écrit à la même correspondante:

Voir la vie comme elle est, sans crainte et sans illusions, - la comprendre, lui pardonner, l'aimer, - et tâcher de la rendre meilleure: voilà ce que je voudrais pour moi, pour vous, pour le bonheur et pour l'honneur de notre amitié.¹⁷⁸

Il convient de relever aussi à quel point, dans cette biographie, Romain Rolland insiste sur "cette originalité religieuse et morale de Millet [qui] bien plus que son génie de peintre, [...] lui assure sa place à part dans l'art français du XIXe siècle et [...] en dehors de cet art."¹⁷⁹ Le Romain Rolland qui a perdu la foi pendant les premières années de l'adolescence et qui n'est jamais retourné à la pratique des sacrements catholiques souligne le milieu passionnément chrétien d'où Millet est sorti, l'atmosphère janséniste, presque puritaine, dans

¹⁷⁶ Ibid., p. 4.

¹⁷⁷ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 73.

¹⁷⁸ Ibid., p. 80.

¹⁷⁹ Rolland, Millet, p. 8.

laquelle son caractère s'est formé et l'éducation religieuse qu'il reçut de son aïeule, Louise Jumelin; il n'explique l'étrange ascétisme du peintre, qui trouvait une joie austère et religieuse dans la douleur, que par "la puissante empreinte de la pensée chrétienne. Millet, - (et là fut la raison profonde de son originalité morale parmi ses contemporains) - Millet fut religieux dans l'âme,"¹⁸⁰ écrit le biographe. A l'encontre d'autres commentateurs, qui essaient de donner un sens politique ou social au combat de la terre que décrit le peintre, Romain Rolland lui donne un sens religieux, celui qu'expriment les versets de la Genèse

que Millet répétait sans cesse, et qui sont la devise de sa vie et de son oeuvre: "La terre sera maudite... Elle produira des épines et des ronces, et tu te nourriras de l'herbe de la terre. - Et tu mangeras ton pain à la sueur de ton visage."¹⁸¹

Il ne faut pas s'étonner du désir du biographe de mettre en lumière ce sentiment profondément chrétien du peintre, malgré les différences entre son propre point de vue et celui de son héros, qui se rejoignent pourtant si nous nous rappelons que Romain Rolland, malgré son renoncement à la foi catholique, est resté profondément religieux, dans le sens large du mot, jusqu'à la fin de sa vie. Ce qu'il avait rejeté depuis sa prime jeunesse, c'était la foi religieuse telle qu'elle lui était apparue dès son enfance, sous la forme du catholicisme provincial français. Il ne pouvait pas accepter la foi de ceux qui, se disant religieux, s'enfermaient dans les murs de leur chapelle et refusaient d'en sortir

¹⁸⁰ Ibid., p. 7.

¹⁸¹ Ibid., p. 8.

pour affronter la vie. Ce christianisme tenu pour un asile contre les orages de la vie, lui semblait une sorte d'abdication, un reniement de la force morale qui devrait suffire à l'homme dans ses épreuves, sans nécessiter d'autres recours.

Mais si Romain Rolland n'approuve pas un christianisme de refuge, son admiration pour Millet montre qu'il ne mésestime pas les vrais chrétiens:

Le chemin de l'humanité est une route de montagne: elle monte en lacets, et il semble par moments qu'on revienne en arrière. Mais on monte toujours. ¹⁸²

Il cherche donc, parmi eux, ceux qui croient comme lui que la religion n'est jamais une oeuvre accomplie, mais acte et volonté d'agir, sans repos. Cette pensée se précise dans une lettre écrite à Sofia Guerrieri-Gonzaga deux ans plus tard:

Je n'ai jamais eu d'autres maîtres que mes livres, et ma vie. Je suis trop individualiste, et je n'aime vraiment que les individualistes. Tout ce qui table sur la docilité et la passivité humaine, comme l'éducation laïque ou religieuse, l'Université ou l'Eglise, m'est aussi antipathique que la vue d'un troupeau de moutons et des chiens qui les harcèlent. ¹⁸³

Celui qui écrira plus tard: "L'essence de mon être était, fut toujours religieuse, fille de Dieu", ¹⁸⁴ est bien en état de se faire un ami de Millet, car chez Millet l'acceptation de la foi religieuse n'implique pas du tout un renoncement à la vie; Romain Rolland retrouve au contraire en lui une "vie puissante [...] soulevée par les ailes d'une

¹⁸² Paroles de Renan, citées par Romain Rolland, Les Précurseurs (L'Esprit Libre) (Paris: Albin Michel, 1953), p. 193.

¹⁸³ Rolland, Chère Sofia, p. 202.

¹⁸⁴ Rolland, Le Voyage Intérieur (Editions Albin Michel, 1942), p. 129.

foi héroïque".¹⁸⁵ Comme son biographe, donc, Millet est homme de foi et d'action dont l'effort constant est de s'accorder avec l'élan primitif de la vie, de capter la force créatrice que recèle la passion - douleur autant que joie.

A cette originalité morale et religieuse de Millet s'associent deux autres valeurs qui s'incorporent à la conception de la vie héroïque chez Romain Rolland: la vérité et l'amour. Non que le biographe n'y ait été antérieurement sensible. Une vérité et une bonté absolues: c'est ce qu'il a découvert dans Guerre et Paix de Tolstoy qu'il a introduit à l'Ecole Normale et fait connaître à ses camarades. Et rappelons-nous la page du Voyage Intérieur où, en expliquant le but de sa vie et de son oeuvre, il se qualifie de musicien qui a essayé toute sa vie de réaliser la synthèse sonore des deux lois: la Vérité et l'Amour.¹⁸⁶

La vérité: comment la caractériser? Dans cette même page du Voyage Intérieur, Romain Rolland précise que c'est la loi essentielle de la vie; il s'agit d'"être vrai avec soi. Ne jamais formuler un mot de plus ou de moins que ce que l'on croit vrai".¹⁸⁷ Et ceci à un ami japonais: "J'ai toujours, depuis que j'écris, suivi ma loi de vérité. Vérité absolue envers soi-même, c'est le premier devoir".¹⁸⁸ Et ce devoir, Romain Rolland le proclame en 1900 même, dans un article de la Revue

¹⁸⁵ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 317.

¹⁸⁶ Rolland, Le Voyage Intérieur (Editions Albin Michel, 1959), p. 235. Voir aussi page 18 de l'Introduction à notre thèse, note 39.

¹⁸⁷ Ibid., p. 235.

¹⁸⁸ Cité par Sénéchal, Romain Rolland (Paris: Editions de la Caravelle, 1933), p. 26.

d'Art dramatique, où il réclame de l'art le même combat pour la vérité.¹⁸⁹

Or Millet s'est voué à la vérité tout autant que son biographe et partage sa haine de l'hypocrisie et du mensonge. Dès le début du premier chapitre, Romain Rolland souligne la répulsion marquée de Millet pour

"les exagérations, les faussetés, les minauderies des acteurs et des actrices. J'ai un peu vu les gens de ce monde à part, et je me suis convaincu qu'à force de chercher à se mettre dans la peau d'un autre, ils n'avaient plus conscience de leur personne à eux-mêmes, qu'ils ne parlaient plus que comme leurs rôles, et que la vérité, le sens commun, et le sentiment simple de l'art plastique les abandonnaient. Pour faire de l'art juste et naturel, il faut fuir le théâtre."¹⁹⁰

C'est donc la sincérité et la vérité que Millet assigne pour but à l'art.

Jusqu'à la fin de sa vie, raconte Romain Rolland, Millet revendique violemment sa naissance campagnarde; on ne réussit pas à lui imposer l'art des salons parisiens. "Paysan je suis né, dit-il, paysan je mourrai. Je resterai dans mon terroir sans reculer d'un sabot."¹⁹¹ Malgré les protestations, les railleries, et les caricatures que suscitent ses tableaux exposés aux divers Salons, le peintre refuse de se

¹⁸⁹ Rolland, "Le Poison Idéaliste", Revue d'Art dramatique, Tome IX (janvier-juillet 1900), p. 665. Nous lisons: "Avant tout, la vérité! Et comme disait Sainte-Beuve, 'que le beau et le bien se tirent d'affaire ensuite, comme ils pourront'. Guerre au mensonge! Et qu'un Molière nous délivre enfin de toutes ces vieilleries décadentes de cette friperie néo-mystique, que nous portons sur nos épaules, que nous traînons à notre dos, qui s'embarrasse à nos jambes, qui nous barre la route, et nous empêche de marcher!"

¹⁹⁰ Paroles de Millet citées par Rolland, Millet, pp. 1-2.

¹⁹¹ Ibid., p. 9.

soumettre aux critères du goût parisien, car il a trop la passion et le besoin de la réalité pour envisager autrement le combat douloureux de l'homme avec la terre. En faisant l'Homme se reposant sur sa houe, raconte Romain Rolland, il se doutait bien de la bataille au-devant de laquelle il allait, car "le travail matériel y était représenté sous sa forme la plus douloureuse, et pareille à un tourment, brisant l'homme, et tuant sa pensée, le ramenant presque au rang de l'animal."¹⁹² C'était un défi au goût parisien et en effet, le tableau provoque des critiques impitoyables de la part des gens qui, écrivait Millet, "n'aiment pas qu'on les occupe de choses d'un autre monde que le leur, et qu'on les dérange";¹⁹³ ils prétendent que Millet calomnie le paysan et qu'il ne sait pas voir la beauté de la campagne. Millet leur répond ainsi:

Les on-dit sur mon Homme à la houe me semblent bien étranges. On ne peut donc pas tout simplement admettre les idées qui peuvent venir dans l'esprit à la vue de l'homme voué à gagner sa vie à la sueur de son front? Il en est qui me disent que je nie les charmes de la campagne; j'y trouve bien plus que des charmes, d'infinies splendeurs; [...] Je n'en vois pas moins dans la plaine, tout fumants, les chevaux qui labourent, puis, dans un endroit rocheux, un homme tout éreinté dont on a entendu les han! depuis le matin, qui tâche de se redresser un peu pour souffler. Le drame est enveloppé de splendeurs, cela n'est pas de mon invention".¹⁹⁴

Comme son biographe, Millet sait que le plus haut point de l'art est "la recherche ardente de la vérité".¹⁹⁵ A son sens aussi: "tout ce qui vit est beau, tout a droit à notre amour."¹⁹⁶ Et si rigoureuses

¹⁹² Ibid., p. 29.

¹⁹³ Ibid., p. 30.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 198.

¹⁹⁶ Ibid.

que paraissent les exigences de Millet concernant la vérité, c'est l'amour de l'humanité qui l'emporte pourtant chez le peintre sur tout autre sentiment: c'est le même respect de la dignité de l'homme et la même volonté de servir l'humanité qui caractérisent la pensée et l'action de Romain Rolland. Jeune étudiant, Rolland avait déjà épousé le précepte de Tolstoy, qu'il cite bien des années plus tard dans ses Compagnons de route:

La première science du monde est, comme l'a dit Tolstoy, la science de vivre de manière à faire le moins de mal possible et le plus de bien possible. Le premier art du monde est l'art de savoir éviter le mal et de produire le bien avec le moins d'efforts possible.¹⁹⁷

En 1902 il reprend cette idée en écrivant dans une lettre à Sofia Guerrieri-Gonzaga:

Il y a quelques mois, nous discussions sur l'art, et vous disiez: "il ne s'agit que de faire de belles choses. Tout ce qui est beau, fait du bien". Sans doute; mais plus ou moins de bien. Et il faut faire plus, et non pas moins. Vous-même savez mieux que personne faire la différence entre les oeuvres d'art; et ce que vous avez le plus aimé dans ce que vous avez lu de moi, - c'est - comme moi - le retour de Jeanne de Piennes à son château. C'est qu'il y a là peut-être un peu de sagesse et un peu de bonté. Et je veux en mettre dans l'art.¹⁹⁸

Et en 1907, le même thème réapparaîtra dans une lettre écrite par Romain Rolland à Richard Strauss:

Vous aimez par-dessus tout la force. Et je l'aime aussi par-dessus tout. - Toutefois, ne dédaignez pas trop une autre puissance; celle de la sympathie. Il y a des forces qui brûlent. Il y en a d'autres qui fécondent, - qui communiquent et qui inspirent l'amour. [...] - Certainement, il y a des génies qui n'inspirent que l'admiration. Mais

¹⁹⁷ Romain Rolland, Compagnons de route (Paris: Albin Michel, 1961), p. 223.

¹⁹⁸ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 73.

ils n'ont pas l'universalité et la quasi-éternité de ceux qui inspirent à la fois l'admiration et l'amour. Beethoven n'est si grand, si universel que par tout ce qu'il fait de bien avec sa force prodigieuse.¹⁹⁹

La bonté est la pierre de touche du héros pour Romain Rolland. Or, à son jugement, Millet n'est lui-même si grand, si universel que par ce qu'il fait de bien avec sa force. C'est un idéaliste, un homme profondément religieux qui a une grande compassion pour l'humanité. Il se sent attiré, par une sympathie fraternelle, vers le peuple qu'il peint parce qu'il en fait partie; il partage ses passions, ses préjugés et son amour ardent de la terre, et, dans sa souffrance, il découvre toute la beauté de la vie:

"...Dans les endroits labourés [dit-il], vous voyez des figures bêchant, piochant. Vous en voyez une de temps en temps, se redressant les reins, et essuyant le front avec le revers de la main...Est-ce là ce travail gai, folâtre, auquel certains gens voudraient nous faire croire? C'est cependant là que se trouve pour moi la vraie humanité, la grande poésie."²⁰⁰

Mais l'amour véritable est indépendant des lois de la société et même de la nature; il s'établit entre les âmes que tout éloigne, dans l'espace comme dans le temps. Ainsi en est-il pour un Millet, que poursuit le rêve d'une fraternité universelle. Romain Rolland précise qu'en représentant le malheur du pauvre, le peintre n'a pas pour mobile d'exciter l'envie à l'égard des classes riches, car il "n'avait aucun sentiment d'hostilité pour les riches, mais bien plutôt de compassion".²⁰¹

¹⁹⁹ R. Strauss et R. Rolland, Richard Strauss et Romain Rolland (Paris: Albin Michel, 1951), p. 88.

²⁰⁰ Rolland, Millet, p. 4.

²⁰¹ Ibid., p. 2.

Comme les autres grands paysagistes de l'époque, Millet souffre de la pauvreté, de la solitude, de l'indifférence, mais à l'encontre des autres, il accepte son infortune tranquillement. La sottise, la méchanceté et l'égoïsme des gens ne le font jamais sortir de son calme admirable.

"Je n'en veux à aucun, dit-il, ne me croyant pas plus victime qu'une quantité d'autres."²⁰² Et Romain Rolland de citer plus loin ces mots du peintre: "Oui, il y a de méchantes gens; mais il y en a de bons, et un bon vous console de bien des mauvais. Je ne me plains pas."²⁰³ C'est cette foi dans l'humanité, ce besoin de fraternité universelle qui a tellement impressionné Tolstoy: dans son livre: Qu'est-ce que l'art? où ce dernier fait durement le procès de la civilisation, ne fait-il pas exception pour Millet, et ne range-t-il pas son Angelus, et surtout son Homme à la houe parmi le petit nombre des peintres " 'qui communiquent le sentiment d'amour chrétien pour Dieu et son prochain', parmi les oeuvres d'art qu'on peut appeler 'religieuses', et qui accomplissent la parole de Saint Jean: 'L'union des hommes avec Dieu et entre eux'"?²⁰⁴

De ces multiples façons, ainsi, la vie morale de Millet est soeur de celle de Romain Rolland. Comme lui, Millet a pu, même dans la tourmente, maintenir son inaltérable foi dans la fraternité humaine, sa passion de l'amour et son mépris de la haine. Tout dans sa vie est commandé par cette exigence d'amour et son art a pour mission de la

²⁰² Ibid., p. 5.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid., p. 8.

faire triompher. De son oeuvre se dégagent les grands principes moraux qui forment la base de la philosophie de la vie chère à Romain Rolland, qui y trouve non seulement la force de l'intelligence et de la passion, mais aussi et surtout l'oubli de l'égoïsme et la bonté qui ruissellent de ce coeur. L'exemple de Millet permet à Romain Rolland, bouleversé par la souffrance, "d'élargir [sa] personnalité, de rebâtir ses fondements qui avaient un peu fléchi, de faire entrer à tous les étages, à toutes les chambres de [sa] maison, plus d'air et de lumière."²⁰⁵ Millet, en aidant Romain Rolland à préciser sa vision du monde tout autant que sa conception du héros, occupe une place notable dans l'évolution de sa pensée.

En plus de cette affinité entre le biographe et son héros sur le plan moral, nous retrouvons, en lisant surtout la quatrième partie de ce petit ouvrage, un parallélisme d'ordre artistique. En effet, nous sommes frappés de voir jusqu'à quel point transparaissent chez Millet certaines des idées fondamentales de Romain Rolland sur l'art. Dès la première page de la dernière partie, il présente un portrait de Millet l'artiste qui correspond étroitement aux idées exprimées dans sa thèse sur la décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle.

"Le contentement de l'esprit est peu propre au développement de l'art."²⁰⁶ Cette réflexion inspire l'auteur de la thèse et nous ne nous

²⁰⁵ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 35.

²⁰⁶ Rolland, De la Décadence de la Peinture Italienne au XVI^e siècle, p. 51.

étonnons guère de voir Romain Rolland la développer longuement dans cette biographie. Millet, dit le biographe, sent la disposition de son esprit à se répéter, mais "il n'était pas homme à s'immobiliser dans une formule".²⁰⁷ Son énergie l'empêche de s'abandonner jamais à la facilité.

[...] il ne cessa de travailler à élargir sa pensée, à enrichir et à varier sa technique, tentant non sans succès, pendant quelques années, de s'engager dans les chemins les plus éloignés de sa vraie nature, puis s'apercevant qu'il faisait fausse route, et consentant à s'enfermer dans les limites de sa nature, mais s'efforçant sans relâche de mettre en valeur toutes les parties de son domaine artistique, et de pénétrer plus profondément dans l'esprit des choses et des êtres qu'il observait.²⁰⁸

Peu satisfait de son oeuvre, Millet aspire toujours à se dépasser, et ceci par diverses tentatives dans des directions étrangères à son génie. Mais si, à certains moments, le peintre "s'applique consciencieusement à faire des tableaux académiques, [...] sous la défroque dont il s'affuble, sa nature paysanne violente et lourde éclate toujours."²⁰⁹ De même, lorsqu'il se trompe dans ses recherches, sa "verve barbare [...] tâche en vain de se cacher sous le froid académisme [et] la nature perce malgré tout."²¹⁰

Pourquoi Romain Rolland insiste-t-il sur cet élément invinciblement personnel dans l'évolution artistique de Millet? C'est qu'il veut souligner l'idée, inhérente à la conception esthétique du peintre ainsi que du biographe, que l'art doit exprimer la nature profonde de l'artiste.

²⁰⁷ Rolland, Millet p. 35.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid., p. 36.

N'avait-il pas écrit quelques années plus tôt dans une lettre à Malwida von Meysenbug: "Il ne faut qu'être simplement soi-même et ne pas chercher à être un autre"?²¹¹ Et un peu plus loin dans ses lettres à la même correspondante nous retrouvons ces mots: "Que chacun soit ce qu'il peut le mieux être!"²¹²

Nous apercevons sans difficulté les conséquences de cette manière de voir: contrairement à ce que font la majorité des critiques qui se fabriquent un idéal abstrait et général de la beauté et jugent de toutes les oeuvres d'art d'après cet idéal, Millet propose qu'on s'intéresse à l'artiste "en raison de sa visée et de la manière dont il l'a atteinte."²¹³ Et Romain Rolland commente ces mots ainsi:

Pour juger un artiste, il ne faut pas se demander si ses figures ou ses couleurs sont conformes à une certaine idée de la beauté, mais ce que l'artiste a voulu dire et s'il l'a bien dit.²¹⁴

On reconnaît ici l'idée qu'exprime Romain Rolland dans une lettre à Sofia Guerrieri-Gonzaga, qui date de l'époque même où l'auteur réfléchit sur le Millet: "Il faut prendre garde toujours, écrit-il, pour bien juger une oeuvre, de la regarder du point de vue exact qu'a voulu l'auteur."²¹⁵

²¹¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 15 mars 1892, (A.R.R.).

²¹² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 20 février 1895, (A.R.R.). Ces mots sont déjà cités à la page 40 de notre thèse, note 107.

²¹³ Paroles de Millet citées par Rolland, Millet, p. 48.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 37.

Il s'ensuit, selon la conception esthétique de Millet, que ce ne sont pas tellement les choses représentées dans une oeuvre d'art qui font le beau; c'est plutôt "le besoin qu'on a de les représenter; et ce besoin lui-même a créé le degré de puissance avec lequel on s'en est acquitté."²¹⁶ Le peintre partage ainsi la conviction du romancier que la création doit être un besoin pour l'artiste et que celui-ci doit être fortement ému pour créer. "Je n'écris tant que parce que j'ai souffert, écrira Romain Rolland en 1904 à un ami. On ne doit écrire que quand on y est forcé, quand il faut créer ou crever".²¹⁷ Il souligne ainsi dès le début de son étude cette observation de Millet: "La douleur est peut-être ce qui fait le plus fortement exprimer les artistes",²¹⁸ parce qu'il se retrouve dans ce peintre. Ainsi Jean-Christophe est-il né de la grande crise des années 1899-1902; cette remarque de Jacques Robichez marque clairement la portée de cette oeuvre:

C'est bien plus qu'une compensation et une consolation: une sorte de défi. Ce coeur, qui n'a pas été capable de sauver celle qu'il aimait, entreprend, pour dominer son accablement, de sauver les hommes. Ainsi le souvenir toujours présent de l'échec sentimental est à la source de l'oeuvre enfin réalisée.²¹⁹

Ce qui compte en art, donc, "c'est la force passionnée qui oblige l'artiste à créer son oeuvre; et c'est cette passion qui donne à l'oeuvre sa puissance expressive et par suite sa beauté; car c'est tout un."²²⁰

²¹⁶ Rolland, Millet, p. 48.

²¹⁷ Cité par J.-B. Barrère, Romain Rolland. l'Ame et l'Art (Paris: Albin Michel, 1966), p. 236.

²¹⁸ Rolland, Millet, p. 6.

²¹⁹ J. Robichez, Romain Rolland, p. 49.

²²⁰ Rolland, Millet, p. 48.

Ces mots de Romain Rolland ne s'appliquent pas uniquement aux oeuvres de Millet, mais aussi à Jean-Christophe. Une lettre écrite à Sofia Guerrieri-Gonzaga nous le dit aussi: "le seul intérêt pour moi de l'art, c'est de dire ce que j'ai dans le coeur".²²¹

Romain Rolland retrouve en Millet, comme en Gluck qu'il étudie au même moment, sa propre conception du style qui se retrouvera dans son roman. Il avait déjà affirmé que le style doit jaillir spontanément du fond et doit être considéré comme d'importance secondaire par rapport à la pensée. En parlant de Millet, il défend un semblable point de vue:

Assurément, il est bon de dire de belles choses; mais l'essentiel est de dire des choses claires et fortes. Bien penser, et dire nettement sa pensée: voilà l'idéal de Poussin. C'est aussi celui de Millet.²²²

Et plus tard dans le même ouvrage: "L'art n'a pas pour but la forme elle-même, mais l'expression".²²³ La même idée se retrouvera exprimée vigoureusement plus tard dans Jean-Christophe:

Ne t'inquiète point des recherches subtiles où s'énerve la force des artistes d'aujourd'hui. Tu parles à tous: use du langage de tous. [...] Sois tout entier dans ce que tu fais: pense ce que tu penses, et sens ce que tu sens. Que le rythme de ton coeur emporte tes écrits. Le style, c'est l'âme.²²⁴

L'attitude de Millet est en parfaite harmonie avec le dégoût de Romain Rolland pour l'esthétisme, ou l'art pour l'art, qui ne parle qu'à un groupe

²²¹ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 97.

²²² Rolland, Millet, p. 46.

²²³ Ibid., p. 47.

²²⁴ Romain Rolland, Jean-Christophe (Paris: Le Livre de Poche, 1961), tome 3, p. 57.

de gens ultra-raffinés, sans se soucier des grands problèmes de l'humanité. Rien d'étonnant donc que le biographe souligne avec insistance la haine de Millet pour la virtuosité, en citant de lui les mots suivants:

"L'art a commencé à fléchir, du moment qu'on ne s'est plus directement et naïvement appuyé sur les impressions venant de la nature, et que la virtuosité est venue tout aussitôt se substituer à elle: la décadence commence."²²⁵

Dans cette phrase nous reconnaissons la "pensée mère"²²⁶ de la thèse sur la peinture italienne au XVI^e siècle, à savoir que l'éloignement de la nature et la mécanisation de la création constituent le mal dans l'art. Cette communion intime avec la nature sur laquelle il insiste tant dans les oeuvres précédentes, Romain Rolland en retrouve l'incarnation chez Millet qui, malgré ses diverses tentatives pour se rapprocher de l'art contemporain, est toujours revenu à sa première source d'inspiration: la nature. Dès le moment où il rompt brusquement avec tout l'art mondain, et jusqu'à la fin de sa vie, le peintre paysan s'enferme définitivement dans l'étude de la campagne: ses voyages renouvellent ses impressions de la nature et lui permettent de la pénétrer plus profondément et de l'exprimer d'une façon plus complète dans ses oeuvres.

Chose curieuse, pourtant: bien que Millet s'en inspire, il ne peint guère la nature d'après nature. Il la peint dans son atelier, en se servant de quelques paysans ou de sa bonne comme modèles. Et Romain Rolland cite les mots suivants de Wheelwright pour expliquer cette façon de créer:

²²⁵ Paroles de Millet citées par Rolland, Millet, p. 48.

²²⁶ Ibid., p. 47.

"Il ne sentait pas [...] la nécessité d'étudier la nature sur place, bien qu'il prît quelquefois des notes rudimentaires sur un petit album de poche, pas plus grand que la main. Toutes les scènes qu'il voulait reproduire étaient fixées dans sa mémoire avec une merveilleuse exactitude."²²⁷

C'est à cette manière de travailler que Romain Rolland attribue la simplification des paysages et des figures de Millet, dont l'esprit n'a retenu que les grands traits, et le caractère souvent un peu schématique, presque abstrait, de son réalisme. Remarquons que le biographe explore en détail cette façon de concevoir une oeuvre d'art, mais ne la critique pas. Son acceptation de cette méthode permet de saisir toute l'évolution qu'a subie sa pensée depuis l'année 1895, où il flétrissait, dans sa thèse sur la peinture italienne, tous ceux qui n'observaient plus la nature de façon assidue, se servaient plutôt de modèles, et s'éloignaient ainsi de la réalité dans leurs tableaux.

Une autre caractéristique, voisine, qui ne correspond pas non plus chez Millet aux préférences esthétiques de son biographe, c'est le caractère intellectuel du génie du peintre paysan. L'art de Millet, dit Romain Rolland, se conforme à l'idéal intellectuel des artistes du XVII^e siècle; Millet lui-même rejoint la lignée de Poussin qui disait, après avoir conçu l'idée d'un tableau: "La pensée en a été arrêtée, ce qui est le principal."²²⁸ Car chez Millet aussi, le rôle de la pensée est essentiel: toute oeuvre est subordonnée à une idée-mère. Nous lisons:

²²⁷ Ibid., p. 38.

²²⁸ Ibid., p. 50.

"Dans l'art, il faut avoir une pensée mère, l'exprimer d'une façon éloquente, la conserver en soi, et la communiquer aux autres fortement comme par le coin d'une médaille."²²⁹

Ainsi advient-il, selon Romain Rolland, que l'impression spontanée que Millet reçoit de la nature semble souvent arrêtée en route, refroidie ou faussée même dans certains de ses tableaux. Le critique qui préconise la communication immédiate avec la nature avoue sa préférence pour les dessins de Millet, parce que le peintre y "dit immédiatement ce qu'il sent; et on le saisit ainsi tout entier, libre et du premier jet; [...] Les figures s'animent sans emphase; l'air s'allège, la lumière est plus fluide. [...] On sent que Millet est ici dans son élément."²³⁰

Loin de toute recherche et de toute virtuosité, Millet du moins essaie d'atteindre la simplicité de la vie de tous les jours et de la rendre en un style accessible à tous. Il suit ainsi le conseil que Christophe donne à Olivier: "Aux hommes de tous les jours, montre la vie de tous les jours. [...] Ecris la simple vie d'un de ces hommes simples [...]. Ecris-la simplement".²³¹ Et les seules qualités qu'il semble demander à la technique, ce sont la clarté et la force; Romain Rolland cite ces paroles de l'artiste: "J'aimerais mieux ne rien dire, que de m'exprimer faiblement",²³² pour les commenter ainsi:

²²⁹ Ibid., p. 47.

²³⁰ Ibid., p. 51.

²³¹ Rolland, Jean-Christophe (Paris: Le Livre de Poche, 1961), tome 3, pp. 56-57.

²³² Rolland, Millet, p. 49.

C'est un idéal d'écrivain, d'orateur, d'homme d'action, de grand artiste intellectuel, qui vise bien moins à plaire par son oeuvre qu'à remuer par sa pensée et par sa volonté.²³³

Les préférences de Millet pour l'oeuvre de certains peintres font écho à ses réflexions esthétiques et nous révèlent les exigences intimes de son propre génie. Elles correspondent aussi jusqu'à un certain point aux préférences du biographe lui-même dans le domaine des arts plastiques. Comme Romain Rolland, Millet est choqué par Rubens, mais finit par tout lui passer parce qu'il aime passionnément la force qu'il trouve en lui. Son amour de la force et de l'abondance lui fait même goûter le Rosso et le Primatice de Fontainebleau; une comparaison établie entre le jugement suivant de Millet et un passage de Romain Rolland, tiré de la thèse sur la peinture italienne, fait ressortir chez eux deux une unité de pensée qui ne peut que rapprocher davantage leur conception de l'art. Millet s'explique ainsi:

"Ils sont de la décadence, c'est vrai! Les accoutrements de leurs personnages sont souvent ridicules, le goût douteux; mais quelle force de création, et comme cette rudesse de bonhomie rappelle les temps passés!"²³⁴

Or Romain Rolland a déjà exprimé cette idée dans sa thèse:

Que dire d'un Primatice [...] - fleur la plus riche et la plus brillante éclosée de ce sol corrompu! Certes il est encore un grand maître des élégances. Il ne manque même pas de force, ni de fantaisie.²³⁵

Biographe et peintre sont tous les deux préoccupés des puissances profondes,

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid., p. 43.

²³⁵ Rolland, De la Décadence de la Peinture Italienne au XVI^e siècle, p. 81.

sensibles aux caractères énergiques à toutes les époques de la vie d'un peuple, et en trouvent même de cachés dans la décadence italienne.

Remarquons pourtant que Millet ne partage pas l'admiration de son biographe pour l'oeuvre de Velasquez. Dans sa thèse, Romain Rolland avait affirmé sa préférence pour certaines oeuvres de Velasquez par rapport à celles où Raphaël traite des mêmes sujets, parce que la passion de ce dernier s'y revêt à certains moments de quelque chose d'intellectuel, tandis que celle de Velasquez lui semble immédiatement vivante. Ainsi considère-t-il "l'extrême étroitesse de vues que [Millet] exprime en une seule ligne sur Velasquez"²³⁶ comme le plus curieux témoignage sur la pensée du peintre paysan. Il ne l'aima jamais, écrit-il; il comprend la beauté de sa peinture, mais ses compositions lui semblent toujours nulles.

Ces jugements de Millet sur l'art sont autant de raisons pour lesquelles, tout comme Romain Rolland, il se sépare des artistes de son époque, refuse en particulier l'art de l'élite parisienne. Comme son biographe, il trouve néanmoins, parmi tous les modernes, un peintre - Delacroix - digne de son amour et le défendra violemment contre ses ennemis. Quant aux autres, il ne ressent que de l'antipathie pour eux - antipathie qui ne s'adresse pas seulement aux oeuvres, mais à l'essence même de cet art, qu'il juge décadent, incapable d'exprimer le sentiment religieux.

Il s'en explique clairement: "Chez nous, l'art n'est plus qu'un accessoire, un talent d'agrément, tandis qu'autrefois, et encore au moyen-âge, il était l'une des colonnes

²³⁶ Rolland, Millet, p. 43.

de la société ancienne, sa conscience, et l'expression de son sentiment religieux." La faute de cette décadence n'est pas aux seuls artistes; elle incombe à la société tout entière, et surtout à ceux qui la dirigent, ou prétendent la diriger, à l'élite intellectuelle: - "Qu'ont fait pour les arts les grandes têtes de notre époque? - Moins que rien."²³⁷

Ne reconnaissons-nous pas ici les critiques mêmes de Romain Rolland qui, après avoir vu les Salons, ne ressent que la froideur d'âme qui règne dans ce monde d'abstractions inanimées, privées d'amour, comme de réalité?

Comme Romain Rolland, Millet croit fermement que l'artiste n'a pas le droit de s'isoler; il doit s'occuper de ses semblables et agir, au moyen de son art, pour la pauvre humanité. Millet lui-même, dit Romain Rolland, souhaite d'être la voix du peuple,

de ceux qui sont le nombre, et qui ne parlent pas parce qu'ils travaillent, de ces millions d'êtres des campagnes, qui sont restés obscurément religieux et âprement attachés à la peine, au fond ennemis de Paris, et, jusqu'à ces dernières années, indifférents et étrangers à l'apparente évolution de la société.²³⁸

Il est donc attiré par les artistes dont l'oeuvre a une signification morale ou religieuse, de la même façon que Romain Rolland cherche parmi les grands hommes ceux qui se soucient de la condition humaine, et dont l'effort principal est dirigé vers la compréhension vivante de toutes les âmes. Il repousse dédaigneusement les avances des maîtres enjoliveurs du XVIIIe siècle: "il traite presque aussi durement Boucher que faisait

²³⁷ Ibid., p. 45.

²³⁸ Ibid., pp. 8-9.

Diderot [et...] ne désarme même pas devant Watteau [...]".²³⁹ Bien qu'il ne comprenne pas Rembrandt tout d'abord, - ("J'imagine qu'à première vue, Rembrandt devait lui apparaître trop virtuose.")²⁴⁰ - Millet finit par atteindre peu à peu "la profonde vérité et le coeur sublime"²⁴¹ de ce peintre.

Mais les maîtres de prédilection de Millet, continue Romain Rolland, étaient les primitifs italiens, les maîtres français du XVIIe siècle et Michel-Ange. Tout comme Romain Rolland était captivé au début de son séjour à Rome par la tendresse, la douceur, l'humanité profonde de l'art des primitifs, Millet est ému par la piété, la simplicité, la sensibilité à la souffrance de cet art; c'est donc une sympathie morale qui a attiré biographe et peintre vers ces maîtres italiens. Et Romain Rolland cite ces mots de Millet:

"J'en suis resté, dit-il, à ma première inclination pour les maîtres primitifs, à ces sujets simples comme l'enfance, à ces expressions inconscientes, à ces êtres qui ne disent rien, mais qui se sentent surchargés de la vie, ou qui en souffrent patiemment sans cris, sans plaintes, qui subissent la loi humaine, et n'ont même pas l'idée d'en demander raison à qui que ce soit. Ceux-là ne faisaient pas de l'art révolté comme de nos jours."²⁴²

Une différence apparaît pourtant: Millet restera fidèle à sa première inclination pour les primitifs; Romain Rolland s'en détournera à mesure

²³⁹ Ibid., p. 42.

²⁴⁰ Ibid., p. 43.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

que son goût pictural se précisera, selon le devenir de son "moi" intime.

A côté de l'école italienne du XVe siècle, Millet réserve dans son coeur une place pour l'école française du XVIIe siècle: Lebrun, Jouvenet, Lesueur et surtout Poussin. Mais le génie qu'il préfère à tous, c'est Michel-Ange.

"Quand je vis le dessin de Michel-Ange qui représente un homme évanoui, [...] l'expression des muscles détendus, les méplats, les modelés de cette figure affaissée sous la souffrance physique, me donnèrent toute une série d'impressions; je me sentais comme lui supplicié par le mal. J'avais pitié de lui. Je souffrais de ce même corps, de ces mêmes membres. Je vis bien que celui qui avait fait cela était capable, avec une seule figure, de personnifier le bien et le mal de l'humanité. C'était Michel-Ange. C'est tout dire."²⁴³

Millet est ainsi attiré vers Michel-Ange tout comme Romain Rolland est attiré vers ses hommes illustres, parmi lesquels Michel-Ange, par l'attrait de la souffrance, par une sorte de fascination même de la douleur. Car le penseur ou l'artiste ne peut rester assis sur des hauteurs olympiennes. Son sort, c'est le sacrifice et la souffrance. Il cherche donc parmi les grands artistes ceux qui partagent le même sort, le même idéalisme et la même moralité élevée dans leur vie. Les mots suivants de Romain Rolland font écho à cette réflexion et expliquent bien ce à quoi le biographe et le peintre paysan aspirent: "c'est une force morale que je veux être; et c'est une force morale que je cherche dans mes amis. (C'est pour cela qu'ils sont si rares)."²⁴⁴

Ce que Millet avait cherché et trouvé dans l'oeuvre de Michel-Ange, Romain Rolland le retrouve dans celle de Millet: l'âme de l'artiste.

²⁴³ Ibid., p. 44.

²⁴⁴ Rolland, Chère Sofia, vol. 1, p. 51.

Si Millet n'a guère peint que les scènes de la vie des champs, c'est qu'il sentait fort justement qu'ayant passé sa vie entière dans les champs, il pourrait en extraire mieux que nul autre les puissances de poésie et de sublime, restées endormies jusque là. Il fait servir ainsi le trivial à l'expression du sublime, les formes visibles n'étant pour lui qu'un moyen d'atteindre l'âme des choses. Et Romain Rolland cite ces paroles de Millet:

"Ah! je voudrais pouvoir faire sentir à ceux qui regardent ce que je fais, les terreurs et les splendeurs de la nuit. Je voudrais pouvoir faire entendre les chants, les silences, les bruissements des airs. Je voudrais faire percevoir l'infini."²⁴⁵

Dans son oeuvre, donc, Millet insuffle la foi nécessaire pour créer une communion avec les hommes et avec l'univers.

La façon dont Romain Rolland termine son étude sur Millet est significative. Reprenant l'idée exprimée tout à fait au début de son oeuvre, il revient à l'élément qu'il juge essentiel dans l'oeuvre de Millet: son étonnant et éternel sérieux.

Mais le fonds [dit-il] est toujours sérieux; et dès que le travail reprend, il a un caractère tragique. On y sent l'empreinte d'une loi divine, d'une destinée religieuse, qui pèse sur tous les êtres. Partout l'homme paraît en lutte avec la Terre. C'est un combat immense, dont l'année voit se dérouler les épisodes épiques.²⁴⁶

La terre devient ainsi une héroïne de ce poème rustique, et l'oeuvre de Millet représente les divers épisodes épiques de ce combat jusqu'à ce que survienne le dénouement tragique.

²⁴⁵ Rolland, Millet, p. 55.

²⁴⁶ Ibid., p. 56.

Ainsi Millet occupe-t-il une place importante dans l'évolution de la pensée de Romain Rolland, tant en raison de sa vision du monde - où une destinée implacable emporte les êtres - que par sa réflexion sur l'art, expression directe d'une âme. Chez Millet, Romain Rolland retrouve en grande partie sa propre conception de l'art. Pourtant, une certaine indulgence du biographe pour le peintre, notamment relativement à la part faite par ce dernier à l'idée dans la création, d'autre part la présence continue des grands thèmes de la souffrance et de la douleur dans cette étude, et plus particulièrement certaines phrases de la quatrième section où Romain Rolland se propose de traiter de l'évolution artistique de l'artiste, indiquent que c'est Millet l'homme qui l'emporte sur Millet l'artiste pour le critique. Nous lisons:

Par son style et par son intelligence, nous avons vu que Millet rappelait l'art classique. Mais son coeur n'est qu'à lui: il n'a guère d'analogies qu'avec Michel-Ange.²⁴⁷

Certaines lettres datées de cette époque nous renforcent davantage dans cette opinion. Le 20 mai 1902, Romain Rolland fait savoir à son ami André Suarès qu'il est rassasié d'art. Une lettre écrite au même correspondant deux mois plus tard donne une suite à cette réflexion et nous renseigne en même temps sur son état d'esprit: "[...] je ne crois guère à l'art, écrit-il; et je voudrais faire du bien à quelques-uns ou à quelqu'un."²⁴⁸

²⁴⁷ Ibid., p. 55.

²⁴⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à André Suarès, 19 juillet 1902, (A.R.R.).

Si nous nous rappelons aussi que l'intérêt de Romain Rolland pour Millet a coïncidé avec sa crise morale des années 1901-1902, l'attention qu'il prête à la vie de Millet s'explique facilement. Ce peintre paysan l'avait attiré parce qu'il retrouvait en lui un exemple vivant du courage dans la souffrance, et, dans son art, l'expression d'une âme qui se nourrissait de la douleur pour créer la joie. A cet égard, la réflexion que fait Romain Rolland dans une lettre à Louis Gillet est révélatrice:

Est-ce que le but compte jamais? Il n'y a que l'âme qui compte. - J'en suis arrivé même à une indifférence absolue aux idées religieuses, philosophiques, esthétiques, morales. Ce qui importe, ce sont les hommes. Etre un brave homme.²⁴⁹

Les lignes suivantes, écrites à sa mère quelques mois plus tard, confirment ce point de vue de Romain Rolland et l'appliquent au cas particulier de Millet. Nous lisons:

La vie de Millet est en effet un chef-d'oeuvre. Je t'ai dit, je crois, qu'un de mes nombreux projets (que je ne pourrai jamais accomplir) était d'écrire les Vies des hommes illustres, à la Plutarque, un recueil des vies les plus héroïques des temps modernes, pour qu'elles servent de modèles à tous ceux qui ont à lutter, comme nous. Millet y a sa place, avec Beethoven. - Certes, j'aime mieux aussi Millet que toutes les oeuvres de Millet.²⁵⁰

C'était donc l'homme qu'il cherchait en Millet parce qu'il voulait l'offrir en exemple d'une force héroïque de l'art moderne, amie de ceux qui souffrent et livrent quotidiennement le combat de la vie. Elever les âmes, leur montrer la possibilité d'accéder au niveau d'une grande âme,

²⁴⁹ L. Gillet et R. Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, p. 165.

²⁵⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 19 juillet 1902, (A.R.R.).

c'était là son ambition.

En écrivant cette courte biographie sur Millet, Romain Rolland avait commencé à fonder sa vraie famille, composée de héros profondément bons et fidèles à l'humanité. Toute la signification que revêtait cet ouvrage, aux yeux de Romain Rolland, à ce moment particulier de sa vie, n'est-elle pas exprimée par les mots dont se servira Charles Péguy pour marquer l'importance de la parution du Beethoven? Nous lisons:

Il fut...plus qu'un commencement de fortune littéraire, une révélation morale, soudaine, un pressentiment dévoilé, révélé, la révélation, l'éclatement, la soudaine communication d'une grande fortune morale."²⁵¹

Dans la Vie de Beethoven des Cahiers de la Quinzaine, Romain Rolland annonça en janvier 1903, entre autres vies à paraître, celle de Millet. Le biographe avait donc eu l'idée de publier son ouvrage en France. Pourquoi n'a-t-il pas mené son projet à son terme?

N'oublions pas que Romain Rolland s'était donné presque entièrement sans doute, à la création de Jean-Christophe pendant les années 1903-1912; il n'avait pas de temps pour d'autres projets.²⁵² Ajoutons à ceci la répugnance qu'il éprouve à reprendre une oeuvre pour la retoucher. En parlant de Jean-Christophe dans une lettre à Paul Seippel en 1909, il exprime son désir de "refondre tout l'ensemble afin d'éliminer les parties inutiles et d'en resserrer l'unité."²⁵³ En 1912, il ne l'avait pas fait

²⁵¹ Charles Péguy, "Sur le Beethoven", article paru dans Europe, (15 février 1926), p. 217.

²⁵² Voir les pages 197 à 199 où nous avons noté quelques raisons qui nous aident à comprendre pourquoi Romain Rolland a abandonné son projet des Vies Héroïques.

²⁵³ Lettre inédite de Romain Rolland à Paul Seippel, 2 avril 1909, (A.R.R.).

encore et n'avait plus même l'intention de donner suite à ce projet. Une lettre au même correspondant nous le dit:

Non, je n'ai pas l'intention de remettre sur le chantier Jean-Christophe, en changeant ses proportions actuelles, en élaguant des parties étendues; je me contenterai seulement de certaines retouches de style et de la correction de quelques bévues.²⁵⁴

Sans doute il en fut ainsi avec le Millet. Nous savons déjà que le petit ouvrage avait été préparé pour un public anglais et que Romain Rolland songea longtemps à faire paraître un Millet en français. Une telle version aurait certainement exigé de nombreux remaniements, d'autant plus qu'il n'était guère satisfait de son travail. Malgré l'accueil favorable que Malwida von Meysenbug, par exemple, avait fait au Millet, Romain Rolland ne démordait pas de sa sévérité pour son oeuvre. Nous lisons dans une lettre écrite le 26 janvier 1903:

Je suis bien content que mon Millet vous ait plu, quoique je vous trouve tous trop indulgents pour lui; mais l'indulgence des amis ne laisse pas de faire plaisir. C'est peut-être la traductrice anglaise qui mérite les compliments.²⁵⁵

Pourtant, la raison principale pour laquelle Rolland ne revint pas sur son oeuvre pour la refondre est celle qu'il donne dans une lettre à Ronald A. Wilson, datée du 29 juin 1936:

Zweig se trompe, quand il dit que j'ai abandonné la biographie pour me libérer de l'histoire dans la création de Jean-Christophe. La Vie de Beethoven est née en même temps que l'enfant Christophe. La Vie de Michel-Ange et Haendel ont accompagné son âge mur. La Vie de Tolstoy est venue, vers la fin. Et je n'ai jamais renoncé aux vies héroïques. [...]

²⁵⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à Paul Seippel, 30 décembre 1912, (A.R.R.).

²⁵⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 26 janvier 1903, (A.R.R.).

J'ai seulement abandonné le plan projeté au début: car de certaines vies (Mazzini, Hoche, etc.), je me suis senti éloigné, pour des raisons d'évolution de coeur ou de pensée, qu'il serait trop long ici d'exposer...²⁵⁶

Millet se retrouve parmi ceux dont Romain Rolland se sentait éloigné. Certes il avait fait la connaissance de son oeuvre longtemps avant les années 1901-1902. Il l'avait choisi comme sujet de sa première biographie, au moment où il traversait sa crise morale, parce qu'il avait découvert en lui une âme fraternelle. Quelques années plus tard, Millet ne revêtait plus la même importance pour lui qu'en ce temps de dépression; le peintre paysan ne devait jamais tenir la même place dans l'âme de Romain Rolland que Beethoven ou Michel-Ange. Ces quelques mots, écrits à Paul Seippel en 1913, nous le confirment:

Il s'est trouvé que Michel-Ange et Tolstoy s'accordaient avec le développement actuel de Christophe: c'est pourquoi j'ai écrit des biographies. Et, pour la même raison, je n'écirai peut-être jamais le Mazzini (bien que j'y aie travaillé plusieurs années, et que j'aie des monceaux de notes) ni le François Millet (bien qu'il soit déjà esquissé en anglais) parce qu'ils ne s'accordent plus avec mon atmosphère morale d'aujourd'hui.²⁵⁷

Et en 1928, il reprend cette explication, dans une lettre à Jean Bonnerot:

J'aurais aimé pourtant à y faire entrer (dans les Biographies) au moins un grand Français (une grande Française) ... Il y a huit jours, Halevy vient de me demander, lui aussi, pourquoi je ne publie pas mon Millet en français. Mais, à mon âge, on ne se satisfait plus d'une oeuvre qui date de vingt-cinq ans; il faudrait la récrire; et, pour Millet, je n'ai pas le temps. J'aime bien Millet, mais il me faudrait, pour ma collection, un plus grand Français, plus large, plus plein, plus complet.²⁵⁸

²⁵⁶ Lettre de Romain Rolland à Ronald A. Wilson, 29 juin 1936, citée par R. A. Wilson, The Pre-War Biographies, p. 219.

²⁵⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Paul Seippel, 10 février 1913, (A.R.R.).

²⁵⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à Jean Bonnerot, 26 janvier 1928, (A.R.R.).

Malgré ce fait, le Millet méritait d'être étudié avec soin, non seulement parce qu'il s'insère dans la réflexion de Romain Rolland sur les arts plastiques, mais aussi parce qu'il contribue à son évolution morale des années 1901-1902. N'oublions pas enfin cette remarque faite par l'auteur de la Vie de Tolstoï:

Quand un Wagner, quand un Tolstoï parlent de Beethoven ou de Shakespeare, ce n'est pas de Beethoven ou de Shakespeare qu'ils parlent, c'est d'eux-mêmes: ils exposent leur idéal.²⁵⁹

N'en est-il pas ainsi de Romain Rolland parlant de Millet? A ce propos, la façon dont le biographe décrit le genre du portrait, dans "Les Salons de 1903", suggère une analogie entre "cet acte de possession souveraine que doit être la création d'un portrait"²⁶⁰ et cette synthèse personnelle de la vie et de l'oeuvre de Millet.

[...] un portrait représente bien plus sûrement encore son auteur que son modèle [écrit-il]. Ce n'est pas seulement que, comme le fait remarquer curieusement Léonard, l'artiste a toujours une tendance à donner aux figures qu'il peint certains traits de sa propre personnalité. Mais [...] il nous donne la mesure exacte de sa prise sur la réalité, de la façon dont il pénètre une âme vivante, c'est-à-dire de sa valeur propre: car toutes les forces de son être sont mises en jeu dans ce travail, qui est une sorte de conquête de l'âme du modèle par l'âme du peintre.²⁶¹

La biographie héroïque de Millet écrite par Romain Rolland, ne se trouve-t-elle pas caractérisée dans cette analyse du portrait? C'est ainsi que Romain Rolland, en dépensant le plus possible de lui-même dans

²⁵⁹ Romain Rolland, Vie de Tolstoï (Paris: Librairie Hachette, 1917), p. 121.

²⁶⁰ Rolland, "Les Salons de 1903", Revue de Paris (1er juin 1903), p. 645.

²⁶¹ Rolland, "Les Salons de 1903", pp. 644-645. La première phrase a déjà été citée à la page 200, note 56.

cet acte de création, se dévoile et nous permet de le connaître à travers son modèle.

"Si l'on faisait des temples
aux divers sentiments de Dieu, je
voudrais qu'on en bâtît un au
Dédain transcendantal, pour le
peupler des oeuvres de Michel-
Ange." (Choix de lettres à
Malwida von Meysenbug, p. 16).

CHAPITRE IV

Michel-Ange

Malgré les tentations de désespoir¹ qui l'assaillent, malgré les graves soucis de santé² qui s'y ajoutent pendant les années suivant la parution de son Jean François Millet, Romain Rolland ne songe guère à se ménager. Réduit à ses propres ressources après le divorce de 1901, il accepte de multiples besognes afin de pouvoir gagner sa vie. En plus du Millet, auquel il se consacre d'octobre 1901 à février 1902, il écrit des articles de critique musicale, en particulier pour La Revue de Paris³ et pour la Revue d'Histoire et de Critique musicale, dite plus tard Revue musicale.⁴ Il donne un cours d'histoire de la musique "à de jeunes poulettes de 18 à 20 ans, très midinettes, boulevard Haussman",⁵ un autre au lycée de jeunes filles de Versailles (1902-1903), un autre encore à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales à partir de janvier 1903.⁶ Il conserve son cours d'histoire de l'art à l'Ecole Normale: en 1901-1902, il traite de la peinture française au XVIIIe siècle; en 1902-1903, de la

¹ Voir Chapitre III de notre thèse, pages 182-184.

² Voir L. Gillet et R. Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland (Paris: Editions Albin Michel, 1949), pp. 155, 158.

³ Voir Jacques Robichez, Romain Rolland (Paris: Hatier, 1961), p. 47.

⁴ Voir Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même (Paris: Editions du Seuil, 1955), p. 181.

⁵ L. Gillet et R. Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, p. 151.

⁶ Ibid., p. 215.

peinture du Quattrocento.⁷ Chargé d'un cours complémentaire d'Histoire de l'Art à la Sorbonne en novembre 1904, Romain Rolland y fait place peu à peu à la musique et inaugure l'enseignement d'Histoire de la Musique dans cette Faculté.⁸

Sa vie privée cruellement atteinte, Romain Rolland se retire dans une solitude amère: sa petite chambre monacale devient son univers et le travail sa consolation. Une lettre de lui à son ami Louis Gillet en octobre 1901 indique que, se vouant par nécessité à ses travaux, Romain Rolland mène alors à Paris une vie d'ermite:

Je suis aussi seul que vous pouvez l'être dans votre séminaire paysan. Je passe des journées sans voir personne, ni recevoir une lettre. Ce grand silence, succédant sinon au mouvement du monde, au bruit du monde qui m'arrivait les ans passés, m'étourdit un peu par moments. Mais je m'y habituerai. Je suis calme. [...] Je mourrai peut-être demain, et j'agis comme si je devais vivre cinquante ans.⁹

Les vacances venues, il s'échappe vers la Suisse ou l'Italie, où il cherche toujours le calme et l'isolement:

Rome est la même [écrit-il au même correspondant] mais je ne suis plus tout à fait le même. Je n'y apporte plus la curiosité et la jeunesse d'impressions d'autrefois. J'y viens chercher surtout un peu de calme et de repos. L'art m'attire peu; la nature est ce que nous sommes, elle me renvoie

⁷ Robichez, Romain Rolland, p. 48.

⁸ Ibid. p. 55. Voir aussi Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même, p. 181. Pour préciser le nombre et le contenu des cours donnés par Romain Rolland à l'Ecole Normale et à la Sorbonne, voir Jean Bonnerot, Romain Rolland. Sa Vie et son Oeuvre (Paris: Editions du Carnet Critique, 1921), pp. 118-119; selon William Thomas Starr, Romain Rolland (The Netherlands: Mouton & Co., 1971), p. 98, voir aussi le Livret de l'Etudiant de l'Université (années 1910-1912), et le volume intitulé L'Ecole des Hautes Etudes Sociales 1900-1910 (Paris, 1911).

⁹ L. Gillet et R. Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, p. 153.

l'écho de mes propres pensées. A travers tous les pays, ma vie intérieure continue son cours, sans être altérée par les choses; et de plus en plus, je m'y sens enfermé: c'est là mon seul refuge, ma véritable Rome.¹⁰

Cependant, ce solitaire que l'amour a déçu, est tourmenté d'un immense besoin d'amitié. En novembre 1901, il se découvre un nouvel ami dans le passé en lisant les Lettres à Sophie Volland de Diderot.¹¹ Enchanté de cet amour qui dura vingt ans jusqu'à leur mort à tous deux, il s'écrit dans une lettre à une correspondante:

Nul homme, si grand qu'il soit, ne peut vivre seul; nul homme n'a de sens, nul homme n'existe séparé des autres; et chaque homme agit sur tous les autres hommes.¹²

Or, c'est précisément dans une solitude "épuisante, [...] âpre et glaciale"¹³ qu'il a vécu lui-même depuis des années. "Combien j'en souffre souvent, [écrit-il], combien elle est cruelle, surtout quand le souvenir de jours plus heureux se réveille soudain; quelles heures d'agonie j'ai passées quelquefois [...] dans ma petite chambre!"¹⁴

Le besoin d'amitié qui domine son âme meurtrie s'affirme dans ses lettres à Louis Gillet et à Sofia Guerrieri-Gonzaga - lettres où nous retrouvons le plus profond de sa pensée et le plus vif de sa sensibilité - et il explique Jean-Christophe qui va naître. Une page de son Péguy,

¹⁰ Ibid., p. 200.

¹¹ Voir Romain Rolland, Chère Sofia, v. 1 (Paris: Editions Albin Michel, 1959), pp. 38-39.

¹² Ibid., p. 49.

¹³ L. Gillet et R. Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, p. 164.

¹⁴ Ibid., pp. 164-165.

où il décrit ces années sombres, nous le dit:

[...] j'avais, moi aussi, plus que ma charge de soucis matériels et moraux; j'en étais submergé; je me réfugiais dans une solitude, maints jours et nuits, bien amère, où mon seul salut me venait de la création: je vivais Christophe, l'un soutenait l'autre, nous romptions ensemble le même pain de douleur et d'espérance.¹⁵

Depuis bien longtemps déjà, Jean-Christophe marchait à la rencontre du poète. Les premières ébauches datent de 1888; le jeune normalien se propose alors d'écrire l'histoire d'un héros - pur artiste, musicien incompris - qui viendrait se briser contre le monde.¹⁶ Les contours de l'oeuvre restent encore vagues, cependant: tout comme des rêves de jeunesse se dissipent avec le temps, ainsi le projet s'estompe avec beaucoup d'autres; mais le noyau n'en disparaît pas. En 1890, les intentions de Romain Rolland se précisent. Un soir, pendant une promenade sur le Janicule, l'image de Jean-Christophe surgit en lui; bien des années plus tard il se remémorera ainsi ces moments précieux:

Le moment revit en moi, je revois le lieu exact, où commença pour mon esprit la nouvelle vie [...] où non pas l'oeuvre, mais l'homme Christophe avait surgi.

Surgit debout. Le front d'abord sortit du sol. Et le regard. Les yeux [de] Christophe. Le reste du corps, lentement, sans se presser, émergea, au long des années. Mais de ce jour date pour moi sa vision. Elle est notée dans mes carnets de Farnésien. Premiers accords du prélude à la symphonie, qui se déroula avec ma vie, non sans incidents variés, fantaisies contrapuntiques, sautes de rythmes et modulations inattendues, - mais sur le plan du Janicule.¹⁷

¹⁵ Romain Rolland, Péguy, v. 1 (Paris: Editions Albin Michel, 1944), p. 127.

¹⁶ Voir Romain Rolland, Introduction à Jean-Christophe (Paris: Le Livre de Poche, 1969), p. 7. Voir aussi Romain Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, (Paris: Editions Albin Michel, 1952), pp. 264-265.

¹⁷ Romain Rolland, Voyage Intérieur (Paris: Editions Albin Michel, 1959), p. 133.

Dans les années suivantes, les contours du personnage se dessinent. Le 10 juin 1891, Romain Rolland écrit à sa mère qu'il cherche une vie de Beethoven ou sa correspondance pour l'aider dans un de ses travaux qu'il fait de loin en loin et qui "est un peu le roman de Beethoven".¹⁸ Stefan Zweig raconte que le voyage de Romain Rolland en Allemagne, pendant l'été de 1896, réveille les impressions qui sommeillent en lui: à Bonn, dans la maison de Beethoven, il se représente la jeunesse misérable du maître et il continue à approfondir la tragédie héroïque de cette existence par des livres et des documents.¹⁹ Au retour de ce voyage, il fait savoir à Malwida von Meysenbug qu'il a sur le chantier un très long roman dont il a déjà esquissé une centaine de pages - l'enfance de son héros.

Il faut dire [continue-t-il plus loin] que je suis très peu pressé de l'écrire, et que dans mon intention, il doit vivre avec moi jusqu'à la fin de ma vie; car c'est l'histoire de mon âme transposée en un plus grand que moi. J'y veux mettre tout un monde, tout mon petit monde, le reflet de tous les grands événements modernes dans une vie d'artiste.²⁰

Et en effet, les années 1890-1900 apporteront une lente incubation au rêve intérieur auquel Romain Rolland se livre, les yeux ouverts, tout en réalisant d'autres tâches. Les drames auxquels il se consacre alors (les quatre premiers drames de la Révolution, les Tragédies de la foi)

¹⁸ Romain Rolland, Retour au Palais Farnèse (Paris: Editions Albin Michel, 1956), p. 302.

¹⁹ Stefan Zweig, Romain Rolland (Paris: Les Editions Pittoresques, 1929), p. 130.

²⁰ Romain Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug (Paris: Editions Albin Michel, 1948), p. 202.

le distraient de son projet.²¹ Pour le moment Christophe ne sera pour lui qu'une seconde vie, cachée, et où il reprendra contact avec son moi le plus profond.

J'étais, jusqu'à la fin de 1900 [écrit-il], engagé, par certains liens sociaux, dans la "Foire sur la Place" de Paris; et je m'y sentais, comme Christophe, terriblement étranger. Le Jean-Christophe que je portais en moi, comme une femme son fruit, m'était ma Burg inexpugnable, mon "Ile des Calmes", où j'étais seul à aborder, au milieu de la mer hostile; j'y rassemblais mes forces en silence, pour les futurs combats.²²

Quand il y reviendra, après son divorce, il aura connu le combat de la vie, sanctionné par les désillusions, il aura fait l'expérience du monde des lettres, des mensonges de la société, de l'indifférence de la masse. Tout ce qu'il a connu, espoirs et déceptions, favorise en lui un sentiment nouveau de l'existence. La compréhension succède à l'amertume et le rêve qu'il fait d'un artiste enfant devient pour lui la substance d'un livre de vie. "Après 1900 [lisons-nous], entièrement libre et seul avec moi-même, avec mes rêves, mes armées de l'âme, je me lançai résolument sur les flots".²³

Nous en sommes avertis: le regard de Jean-Christophe doit faire éprouver aux amis inconnus, dispersés dans le monde, le sentiment de tragique fraternité qui est à la source de l'oeuvre, et le fécond

²¹ Nous lisons: "J'ai sur le chantier un roman, très long, qui me prendra sans doute plusieurs années à faire, et une suite de drames, qui se tiennent, et dont je ferai le premier cette année. [...] Le roman est l'histoire d'un génie; [...] Le drame est la lutte d'un prince contre le monde". Ibid., pp. 186-187.

²² Rolland, Introduction à Jean-Christophe, p. 8, (Ibid.).

²³ Ibid.

désespoir d'où ce fleuve d'énergie héroïque est sorti.

A tout ce qui est mortel j'offre ce livre mortel, dont la voix cherche à dire: "Frères, rapprochons-nous, oublions ce qui nous sépare, ne songeons qu'à la misère commune où nous sommes confondus! . Il n'y a pas d'ennemis, il n'y a pas de méchants, il n'y a que des misérables; et le seul bonheur durable est de nous comprendre mutuellement pour nous aimer: - intelligence, amour, - seul éclair de lumière qui baigne notre nuit, entre les deux abîmes, avant, après la vie."²⁴

Pendant neuf ans, donc, de 1903 jusqu'à la fin de 1912, la vie de Romain Rolland se résume, pour l'essentiel, dans l'élaboration de son roman, histoire et épopée d'un musicien imaginaire et d'une génération passée, Jean-Christophe, dont les dix volumes paraissent successivement dans les Cahiers de la Quinzaine et concourent à leur succès. Mais Christophe n'est pas seul à naître de ces années de lutte contre la maladie, la gêne et l'étouffement de "la foire sur la place". En 1902, déjà, au moment où il terminait son Jean François Millet, Romain Rolland se déclarait las de ses drames, de leurs crises et de leurs caractères d'exception.²⁵ "J'ai besoin [écrivait-il] d'une vérité plus humaine, et plus intimement mêlée à notre vie de tous les jours [...]."²⁶ Et ailleurs: "Je m'intéresse de toutes mes forces

²⁴ Ibid. Jean-Christophe, cependant, ne sera pas seulement une compensation ou une consolation pour celui qui souffre en silence, mais aussi une sorte de défi: Nous l'avons déjà précisé à la page 264 de notre troisième chapitre: cet homme, qui n'a pas pu sauver celle qu'il aimait, entreprend pour maîtriser son abattement, de sauver les hommes. De tous les purgatoires qu'il lui fallut traverser avant de commencer à écrire, c'est l'expérience douloureuse de l'échec sentimental qui se retrouve à la source de l'oeuvre en formation.

²⁵ Signalons toutefois les drames suivants écrits à cette époque: La Montespan, drame en 3 actes, 1904; Les Trois Amoureuses, drame en 3 actes, 1906. Ses oeuvres musicologiques, Musiciens d'aujourd'hui, et Musiciens d'autrefois, datent de 1908. Voir Jacques Robichez, Romain Rolland, p. 50.

²⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 16 mars 1903, (A.R.R.).

aux choses réelles, aux hommes vivants, et à l'action".²⁷

En effet, depuis 1900, où il s'est proposé d'écrire ses Vies, Romain Rolland n'a pas cessé de méditer sur ses hommes illustres auprès de qui il cherche secours et amitié, et surtout un certain climat moral en dehors duquel il ne respire pas. La vie de Millet, nous l'avons vu, lui a offert un bel exemple d'héroïsme silencieux et de foi stoïque dans cette sombre année de 1901 où il fut si près de désespérer; elle lui a donné une nouvelle raison de croire, a réveillé son enthousiasme, au sein même de la douleur. Beethoven, qui s'était approché de lui dès les heures lointaines où Romain Rolland apprenait à promener ses doigts sur le clavier, lui offre une consolation et un refuge par l'exemple de sa lutte héroïque, herculéenne, contre l'injustice du destin.²⁸ Sa Vie de Beethoven, qui paraît en 1903, sera une première victoire remportée sur la solitude, car elle lui vaut un public fidèle qui suivra désormais son oeuvre et accompagnera les premiers pas de Jean-Christophe vers la gloire.

Deuxième hymne à la force, la Vie de Michel-Ange, jaillie elle aussi d'une surabondance d'énergie en 1906, apprend au biographe qu'il ne suffit pas de supporter la vie; "il n'y a qu'un héroïsme au monde: c'est de voir le monde tel qu'il est, - et de l'aimer".²⁹

²⁷ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 12 février 1902, (A.R.R.).

²⁸ Voir chapitre III, de notre thèse, page 244, ce que Romain Rolland nous a confié sur ce point. Nous retrouvons ailleurs: "La Vie de Beethoven était la fille d'une crise de ma vie et première née de cette nouvelle union avec la douleur, le renoncement, les puissances ascétiques." Romain Rolland, Périple (Paris: Editions Emile-Paul, 1946), p. 39.

²⁹ Romain Rolland, Vie de Michel-Ange, (Paris: Librairie Hachette, 1914), p. 11.

Et la dernière Vie, celle de Tolstoy, écrite en 1911, apportera un tribut d'amour et de reconnaissance à la mémoire sacrée de celui qui fut un maître d'indépendance et de vérité pour Romain Rolland dès sa prime jeunesse.

L'aide que Romain Rolland attend de ses grands hommes, aux prises avec leur propre douleur et la soumettant de manière particulière, il l'attend aussi pour ses lecteurs. "Je veux former des âmes braves et libres", écrira-t-il en 1907. Et Jean-Bertrand Barrère décrit ce but de Romain Rolland ainsi:

Elever les âmes, les réhabituer à respirer l'air des altitudes, leur en rendre le besoin même, au lieu d'une équivoque nostalgie en leur montrant la possibilité offerte à chacun, d'accéder s'il le veut, au niveau des grandes âmes, c'est là son ambition.³⁰

Mais de ce climat moral Romain Rolland a besoin aussi pour les personnages d'imagination qu'il crée en même temps. L'aide qu'il reçoit de Millet ou de Michel-Ange pour lui-même ou pour ses lecteurs, il la destine aussi à Christophe et à Olivier qui, à leur tour, offrent l'exemple du courage dans le malheur. Entre Beethoven, Michel-Ange, Tolstoï, et Jean-Christophe s'établit donc une parenté de ton qu'une lettre de Romain Rolland à Paul Seippel précise ainsi:

D'une façon générale, je n'ai jamais voulu mêler consciemment les grands hommes que j'étudiais (Michel-Ange, Tolstoï) à l'évolution de Jean-Christophe. (A la seule exception de Beethoven pour l'enfance de Christophe. Et encore! Il ne s'agit que de traits extérieurs! L'essentiel de la pensée, les souvenirs sont miens.) Mais je cherchais à entretenir autour de moi l'atmosphère morale dont j'avais besoin pour l'oeuvre sur le chantier. Quand j'ai entrepris

³⁰ Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland, p. 55.

un travail, tout ce que je lis, vois et fais, s'y ramène. Ce qui ne peut s'y ramener, je le laisse, - jusqu'à ce que je sois sorti de l'oeuvre.³¹

Ainsi les Vies et Jean-Christophe sont animés par le même souffle et, pour l'essentiel, tendent au même but, le Durch Leiden Freude, l'exaltation d'un idéalisme héroïque, non exempt de puritanisme, qui inspire toute cette période de la vie de Romain Rolland.³²

Mais il y a encore un autre élément commun à toutes ces oeuvres. C'est que Romain Rolland, pendant la période de lutte et de désespoir qui avait précédé l'élaboration des Vies et de Jean-Christophe, s'affranchit définitivement des forces obscures, puissantes, et, certes, magnifiques qui l'avaient attiré en premier lieu vers la Renaissance. Il n'est plus question de toute-puissance de héros sur le cours des événements. Beethoven, Michel-Ange, Tolstoï et Jean-Christophe ne sont pas des héros coulés dans le bronze, les Uebersmenschen de Nietzsche, mais des hommes sortis du peuple ou de la bourgeoisie active, à l'âme tourmentée et torrentiellement grandie par la souffrance. Chacun de ces hommes illustres, comme tout être vivant et complexe, se débat dans les inconséquences, les palinodies et les contradictions de son

³¹ Jacques Robichez, Romain Rolland, p. 197. Voir aussi la lettre de Romain Rolland à R. A. Wilson du 29 juin 1936, où nous lisons: "Vous rapprochez un texte de la Vie de Beethoven d'un texte de Jean-Christophe, Vous pourriez aussi bien en rapprocher d'autres textes de ma Vie de Millet (en anglais), de mon Michel-Ange, d'Aërt, de Danton, et de l'Âme Enchantée. C'est un leitmotiv d'une conception de l'héroïsme, qui a besoin, pour maintenir intactes ses énergies, de les garder pures-voire puritaines." Lettre citée dans R. A. Wilson, The Pre-War Biographies of Romain Rolland (Great Britain: University Press, 1939), pp. 217-218.

³² Romain Rolland le dit lui-même dans une lettre inédite à Paul Colin du 23 février 1920, (A.R.R.).

caractère. Ce sont des hommes, avec toute la grandeur, mais aussi avec tous les déchirements et toutes les faiblesses que leur condition implique - faiblesses contre lesquelles ils luttent continuellement mais par lesquelles paradoxalement ils se rachètent. Ce ne sont donc pas des victorieux que Romain Rolland chante, mais des vaincus. Une lettre écrite à Malwida von Meysenbug en 1902 nous le dit:

-Qu'est-ce que l'histoire du monde? Que nous apprend-elle? L'histoire des vainqueurs, qui est la partie la moins intéressante, la plus vile du monde. Mais l'histoire des vaincus, qui la connaît? Et pourtant, c'est là que sont les seuls vrais titres de gloire de l'humanité. Eux seuls me donnent goût à vivre, ne me font pas rougir d'être un homme. Eux seuls sont des hommes.³³

En choisissant ces vaincus comme sujets de ses oeuvres, Romain Rolland est resté fidèle à ce qui sera toujours sa préoccupation de romancier et de biographe: donner à ceux qui souffrent des compagnons de douleur qui les soutiennent. Cette intention ainsi que la gratitude que lui-même ressent envers ces "héros", qui lui ont inspiré courage par leurs victoires sur la souffrance et le désespoir, se trouvent exprimées à la fin de la biographie de Michel-Ange, où nous lisons:

Les grandes âmes sont comme de hautes cimes. [...] on y respire mieux et plus fort qu'ailleurs. L'air y a une pureté qui lave le coeur de ses souillures; et quand les nuées s'écartent, on domine le genre humain. [...]

Je ne prétends point que le commun des hommes puissent vivre sur ces sommets. Mais qu'un jour par année ils y montent en pèlerinage. Ils y renouvelleront le souffle de leurs poumons et le sang de leurs veines. Là-haut, ils se sentiront plus près de l'Eternel. Ensuite, ils redescendront vers la plaine de la vie, le coeur trempé pour le combat journalier.³⁴

³³ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 310.

³⁴ Rolland, Vie de Michel-Ange, pp. 187-188.

Avant de considérer les deux études sur Michel-Ange en plus grand détail, voyons par quel chemin Romain Rolland lui-même est arrivé à Michel-Ange, avant d'en venir à le proposer en exemple d'une vie héroïque. Nous avons souligné précédemment le rôle que les arts plastiques avaient joué dans la formation de l'auteur. La rencontre entre le génie italien et le futur historien ne se fait pas attendre: le 9 avril 1887, alors qu'il est encore étudiant à l'Ecole Normale, Romain Rolland visite les salles de sculpture de la Renaissance au Louvre. Il racontera plus tard dans son Journal que deux oeuvres lui avaient fait éprouver, ce jour-là, une émotion du même ordre que le Couronnement de la Vierge d'Angelico et la Madone de Cimabue:

Deux seulement: mais devant elles, j'ai été pris soudain de cette extase intérieure, de ce serrement de coeur, de ce désir obscur et doux, qui m'avertit de la présence du divin. — Ces oeuvres sont la Vénus de Milo et l'Esclave de Michel-Ange.³⁵

L'Esclave, Romain Rolland, de son propre aveu, ne l'avait jamais vu, même en reproduction. De plus loin qu'il l'aperçoit, il est pris: il s'assoit et reste un quart d'heure en contemplation:

Que c'est beau! J'en frissonne [s'écrit-il]. Mais d'où vient une telle joie tremblante? Est-ce de cette chair souple et vivante, ferme, tendre, nacrée? Est-ce de ce corps harmonieux, qui se tend? Est-ce de cette pensée douloureuse et lassée, de cette tête charmante, renversée en arrière, les yeux fermés, la bouche à demi-close? Je ne sais. Ce que je sais, c'est que j'éprouve un grand amour, en même temps qu'une adoration qui me serre le coeur. Ici s'est ajouté à la pure Beauté de l'art grec la vie et ses douleurs.³⁶

³⁵ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 72.

³⁶ Ibid., pp. 72-73.

Dorénavant, Michel-Ange se retrouvera, avec Phidias, Spinoza, Shakespeare, Goethe et Beethoven, parmi les "Astres Sublimes" chers à Romain Rolland pendant ces années.³⁷

Et pourtant, malgré cette première rencontre si pleine de promesses, l'heure à laquelle Michel-Ange s'imposera définitivement à lui n'est pas encore venue. Le chemin qui conduit Romain Rolland à Michel-Ange passe par Rome, où le goût artistique du jeune homme s'enrichit, où son amour pour les arts plastiques se précise. Les tableaux le retiennent à raison de leur aptitude à répondre à ses exigences d'enthousiasme juvénile. Parmi tant d'artistes qui ne cessent de l'attirer, Michel-Ange lui aussi a sa part. "Je n'ai pas manqué de consacrer ma première visite à Raphaël et à Michel-Ange",³⁸ écrit-il à sa soeur dès son arrivée à Rome. Nous nous attendons à le trouver conquis par Michel-Ange, mais nous apprenons que l'art cher à Romain Rolland n'est pas encore celui du maître de la Renaissance. Tout comme son oreille, dans sa prime jeunesse, n'est pas sensible à la musique de Beethoven,³⁹ ainsi son esprit n'a pas assez mûri pour entrer pleinement dans la pensée michelangelesque. Celui qui sera l'admirable biographe de Michel-Ange est, dans ce premier contact avec l'ensemble de son oeuvre,

³⁷ Rolland, Mémoires (Paris: Editions Albin Michel, 1956), p. 43.

³⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à Madeleine Rolland, 21 novembre 1889, (A.R.R.).

³⁹ Nous en trouvons la confirmation dans les "Notes du Temps passé", du 22 octobre 1882: "Beethoven n'a pas la grâce de Haydn et le charme divin de Mozart. Pour moi [...], j'aime en Beethoven ce qui ressemble à Mozart." Le 26 novembre de la même année, Romain Rolland ajouta que la Symphonie en la, qu'il venait d'entendre, "manque de noblesse". Inédits, (A.R.R.).

tour à tour attiré et repoussé par ce prodigieux génie. "Ma première visite, écrit-il le 24 novembre 1889 à Gabriel Monod, a été naturellement pour le Vatican, pour la prodigieuse Chapelle Sixtine".⁴⁰ Et dans une lettre ultérieure au même correspondant, il ajoute: "Le génie de Michel-Ange m'a tout d'abord consterné".⁴¹

Certes, Romain Rolland est sensible à la dépense extraordinaire de force et de génie de la Chapelle Sixtine. Le plafond lui semble un monde; "l'impression d'ensemble, dit-il, est colossale"⁴² et le fait penser tout de suite au Ring des Nibelungen.⁴³ "Une des plus surprenantes manifestations de l'Art, de l'humanité peut-être",⁴⁴ constate-t-il dans ses "Carnets de voyage".

De même, le David colossal de Michel-Ange lui cause une vive émotion artistique. Nous lisons:

Ce David est superbe, et les irrégularités de ses membres disparaissent dans une impression d'ensemble puissante: une force gigantesque au repos. Mains énormes aux doigts gros, aux veines gonflées, élargies du bout; bras maigres en proportion; sourcils épais; front plissé; légère inclinaison du corps; on sent qu'il est gonflé d'une énergie qui va se décharger.⁴⁵

⁴⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Gabriel Monod, 24 novembre 1889, (A.R.R.).

⁴¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Gabriel Monod, 19 novembre 1889, (A.R.R.).

⁴² Romain Rolland, "Carnets de voyage", 19 novembre 1889. Inédits, (A.R.R.).

⁴³ Lettre inédite de Romain Rolland à Gabriel Monod, 24 novembre 1889, (A.R.R.).

⁴⁴ Rolland, "Carnets de voyage", 19 novembre 1889. Inédits, (A.R.R.).

⁴⁵ Rolland, "Carnets de voyage", 5 décembre 1889. Inédits, (A.R.R.).

Il est donc sensible au souffle épique qui émane de ces oeuvres, mais la pensée héroïque, la tragédie même de ces puissantes peintures et sculptures de Michel-Ange le dépassent. Au Bargello, il préfère Donatello à Michel-Ange et va jusqu'à dire dans une lettre à sa mère:

[...] il me semble qu'un Michel-Ange perd beaucoup au voisinage de Donatello: il semble faux, boursoflé. Ce sont deux mondes trop différents: la vie pleine, complète, mais réelle; - et la Pensée, mais quelle Pensée! celle d'un génie toujours surexcité, surchauffé, touchant à chaque instant aux limites de l'extravagance. (C'est de M. Ange que je parle.) - M. Ange est bien des fois plus haut; mais Donatello lui fait tort. C'est Tolstoï après Wagner; le charme du monde idéal est rompu; au spectacle de la simple et forte Vie, on se demande si quelque chose existe en dehors d'elle.⁴⁶

La Chapelle des Médicis le laisse indécis: elle lui semble somptueuse mais peu intéressante. "C'est très beau, constate-t-il, mais je ne puis rien trouver à dire de plus".⁴⁷ Et un soir, sur la grande place de San Miniato, au moment où il contemple la reproduction en bronze du David, il avoue les limites de sa compréhension de ces oeuvres de Michel-Ange:

Je retourne le soir à San-Miniato. Le David me semble plus émouvant encore. Une incroyable impression de noblesse se dégage de ce mouvement au repos, de cette grande figure au petit crâne, de ce vaste torse à la taille mince, de ces maigres bras aux mains énormes. [Cependant, il termine ainsi:] Je ne puis comprendre la noblesse profonde, la haute distinction de ces oeuvres de M. Ange, si barbares par instants, si vulgaires même par fragments.⁴⁸

Ainsi, les premières impressions sur Michel-Ange - comme sur Beethoven, d'ailleurs - sont confuses et peu favorables. Romain Rolland conserve une certaine méfiance à l'égard du génie italien, car son vieux rêve d'art

⁴⁶ Rolland, Printemps Romain (Paris: Editions Albin Michel, 1954), p. 54.

⁴⁷ Rolland, "Carnets de voyage", 12-16 novembre 1889. Inédits, (A.R.R.)

⁴⁸ Ibid.

en demi-sourire, légèrement voilé de douces larmes, le poursuit toujours. Il est attiré par l'attitude naturelle et les gestes apaisés des figures de Donatello, dont la vie d'artiste semble aussi si calme, si simple en apparence, si différente de celle qu'offre Michel-Ange, tourmentée, digne du héros romantique par son extravagance et son perpétuel inachèvement. Pour que l'illumination se fasse, il faut encore toute une maturation du goût artistique de Romain Rolland. Il faut notamment que ce qui n'était que métaphysique et esthétique chez le normalien se fixe et se développe dans la vie et la création artistique de l'homme mûr.

Les résistances à l'égard du maître italien vont bientôt diminuer chez Romain Rolland; à mesure que sa personnalité s'affermirait, l'influence de Michel-Ange sur lui s'accroît. A Rome, la vie amène Romain Rolland dans une sphère héroïque: les événements le mettent en contact avec un esprit puissant, Malwida von Meysenbug, dont l'idéalisme éprouvé et purifié agit sur l'idéalisme indompté et fanatique du jeune homme. A travers des conversations et des confidences, elle lui révèle la vie tragique de ses héros familiers, de ces audacieux qui, au prix de tant de luttes et de souffrances, réussirent à s'élever au-dessus de l'humanité. Dans son jeune enthousiasme, Romain Rolland reconnaît pour la première fois que la vraie grandeur de la vie, ce n'est pas le rêve, mais l'action.

La découverte de l'art héroïque de la haute Renaissance le rapproche davantage de ce génie italien: à mesure que Romain Rolland s'éloigne des rêveries du Quattrocento, son admiration augmente pour Michel-Ange.

Il écrit dans une lettre à Malwida von Meysenbug en avril 1890: "J'allais ce soir à l'Académie pour rêver un peu avec Angelico et Botticelli, et voilà que c'est Michel-Ange qui me prend au passage; le dédain passionné du Brutus m'a empêché de goûter comme je m'y attendais le charme subtil du Printemps, dont j'étais amoureux."⁴⁹ Et il apporte ces précisions dans son "Journal:"

[...] c'est surtout pour Michel-Ange que mon sentiment a changé. Combien mon admiration s'est accrue! Il s'y mêle à présent beaucoup d'amour. Je reste longtemps en contemplation devant le Brutus au dédain passionné, yeux creux, lèvres épaisses, - devant l'Apollon serein et lassé, qui d'un geste dédaigneux rejette sa longue chevelure en arrière, - devant la Force qui terrasse un prisonnier, et n'y trouve plus de plaisir, maintenant qu'elle a vaincu. - Tant de solitude, de dédain, de grandeur, m'émeut puissamment. - Pour Donatello, je continue de l'aimer comme j'aime Tolstoy. - Je lis enfin dans la Chapelle des Médicis ainsi que dans un livre. La première fois, je ne l'avais point comprise.⁵⁰

Ainsi le rapprochement entre Michel-Ange et Romain Rolland s'accomplit parce que, pour ce dernier, l'art s'enrichit de plus en plus de ce qui n'est pas lui, parce que le jeune critique cherche toujours plus que le plaisir de la vie: le plaisir artistique proprement dit. Celui qui aspire à l'action et cherche dans l'art l'exaltation de toutes les forces de la vie, rejette les êtres "au fond desquels se tarit la source de l'action",⁵¹ et se tourne vers la contemplation des oeuvres puissamment personnelles parmi lesquelles se trouvent celles de Michel-Ange.

⁴⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, commencement d'avril 1890, (A.R.R.). Voir la suite de cette citation à la page 72 du chapitre I.

⁵⁰ Rolland, "Journal", avril 1890. Inédit, (A.R.R.).

⁵¹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 8 octobre 1890, (A.R.R.).

C'est en particulier le Moïse, représentation héroïque et glorification de l'homme de la Renaissance, qui produit une forte impression sur le jeune Romain Rolland. Car pour lui la matière de l'oeuvre d'art doit être le sentiment dans ses formes les plus générales, dans toute son intensité possible. L'oeuvre doit donc se nourrir de la vie sentimentale et intérieure de l'artiste pour en présenter une traduction élaborée, sublimée. Or le Moïse offre justement une synthèse puissante, purifiée, de tout un monde de sentiments soumis à la volonté d'un esprit créateur. Dès son arrivée à Rome, Romain Rolland est bouleversé par le mépris furieux des vivants, par toute la férocité de la haine contre les autres qui émane de ce "Faune cornu, farouche, chargé de foudre, qui paraît toujours prêt à se lever, au fond de son église solitaire".⁵²

- La vérité [écrit-il à sa mère], c'est qu'il y a en lui deux hommes; le haut du visage est celui d'un penseur solitaire, qui souffre de la solitude de son génie; et le bas, la mâchoire, la lèvre inférieure gonflée de mépris, dit l'homme d'action qui écrase le monde de sa force méprisante. Suivant la disposition d'esprit, on est plus ou moins frappé de l'une ou de l'autre expression du visage; et cette expression change aussi avec la place d'où l'on voit la statue. La meilleure est face à face avec Moïse: là, tristesse et colère se fondent en une puissante sérénité. Oui, il y a même de la sérénité dans Moïse.⁵³

Ainsi, Romain Rolland éprouve-t-il une profonde émotion en contemplant le Moïse; à mesure qu'il atteint l'essence même de l'oeuvre, il voit se dessiner un rapport étroit entre Michel-Ange et le Jean-Christophe auquel il rêve. Le thème du génie dominateur et méprisant

⁵² Rolland, Mémoires, p. 98.

⁵³ Rolland, Printemps Romain, p. 329.

du monde qu'il puise dans le Moïse, Romain Rolland se propose déjà en mars 1890 d'en faire la substance d'un roman musical. Une page de son "Journal" nous le dit:

Toute partie du roman musical doit jaillir d'un sentiment général et puissant, fortement éprouvé. Comme une symphonie est bâtie sur quelques notes exprimant une Passion, qui se développe en tous sens, grandit, triomphe, ou succombe, un roman musical doit être la floraison d'un sentiment qui en est l'âme.

C'est ainsi que je ferai un roman (ou une partie de roman), exprimant le sentiment du Moïse, le mépris furieux du génie pour le monde, l'isolement passionné, le dédain tragique.⁵⁴

Cette part qui revient à Michel-Ange dans l'élaboration de Jean-Christophe, ainsi que le grand nombre de rapprochements que fait Romain Rolland, dans sa correspondance de ces années, entre Beethoven et Michel-Ange, nous montrent que l'artiste italien tient déjà une place importante dans l'âme du jeune homme. Notons-le bien: c'est seulement pendant sa deuxième année à Rome que Romain Rolland fait à l'égard de Beethoven son mea culpa - en un moment d'admiration toujours grandissante pour Michel-Ange. De plus, alors que Romain Rolland puise dans le Moïse le sentiment du mépris qui inspirera son oeuvre future, Beethoven s'offre aussi à lui comme le sujet d'un livre possible, sans doute comme l'incarnation du sentiment ressenti. Il se peut bien qu'il y ait juxtaposition des trois héros dans l'esprit de Romain Rolland. Rien d'étonnant, donc, qu'en contemplant l'oeuvre de Michel-Ange, il évoque plus d'une fois le nom de Beethoven. Nous lisons: "Michel-Ange, s'il eût pensé en musique, aurait peut-être écrit la Messe en ré de

⁵⁴ Rolland, "Journal", mars 1890. Inédit, (A.R.R.).

Beethoven [...] ⁵⁵ Un autre indice se retrouve dans une lettre écrite à Malwida von Meysenbug:

Je suis tout à Michel-Ange cette semaine. L'autre voyage, le charme gracieux et savant des gentils florentins du XVe siècle, Botticelli et Filippino Lippi, m'avaient ému d'un amour si tendre, qu'il ne me restait plus guère qu'une admiration un peu froide pour Michel-Ange. Cette fois, j'ai été vaincu par lui, comme l'autre jour par Beethoven. Oh! comment ne l'aimais-je pas plus passionnément? Tant de dédain, de solitude, de grandeur! Je ne sais pas si je le comprends bien; très probablement, hélas, je ne le comprends pas vraiment; mais comme je le vois, je l'aime.⁵⁶

Et dans une lettre à sa mère, nous retrouvons les mots suivants:

[...] je vais me retremper de temps en temps dans M. Ange et Beethoven, qui n'étaient point des malsains. Mon Dieu, que j'aime Moïse! Je l'ai revu plusieurs fois, depuis votre départ. Quel mépris furieux du monde! Il y a des variations de Beethoven qui disent la même chose, avec plus de hauteur d'âme encore, plus de sérénité dans le dédain.⁵⁷

L'exaltation de toutes les forces de la vie, l'art de Michel-Ange l'offre à Romain Rolland aussi bien que celui de Beethoven. Mais autre chose encore attire Romain Rolland vers les deux artistes: une même conception de l'art. En effet, l'écrivain ne commence à apprécier Beethoven et, par la suite, Michel-Ange, que quand il finit par comprendre que ce qui importe chez l'un comme l'autre, ce qui domine tout, c'est la pensée de l'oeuvre: chez tous deux, les exigences de l'esprit passent avant les exigences des sens. Romain Rolland n'hésite pas à noter ce fait dans le cas de Beethoven; il lui semble pouvoir lire sous

⁵⁵ Rolland, Printemps Romain, p. 226.

⁵⁶ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 15.

⁵⁷ Rolland, Printemps Romain, pp. 283-284.

chaque phrase musicale la pensée qui s'est exprimée en elle. "C'est intéressant comme un roman, dit-il, mais un roman épique".⁵⁸

Ainsi le Beethoven musicien semble-t-il répondre aux exigences de l'esthétique de Romain Rolland, selon qui l'art doit avoir quelque chose à dire et doit faire penser. Son commerce avec l'art de Michel-Ange lui fait sentir que chez cet artiste italien aussi, c'est l'idée qui se trouve à la source de ce foyer brûlant d'amour et de haine.

J'ai senti mieux que jamais combien tout se mêlait en lui, tous les arts différents. Il est sculpteur dans ses peintures de la Voûte Sixtine. Il est peintre dans la façon dont il sculpte l'ombre et la lumière sur les traits ébauchés du Jour, du Brutus, de la Descente de croix. Architecte, il bâtit des oeuvres critiquées par les architectes de métier, mais qui sont la scène idéale, le théâtre de Bayreuth, admirablement compris pour faire valoir l'Idée qu'il incarne dans la pierre. [...] Chaque oeuvre de M. Ange est une idée. Tout en elle et autour d'elle est fait pour que cette idée jaillisse avec le plus de force.⁵⁹

Le rapprochement entre ces deux grands génies, l'attention prêtée à l'aspect intellectuel de leur art, nous montrent que l'attention de Romain Rolland se porte essentiellement sur l'artiste, et qu'il n'est pas encore question pour lui de voir en eux des héros. Notons cependant que la musique de Beethoven a gagné le coeur de Romain Rolland au point où il ne joue qu'elle,⁶⁰ alors que Michel-Ange n'a pas encore détrôné

⁵⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 14 mars 1891, (A.R.R.).

⁵⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 13 octobre 1890, (A.R.R.).

⁶⁰ "Je suis infiniment plus beethovénien que l'an passé; lorsque je joue chez mon amie, j'ai beau essayer de prendre autre chose d'abord, je reviens toujours à Beethoven." Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère, 14 mars 1891, (A.R.R.).

d'autres artistes qui se disputent son coeur. Il avoue sans doute que tout est devenu clair, évident, assuré dans son admiration pour cet artiste italien, et qu'il n'éprouve plus d'étonnement ou de doutes dans la compréhension de ses oeuvres puissantes: "Elles me semblent parfaitement belles ainsi, écrit-il à sa mère, et je ne pourrais imaginer qu'elles fussent autrement."⁶¹ Et pourtant, au moment de son départ de Rome, il ne fait ses adieux qu'à Raphaël:

Je n'ai pas même déposé une carte chez Michel-Ange. Pourtant je l'admire toujours: mais j'aime à être injuste en faveur de ceux que j'aime; et je n'ai voulu voir que Raphaël pour finir. J'y trouve toujours des beautés nouvelles.⁶²

Si le coeur de Romain Rolland s'est ouvert surtout à Michel-Ange pendant les deux ans qu'il a passés en Italie, Michel-Ange n'a quand même pas réussi à détrôner en lui Raphaël et sa sérénité, "sa grâce indifférente, si aimablement indifférente au milieu de tous ces raffinés et tourmentés de l'intelligence, de l'art et de la vie."⁶³ C'est qu'il ressent et admire la force de Michel-Ange mais reste encore réservé devant le panache, certaine grandiloquence de l'oeuvre du maître italien. Pour que ce manque d'indulgence et de compréhension se dissipe, il faudra que l'intérêt de Romain Rolland se concentre sur l'homme qu'était Michel-Ange: c'est alors que l'aspect tragique de son oeuvre lui deviendra sensible.

⁶¹ Rolland, Retour au Palais Farnèse, p. 36.

⁶² Ibid., p. 322.

⁶³ Lettre inédite de Romain Rolland à Madeleine Rolland, 25 novembre 1892, (A.R.R.).

A son retour à Paris en 1892, Romain Rolland continue à se consacrer à la création des drames qui chantent la force et l'énergie de l'homme de la Renaissance. Au moment où il puise son inspiration dans des textes historiques et dans les oeuvres plastiques de cette époque, il tombe sur un livre de M. Ollivier, consacré à Michel-Ange, où figurent des extraits du maître italien qui lui font connaître un peu mieux son caractère:

Quel terrible homme, ce Michel-Ange! [s'écrie-t-il]. Combien différent de Beethoven à qui on l'a comparé! Un homme qui écrit avec une sorte de fureur sombre et méprisante (en 1509, il a près de 40 ans); "Je n'ai jamais eu d'amis d'aucune espèce, et je n'en veux pas." Et en 1512 encore: "Ne recherchez pas des amis, n'ayez de familiarité qu'avec Dieu." - Je pensais au pauvre Beethoven, qui sans doute n'avait pas plus d'amis, mais qui s'imaginait sans cesse qu'il en avait, par besoin d'aimer et d'être aimé. Michel-Ange, plus fort, plus triste encore, savait qu'il était seul et le serait toujours.⁶⁴

Et il se décide à mettre "une sorte de Michel-Ange"⁶⁵ en scène comme un des personnages principaux de certaines des pièces qu'il projette, parce qu'il a été profondément ému par certains événements de la vie du grand sculpteur et peintre. Un Romain Rolland soucieux d'honnêteté, de virilité et de grandeur morale devait finir nécessairement par apprécier la grandeur tragique de Buonarroti pendant le siège de Florence, et ensuite durant son travail contraint à Saint-Lorenzo, et le drame silencieux qui dut se dérouler dans son coeur. "[...] j'avais aperçu un héros que je ferai peut-être plus tard",⁶⁶ devait-il écrire à

⁶⁴ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 70.

⁶⁵ Ibid., p. 73. Voir Chapitre I de notre thèse, p. 85.

⁶⁶ Ibid.

Malwida von Meysenbug. Ces mots sont significatifs car ils nous permettent d'apercevoir un Romain Rolland qui commence à chercher l'homme à travers l'artiste.

La thèse complémentaire du jeune critique, portant sur la peinture du XVI^e siècle italien, lui fournit l'occasion de prendre une connaissance plus large de l'oeuvre de Michel-Ange; elle représente ainsi un point de départ pour son étude sur l'oeuvre de Michel-Ange qui paraîtra en 1905. Nous trouvons dans le chapitre III de la thèse le noyau même du sixième chapitre du Michel-Ange de 1905, intitulé "Du génie de Michel-Ange et de son influence sur l'art italien". Romain Rolland marque déjà dans sa thèse la façon dont l'art italien avait dégénéré au XVI^e siècle, jusqu'au point de se donner pour tâche non plus la reproduction de la nature, mais une obéissance complète à un corps de doctrines, fondé sur de multiples exemples consacrés par la raison, et s'imposant à la façon d'une loi indiscutée. Michel-Ange seul, dit-il, sauva l'art italien de la décadence complète, car son idéalisme, son admiration de l'antiquité, sa science avaient un puissant correctif (qui influa sur ses contemporains et renouvela leur intérêt pour l'essentiel en art): le sentiment de la beauté, de l'effort, de la sainteté de la peine. Romain Rolland cite ces mots de Michel-Ange: "Rien ne rapproche plus de Dieu que l'effort pour produire une oeuvre parfaite, puisque Dieu est la perfection."⁶⁷ Ainsi découvre-t-il un autre point de l'esthétique de Michel-Ange qui le rapproche davantage de l'artiste italien; c'est qu'en art, il n'est qu'un travail qui compte: celui qui exerce l'artiste à voir, sentir, vouloir,

⁶⁷ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle (Paris: Editions Albin Michel, 1957), p. 67.

juger et accomplir, par lui-même. Tout bon goût est vain, si l'homme ne se l'est pas formé, lui seul, de toutes pièces, au prix de ses expériences et de ses peines.

D'autres aspects retiennent dans cette thèse, nous permettant de voir un Romain Rolland qui juge les violences de Michel-Ange et son exagération de langage avec infiniment plus de compréhension qu'autrefois et même, pourrait-on dire, avec affection. Dans son étude de la place qu'occupe Michel-Ange dans cette décadence italienne, il lie encore plus intimement l'homme à son art et finit par reconnaître à ce génie artistique solitaire, intellectuel et passionné, l'originalité et la force qui éclataient en cette immense vie qui embrassa presque un siècle.

Faisons abstraction de cet idéalisme, qui est sa foi, et que d'autres partagent avec lui. Ne prenons que sa personne, son caractère, son tempérament impétueux, ses passions surhumaines. Il ne semble pas un homme de la même trempe que les autres, un ami, un frère qui vous comprend mieux que vous-même, ainsi que font Raphaël tant aimé, et le Corrège charmeur. Il est seul, à part, et colossal, - plus isolé peut-être encore, et plus colossal à son époque, qu'il ne le serait même à la nôtre.⁶⁸

Ainsi la vie et l'oeuvre de Michel-Ange se complètent: dorénavant, aucune des oeuvres de cette vie ne saurait être détachée et étudiée à part, car elles sont toutes des fragments d'un monument unique. Nous avons ainsi une première indication de la méthode adoptée par Romain Rolland, non seulement dans sa biographie, mais même dans son étude critique: il tâchera de suivre le cours entier du courant, du commencement à son terme, afin de saisir sa formidable unité.

Dans les années 1894-96, la vision de la Renaissance idéale que

⁶⁸ Ibid., pp. 83-84.

Romain Rolland avait chantée dans ses premiers drames se transforme, la découverte d'une Renaissance sans masque se fait en lui. S'il considère cette époque avec tant de sévérité, c'est qu'il est lui-même affamé de pureté, au sein de l'universelle corruption de la pensée moderne; il reconnaît qu'en s'accordant le droit d'être sévère à l'égard des hommes de son temps, il ne peut plus respecter les modèles de leurs vices dans le passé. Du fond de ce siècle ivre de sensualité et marqué par la lâcheté, l'hypocrisie et la débauche, s'élève l'âme divine de Michel-Ange, "[le] seul grand honnête homme du temps",⁶⁹ qui, avec trois ou quatre autres, dans cette société de la Renaissance, a su créer par la force de sa volonté "le bonheur et la grandeur qui n'existent que dans le rêve, plus réel que la réalité."⁷⁰ Ainsi, à partir du moment où Romain Rolland accède à une connaissance lucide de la Renaissance italienne, de tous les hommes de cette époque, le seul Michel-Ange, "le plus hautain des génies du monde, le plus méprisant de tous",⁷¹ se révèle capable de le soutenir dans sa lutte contre une pensée matérialiste et corrompue. "J'admire infiniment Michel-Ange qui toute sa vie luttait, foudroya de son mépris, de ses fureurs, ses minuscules contemporains",⁷² écrit-il à Malwida von Meysenbug. Désormais, s'il revient à sa prédilection pour la Renaissance, ce ne sera que pour écrire la biographie de Michel-Ange.

⁶⁹ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 70.

⁷⁰ Ibid., pp. 107-108.

⁷¹ Ibid., p. 73.

⁷² Ibid., p. 108.

L'article "Les Salons de 1901" se présente comme une étape importante dans ce lent cheminement de Romain Rolland vers Michel-Ange. Nous avons déjà noté la façon dont Romain Rolland avait flétri dans cet article le manque d'inspiration et de passion, la platitude qui caractérisaient l'art contemporain. Et pourtant, dans ce chaos confus où régnait dans l'ensemble la froideur d'âme, il avait senti le souffle puissant d'un petit nombre d'artistes dont la pensée était sincère et véridique; il avait signalé, parmi eux, Rodin, dont l'art tragique lui rappelait celui de Michel-Ange:

Enfin [écrit-il, il y a] la tragédie de Rodin, puissante et obscure, qui s'ignore elle-même, et que ses commentateurs dénaturent en essayant d'y mettre de la clarté, sans attaches réelles avec le reste de notre art contemporain, aussi isolée, aussi adulée, aussi mal comprise, qu'au XVI^e siècle celle de Michel-Ange, voix de la force et des désirs aveugles et emportés d'un seul homme.⁷³

Selon Romain Rolland, Rodin représente ainsi, à l'intérieur de cet art contemporain d'où ne se dégage qu'un pouvoir d'ennui, une force comparable à celle qu'incarne Michel-Ange au milieu de la décadence de la peinture italienne: il possède jusqu'à un certain point la puissance et la grandeur du maître italien et, sans attaches réelles avec l'art de son temps, vit tout aussi renfermé en lui-même que le grand sculpteur du XVI^e siècle.

Mais c'est surtout le Jean François Millet qui permet d'apercevoir le chemin parcouru par Romain Rolland depuis sa découverte de l'Esclave de Michel-Ange, au Louvre, en 1887. Dans sa biographie, il étudie la

⁷³ Romain Rolland, "Les Salons de 1901", Revue de Paris (1er juin 1901), p. 618.

vie et l'oeuvre d'un peintre qui se sentait lui aussi à peu près complètement séparé de son époque et vivait en communion de pensée, par delà les siècles, avec quelques grands hommes: Mantegna, Poussin et Michel-Ange. Parmi ces trois maîtres de prédilection, note Romain Rolland, c'est ce dernier qui bouleversa Millet et le domina tyranniquement, c'est ce génie qu'il préféra à tous.

Si différents que Millet et Michel-Ange puissent paraître l'un de l'autre, il n'en existe pas moins, dans leur vie et leur pensée esthétique, certains traits essentiels communs que Romain Rolland ne manque pas de faire ressortir. Il note dans leur existence la rencontre de mêmes épreuves qui leur permirent de se révéler à plein: la maladie, la solitude, l'échec, le sentiment du malheur. Chez tous deux, il remarque des dispositions mélancoliques qui se développèrent avec l'âge.

Comme le vieux Michel-Ange, disant que le jour de naissance d'un être ne devrait pas être considéré comme une fête, mais comme un deuil, Millet n'est jamais si triste qu'aux jours qui semblent joyeux pour tous, par exemple aux commencements d'années; car la tristesse de ses souvenirs s'y mêle à la tristesse de ses pressentiments.⁷⁴

C'est encore, note Romain Rolland, par l'attrait chez le premier de la souffrance, par une sorte de fascination de la douleur qu'un Michel-Ange attire un Millet. Et il cite ces mots du célèbre paysagiste français:

"Quand je vis le dessin de Michel-Ange qui représente un homme évanoui, [...] je me sentais comme lui supplicié par le mal. [...] là je touchais le coeur et j'entendais la parole de celui qui me hanta si fortement toute ma vie."⁷⁵

⁷⁴ Romain Rolland, Jean François Millet, 1901. Inédit, (A.R.R.), p. 4.

⁷⁵ Ibid., p. 44. Cité en plus grand détail à la page 273 du chapitre III.

Mais ce n'est pas uniquement par certains aspects de leur sensibilité que les deux artistes se rapprochent. Romain Rolland se livre en même temps à une comparaison succincte de leurs idées esthétiques qui met en lumière une certaine convergence dans leur conception de l'art. Millet, remarque-t-il, aurait pu, à cause de sa mélancolie profonde, s'attacher plus souvent à la poésie de l'ombre. "Mais il se méfiait de ces effets trop faciles; il avait peur de la sentimentalité, et eût volontiers dit avec Michel-Ange à François de Hollande: 'La bonne peinture ne fera jamais verser une larme'".⁷⁶

Ensuite Romain Rolland observe avec quel dédain Millet traite les coloristes et combien peu le peintre français, tout comme Michel-Ange, s'est soucié des peintres de la beauté plastique: un Léonard de Vinci et un Raphaël. Car ni Millet ni Michel-Ange, explique-t-il, ne sont à vrai dire des coloristes: la couleur est le point faible de ce dernier, comme Millet ne s'y intéresse que de façon accessoire. L'essentiel à leurs yeux est de bien penser et d'exprimer nettement leur pensée, de dire des choses claires et fortes. "Une belle langue claire, forte et expressive: voilà leur idéal",⁷⁷ conclut le biographe.

Ainsi Romain Rolland rapproche-t-il ces deux grands artistes à dessein, jugeant que leur génie à tous deux est solitaire et intellectuel: solitaire parce qu'ils rejettent l'idéal artistique de leur époque et, renfermés en eux-mêmes, se nourrissent de leur propre substance; intellectuel parce que chez Millet comme chez Michel-Ange, tout est soumis

⁷⁶ Ibid., p. 39.

⁷⁷ Ibid., p. 46.

à la pensée, toute l'oeuvre est subordonnée à une idée centrale. Leur génie, donc, ne se réalise totalement que dans les formes les plus simples et les plus abstraites, où les sens ont le moins de part et où l'esprit en a le plus. D'où suit que les deux artistes se sentaient plus à l'aise dans le dessin, forme la plus immédiate et la plus immatérielle de la pensée. C'est là que l'on retrouve selon Romain Rolland l'expression la plus intime et la plus parfaite de leur âme.⁷⁸

Par son style et par son intelligence, donc, Millet rappelle l'art de Michel-Ange. Son inspiration, en définitive, selon Romain Rolland, ne présente guère de ressemblances qu'avec celle du maître italien.

Il est une sorte de Michel-Ange démocratique, "Dante des manants, Michel-Ange des rustres", comme l'appelait Robert Contaz dans un sonnet, en 1863. Certains de ses amis avaient même remarqué quelque ressemblance physique (dans l'impression générale, j'imagine, plus que dans les traits mêmes). Wheelwright note cette ressemblance dans ses souvenirs; et l'on peut en effet trouver quelque lointain rapport entre le portrait de Millet au bonnet de laine, de 1847, et le grand Florentin.⁷⁹

Assurément, remarque notre biographe, Millet est loin de la poésie héroïque et de la frénésie de passion d'un Michel-Ange. Mais il a son idéalisme austère et pur, doublé d'un pessimisme chrétien qui lui fait partager la croyance de Michel-Ange qu'en Dieu est le seul recours, c'est-à-dire en l'éternelle et immuable perfection. Ajoutons à ceci que Millet possède aussi l'étonnant et éternel sérieux de Michel-Ange.

Nul rayon de gaieté ne vient éclairer son oeuvre. Tout y est grave, les figures qu'il choisit et les actions qu'il

⁷⁸ Voir Romain Rolland, Michel-Ange (Paris: Editions Albin Michel, 1943), p. 103 et Millet, p. 51.

⁷⁹ Rolland, Millet, p. 55.

leur prête. Il n'y a point là d'amour; peu ou point d'anecdotes; [...] . Il n'y a point de place ici pour l'inutile beauté. [...] A tous et à toutes il impose la nécessité du travail.⁸⁰

Même sur son lit de mort, Millet, disant qu'il mourait trop tôt, juste au moment où il commençait à avoir une idée claire du monde et de l'art,⁸¹ rejoint Michel-Ange mourant, qui ne regrettait pas non plus la joie de vivre, mais son labeur interrompu.⁸²

Son étude de la vie et de l'oeuvre de Jean François Millet amène ainsi Romain Rolland à entrer plus intimement encore dans la pensée de Michel-Ange; tous les points communs qu'il fait ressortir entre les deux artistes permettent de deviner que la rencontre décisive du maître italien et de son futur biographe ne tardera pas à se faire. Rappelons-nous aussi que les années de la rédaction du Millet sont celles où Romain Rolland est le plus dangereusement guetté par le désespoir; remplies de combats intérieurs et de défaites, elles amènent une rupture dans sa vie sociale qui devra totalement se réorganiser, dans la pauvreté et l'isolement. En ce moment de sa vie, où la puissance de son âme est humiliée par tout ce qui souffle du dehors,⁸³ il cherche dans la compagnie de grands hommes l'inappréciable force d'âmes capables de le soutenir pendant la traversée d'une vie pleine de luttes,

⁸⁰ Ibid., p. 56.

⁸¹ Ibid., p. 34.

⁸² Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, p. 68.

⁸³ Rolland, Mémoires, p. 309.

de tristesse, et de trahisons. L'exemple de Michel-Ange, comme celui de Beethoven ou de Millet, lui fait voir encore une fois qu'"il n'y a pas d'artistes gras, jouisseurs, satisfaits de soi,"⁸⁴ mais que ces vainqueurs du monde, si éprouvés, souffrent chacun d'un mal particulier. Martyr de la souffrance, Michel-Ange est promu au rang de héros, et, dans le Panthéon de Romain Rolland, rejoint ceux qui, torturés par le destin, ne renièrent jamais leur foi en la vie et, par l'exemple de leurs souffrances, savent guider les autres hommes à travers les conflits de l'existence pour les élever jusqu'à leur univers.

Les années qui suivent la parution du Millet voient s'accomplir la révolution intérieure de Romain Rolland, dans un détachement et un allègement qui lui permettent, au lendemain d'ébranlements multiples, de se frayer sa nouvelle voie. Face à la floraison de projets qui vont remplir peu à peu la décennie à venir, Romain Rolland se trouve dans la nécessité de fractionner son temps entre divers travaux, et se plaint de ne pouvoir s'absorber dans aucun.

Songez [écrit-il] que j'ai en ce moment: outre un cours public à préparer, selon toute vraisemblance, pour la Sorbonne, l'an prochain, - un livre sur Michel-Ange, que je suis tenu, par traité, de livrer à la fin de l'hiver: - diverses études d'art, auxquelles je me suis engagé: - la suite de Jean-Christophe, - Mazzini, etc. Tout est intéressant, et ne l'est que trop; mais je n'ai que des journées de douze heures, et je n'arrive pas à y faire tenir ma vie.⁸⁵

Ses lettres à Sofia Guerrieri-Gonzaga nous révèlent cependant qu'il n'en continue pas moins de vivre intimement avec Michel-Ange,⁸⁶ ce qui

⁸⁴ Stefan Zweig, Romain Rolland, p. 108.

⁸⁵ Rolland, Chère Sofia, p. 187.

⁸⁶ Ibid., p. 186.

lui permet d'approfondir sa connaissance de ce génie italien et de se réchauffer au feu de son héroïsme. Ces quelques mots qu'il écrit à sa correspondante en 1906, année de la parution de la Vie de Michel-Ange, nous disent toute son admiration pour l'homme et son oeuvre - preuve du lien qui s'est noué durablement entre le biographe et l'artiste:

Il faut absolument que vous aimiez Michel-Ange - (pas mon livre, - mais Michel-Ange lui-même). [...] Plus je vais, plus j'aime les âmes toutes nues, vertus et vices ensemble, ombres et lumière. Plus je vais, plus j'aime la force, - l'intensité de la vie. Une âme comme celle de Michel-Ange en est un des types les plus magnifiques. C'est un bonheur pour moi de m'y tremper, comme dans un bain de feu. Tristesse ou joie, qu'importe? C'est toujours de la joie, pourvu que ce soit de la force. Lisez Michel-Ange - (pas mon livre - les Rime de Michel-Ange). Je ne puis lire certains de ses vers - (si sombres soient-ils) - sans trembler de bonheur. Il peut bien être dur, gauche, incorrect: il y a de ces mots qui sont des coups de tonnerre, des éclairs éblouissants qui ouvrent jusqu'au fond de l'âme.⁸⁷

Le Michel-Ange de 1905 et la Vie de Michel-Ange de 1906 sont nés ainsi d'une fréquentation de l'artiste portant sur une vingtaine d'années, et donnant ses fruits en une période relativement tranquille, dans une vie toujours en mouvement. Une comparaison entre les deux oeuvres amène plusieurs remarques.⁸⁸ Dans le Michel-Ange, Romain Rolland, fidèle à sa conviction qu'il faut suivre le cours d'une vie si l'on veut saisir son unité, suit un ordre chronologique et insère l'étude des oeuvres dans ce

⁸⁷ Ibid., pp. 277-278.

⁸⁸ Il existe une troisième étude de Romain Rolland sur Michel-Ange, intitulée Michel-Ange, et qui parut dans la Revue de Paris du 15 avril 1906, pp. 795-822. C'est une étude de l'homme qui forme le noyau de la biographie, parue deux mois plus tard dans les Cahiers de la Quinzaine (le 26 juin 1906 et le 16 octobre 1906).

déroulement historique, mais, au lieu de présenter la vie de Michel-Ange année par année, il y voit différentes périodes, évoquées par les divers chapitres, et fournissant comme autant de paliers dans l'acheminement vers la tranquillité de la vieillesse.

Notons en deuxième lieu que la perspective du Michel-Ange est toute différente de celle de la biographie qui le suit. Romain Rolland lui-même précisera cette différence en écrivant bien des années plus tard:

Le Buonarroti qui se couche, en gémissant comme Job, sur son fumier, descendait de l'échafaudage des voûtes de la Sixtine, où, la tête renversée, il venait de contempler, dans le trou bleu du ciel, face à face, Jéhovah. Quand il dégringolait ensuite dans la vie, il avait le vertige du tourbillon de Dieu. J'ai tâché d'exprimer dans ma Vie de Michel-Ange ce vertige divin. Dans mon autre livre sur Michel-Ange, j'ai mis au premier plan l'oeuvre et l'esprit constructeur.⁸⁹

Le Michel-Ange de 1905 ne rapporte donc que les faits principaux de la vie de l'artiste et s'affirme essentiellement comme une étude critique de son oeuvre. Romain Rolland y présente le maître italien comme la plus grande force de l'art de la Renaissance. Quand il naquit dans la deuxième moitié du quinzième siècle, juge-t-il, la sérénité de Ghirlandajo et de Bramante rayonnait sur l'art italien. Quant à la sculpture florentine, elle semblait près de s'alanguir dans l'excès

⁸⁹ Romain Rolland, Beethoven. Les Grandes Epoques Créatrices. De l'Héroïque à l'Appassionata (Paris: Editions du Sablier, 1928), p. 191, note 2. L'auteur fait aussi ressortir la différence entre les deux oeuvres sur Michel-Ange dans une lettre à Camille Mallarmé du 18 novembre 1929: "Je vois que vous ne connaissez que ce que j'en ai dit [de la Déposition de Croix] par cette petite Vie de Michel-Ange dont le dessein était de faire revivre l'homme et non d'analyser les oeuvres. Mais aux oeuvres j'ai consacré un autre volume... Et dans ce volume, je consacre plusieurs pages à cette oeuvre." Lettre inédite, (A.R.R.). Et nous lisons à la page 150 du Michel-Ange de Romain Rolland: "Je me permets d'ajouter à cette liste bibliographique ma Vie de Michel-Ange [...]". Elle est le complément du livre que voici. Elle s'attache moins à l'étude des oeuvres qu'à l'analyse du caractère. Elle fait revivre l'homme, d'après ses lettres et ses poèmes."

de la grâce, dans l'art délicat et mièvre d'artistes tels que Rossellino et Mino da Fiesole. C'est Michel-Ange, note Romain Rolland, qui sauva l'art italien de la décadence complète. Il "éclata comme un orage dans le ciel assoupi et surchauffé de Florence"⁹⁰ et balaya d'un coup "toute la douceur divine de vivre et de rêver, tout l'esprit d'observation, toute la poésie aristocratique et mondaine, toute l'âme élégante et subtile du quattrocento"⁹¹ en communiquant à tous les arts à la fois le vertige de sa force et son idéalisme affolant. C'est un exemple saisissant de ce qu'un homme peut sur son temps, et le sixième chapitre du Michel-Ange est consacré en entier à une analyse du génie de l'artiste et de son influence sur l'art italien.

Tout autre est la Vie de Michel-Ange où l'analyse des oeuvres est extrêmement rare, l'accent y ayant été mis sur la vie intime de l'homme. Ce changement d'orientation entraîne une légère modification dans la répartition des chapitres, ou plus exactement, dans le choix de leurs titres, qui trahit quelque artifice. La biographie se compose de deux sections, intitulées "La Lutte" et "L'Abdication", et dont chacune comprend trois chapitres: dans la première se placent "La Force", "La Force qui se brise" et "Le Désespoir"; dans la deuxième, "Amour", "Foi", et "Solitude", avant l'épilogue: "La Mort". Malgré cette disposition plus artificielle, le récit de la biographie suit, comme dans le Michel-Ange, un ordre chronologique strict, épousant le flux et le reflux de la vie du sujet.

Une lettre à Sofia Guerrieri-Gonzaga nous fait savoir que Romain Rolland lui-même semble avoir préféré de beaucoup la petite biographie,

⁹⁰ Rolland, Michel-Ange, p. 7.

⁹¹ Ibid., pp. 7-8.

sans doute parce qu'à ce moment de sa vie son intérêt se concentrait bien plus sur le pauvre homme qu'était Michel-Ange que sur l'artiste. L'oeuvre de 1905 lui semblait "un faux Michel-Ange, un Michel-Ange qui ne compte pas, un petit livre de vulgarisation pour les écoles".⁹² Il s'explique là-dessus ainsi:

Comme je ne veux pas avoir l'air de vous le cacher davantage, je vous l'envoie par ce courrier. Si vous ne l'avez pas reçu plus tôt, c'est que je ne voulais pas que mes amis le lussent; car il déflore l'autre livre qui sera bien plus considérable et qui peint l'homme intime, - au lieu qu'il ne s'agit dans ce livre scolaire que d'une froide énumération des oeuvres et des principaux faits. - De ma vie, je n'accepte plus une tâche aussi ingrate. - Et je suis d'autant plus vexé, que ce médiocre ouvrage se répand beaucoup plus que je ne pensais, qu'il est mieux jugé qu'il ne mérite, que Péguy tarde bien plus à publier l'autre que je n'avais compté, et qu'ainsi, quand le vrai Michel-Ange paraîtra, personne ne songera à le lire.⁹³

Quoi que l'auteur en dise, il nous faut admettre que les deux oeuvres se complètent: analyse critique des oeuvres de Michel-Ange et étude de la vie intime de l'homme se rejoignent pour nous offrir une évocation profonde d'un représentant supérieur de l'humanité astreint à traverser le purgatoire de l'existence, avant de parvenir à la sphère de l'esprit.

Quelles raisons poussèrent Romain Rolland à se faire tour à tour historien et biographe de ce héros? C'est la première question posée par l'existence de ces oeuvres. Il est aisé de découvrir ici les circonstances déterminantes. Pour comprendre cette montée progressive de l'astre de Michel-Ange dans le monde intérieur de l'écrivain, il faut observer que les arts plastiques ne sont pas le seul lien qui unisse les deux hommes. Notons d'abord que Michel-Ange offrait un intérêt exceptionnel

⁹² Rolland, Chère Sofia, p. 253.

⁹³ Ibid., pp. 253-254.

pour Romain Rolland, historien, non par sa seule place dans l'histoire des arts plastiques, mais par sa situation privilégiée à la fin même de la Haute Renaissance, au moment de ce que Romain Rolland croyait être la décadence italienne.

L'époque de la Renaissance, nous l'avons déjà constaté, avait attiré le jeune historien dès son séjour à l'Ecole Normale. A travers tant d'années de lectures et de recherches, il devait nécessairement finir par acquérir, de cette époque et de ses personnages principaux, une vaste connaissance qui lui servirait plus d'une fois dans ses travaux. Au moment où il entreprenait ses études sur Michel-Ange, il avait ainsi à sa disposition des matériaux nombreux, se rapportant même à des détails intimes, à de menus événements, à des faits divers sans importance apparente, mais qui, accumulés et combinés, pourraient servir à l'évocation plénière du personnage et de l'époque, comme en témoignent assez les multiples renseignements sur la vie politique, sociale et religieuse introduits incidemment dans les deux ouvrages.

Nous avons déjà indiqué sans doute, et Romain Rolland lui-même l'a marquée nettement, la différence qui sépare la Vie de Michel-Ange et le Michel-Ange publié à la Librairie d'art ancien et moderne. "J'ai tenu, dit-il, à ce qu'elle fût éclatante aux yeux de tous".⁹⁴ D'un côté une biographie, de l'autre une oeuvre d'érudition et de critique. Et pourtant les deux oeuvres reposent sur des bases historiques solides, s'accompagnant toutes deux de bibliographies et de notes dont la surabondance ralentit même le mouvement de la biographie. Nous observons

⁹⁴ Charles Péguy et Romain Rolland, Une Amitié Française (Paris: Editions Albin Michel, 1955), p. 214.

aussi, surtout dans la Vie de Michel-Ange, que Romain Rolland, s'étant familiarisé avec les paroles et les écrits de l'artiste, les cite librement pour insister sur tel aspect de son portrait ou pour ajouter un détail intéressant; outre les multiples extraits des lettres de l'artiste, nous retrouvons en appendice un choix de poésies du sculpteur - peintre - architecte, qui permet au lecteur de se faire une idée plus étendue de son génie universel. La raison de tout ce travail de documentation ressort facilement: c'est que Romain Rolland, de son propre aveu, ne veut que faire parler, en s'effaçant, tous les matériaux à sa disposition. "Ce sera beau, dit-il à Péguy en parlant de Michel-Ange. Je le dis, parce que je n'y suis pour rien; il n'y a qu'à laisser parler Michel-Ange".⁹⁵

Les deux oeuvres, nous l'avons vu, doivent beaucoup aux multiples ouvrages inspirés par la vie et l'oeuvre de ce grand génie. La littérature consacrée à Michel-Ange avait été renouvelée de 1897 à 1903 par des érudits allemands, et Romain Rolland en était certainement informé. Il écrit à Louis Gillet en 1904:

Je travaille de mon mieux, - à la suite de Jean-Christophe, - et à un Michel-Ange, que je dois livrer à Jules Comte au cours de l'hiver, (et dont je me servirai ensuite pour Péguy). C'est un plus gros travail que je n'aurais cru. La matière en a été vraiment renouvelée depuis une dizaine d'années, et la masse des documents est énorme.⁹⁶

Romain Rolland s'était sans doute servi de cette documentation pour préparer ses cours d'histoire de l'art à l'Ecole Normale: il dut réfléchir

⁹⁵ Ibid., p. 207.

⁹⁶ Louis Gillet et Romain Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, p. 224.

fréquemment à cette époque sur l'oeuvre du géant de l'art italien.

Mais, comme il en est avec Millet ou Beethoven, le lien entre Michel-Ange et Romain Rolland est plus essentiel. Nous avons déjà remarqué, entre Romain Rolland et les personnages historiques auxquels il se consacre, la présence de quelque chose de très émouvant, - une entente profonde, une intimité pathétique entre l'auteur et son héros - d'où le cheminement graduel par lequel le biographe se rapproche de son sujet jusqu'à aboutir à une union durable d'âmes. Un certain nombre d'expériences communes, le rejet par l'écrivain de valeurs esthétiques peu sûres, la mise en oeuvre de sa conception de l'histoire, le développement de sa pensée sociale et religieuse, sa croyance de plus en plus grande dans la mission de l'art, la création de Jean-Christophe, enfin, ont tous joué un rôle dans ce rapprochement. Pour faciliter l'accès à cette intelligence de l'artiste, suivons Romain Rolland, de sa vue d'ensemble de la vie de Michel-Ange, dans ce qu'elle a de plus extérieur et visible, à la saisie du plus intérieur en celui-ci. Nous serons ainsi conduits à découvrir, avec Romain Rolland, une explication de la personnalité de l'artiste italien.

Dans son portrait de Michel-Ange, Romain Rolland s'attache en premier lieu à sa hauteur d'esprit, révélée par ses qualités intellectuelles de lucidité, d'ouverture et de réflexion, qui s'exercèrent d'abord dans son domaine: les arts plastiques. Aristocrate de l'intelligence, fier de son génie, Michel-Ange n'était pas tendre pour ses compatriotes. "Son génie de plein-air, à la large poitrine, méprisait

leur art de cénacle, leur esprit maniéré, leur réalisme plat, leur sentimentalisme, leur subtilité morbide."⁹⁷ Tout en se séparant de l'idéal artistique de son époque, il ne manquait pourtant pas de souligner ce qu'il devait à son ancien maître, Ghirlandajo. De même, quels que fussent ses ressentiments personnels à l'égard de Bramante, son génie personnel s'inclinait devant celui du grand constructeur. Il écrivit à un ami:

"On ne peut nier que Bramante ait été, en architecture, grand comme pas un autre, depuis l'antiquité. Il conçut le premier plan de Saint-Pierre, libre de toute confusion, clair, simple et lumineux... En sorte que qui s'est éloigné de son projet, comme San Gallo, s'est éloigné de la vérité."⁹⁸

Cette humilité intellectuelle à l'égard des autres artistes, note Romain Rolland, est trop rare pour qu'on ne doive pas y attacher un prix tout particulier.

Mais la lucidité et la faculté de réflexion de Michel-Ange s'exerçaient surtout dans le domaine politique. Michel-Ange ressentait fortement les secousses du mouvement révolutionnaire. Il avait, dit le biographe, plus de raisons de le craindre qu'un autre, car "il était plus intelligent, et son pessimisme ne prévoyait que trop clairement les malheurs de l'Italie".⁹⁹ Romain Rolland ne fait pas de Michel-Ange un simple révolutionnaire, victime exemplaire de la réaction. Mais il lui reconnaît un vif esprit d'indépendance, épris de la liberté:

⁹⁷ Romain Rolland, Vie de Michel-Ange (Paris: Librairie Hachette, 1914), p. 18.

⁹⁸ Rolland, Michel-Ange, p. 76.

⁹⁹ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 86.

Cette âme, si craintivement repliée sur elle-même, était ardemment républicaine. On le voit aux paroles de flamme qui lui échappèrent parfois, dans des moments de confiance ou de fièvre - en particulier dans les conversations qu'il eut plus tard avec ses amis [... reproduites] dans [les] Dialogues sur la Divine Comédie de Dante.¹⁰⁰ [...] il y fait avec emportement l'apologie du tyrannicide.¹⁰¹

Cette flamme républicaine, notons-le bien, fut à peu près la seule passion qui rattachât Michel-Ange aux hommes de son temps. Son biographe note qu'il se trouva au premier rang des révoltés florentins, dans les jours de réveil national et républicain, qui suivirent à Florence la nouvelle prise de Rome par les armées de Charles-Quint, et l'expulsion des Médicis; qu'en octobre 1528, il prit part aux délibérations pour la défense de la ville; qu'en janvier 1529 il fut choisi pour les travaux des fortifications; que quelques mois plus tard il fut nommé, pour un an, gouverneur général des fortifications de Florence. Les détails en eux-mêmes importent peu, cependant, car ce que Romain Rolland retient surtout de toutes ces préoccupations politiques de Michel-Ange, ce qu'il veut nous faire voir, c'est une curiosité, une ouverture d'esprit, une intelligence ainsi qu'un libéralisme remarquable chez un homme qui, à cause de sa position sociale et de sa condition d'artiste, n'avait rien à gagner à s'occuper des problèmes de son temps.

Les qualités intellectuelles de Michel-Ange se retrouvent lorsque Romain Rolland essaie de faire sentir l'étendue et la variété de sa culture. Le biographe admire d'autant plus cette culture que les

¹⁰⁰ Ibid., pp. 86-87.

¹⁰¹ Rolland, Michel-Ange, p. 48.

prédécesseurs ou les contemporains de Michel-Ange n'avaient, sauf exception, que peu d'intérêt pour ce qui n'était pas leur art. Chez Michel-Ange, par contre, cette culture semble indissociable de son métier d'artiste.

Pour ce qui a trait à son propre domaine, Michel-Ange "étudia passionnément, non seulement les peintres et les sculpteurs florentins anciens et modernes [...] mais aussi les Flamands et les Allemands, très à la mode alors en Italie, et particulièrement à la cour des Médicis".¹⁰² Dans la construction de certaines de ses oeuvres, par exemple la Chapelle des Médicis, Romain Rolland montre que Michel-Ange s'inspirait de certains artistes, tels que Brunelleschi, ou de Vitruve, qu'il étudiait fort à l'époque en question.¹⁰³

Pourtant, la culture de Michel-Ange était surtout littéraire. Il s'attachait aux grands classiques de la poésie lyrique italienne, Cavalcanti, Cino da Pistoja, Pétrarque, Boccace, mais était surtout nourri de Dante, et Romain Rolland en apporte pour preuve les paroles de Donato Giannotti qui le prend pour arbitre dans ses Dialogues sur Dante, de 1545: "'personne ne le comprenait mieux et ne possédait plus parfaitement ses oeuvres'".¹⁰⁴ Il consacra à Dante, note Romain Rolland, un de ses plus beaux sonnets, où il enviait son exil et sa gloire.¹⁰⁵ Ce n'était point là culture d'esthète ou d'érudit, mais celle d'un homme qui cherchait des réponses chez les écrivains. La lecture représentait pour Michel-Ange la recherche inlassable de la beauté, de la vérité,

¹⁰² Ibid., p. 11.

¹⁰³ Ibid., p. 123.

¹⁰⁴ Ibid., p. 63.

¹⁰⁵ Ibid.

de la foi.

Mais ce qui a le plus impressionné Romain Rolland, parmi les différents témoignages de sa culture, c'est la poésie qu'écrivit Michel-Ange toute sa vie. "Depuis l'enfance, il composait des vers: ce lui était un besoin impérieux. Il couvrait ses dessins, ses lettres, ses feuilles volantes de pensées poétiques, qu'il reprenait, corrigeait, retravaillait sans cesse".¹⁰⁶ De ses poésies de jeunesse, il ne reste qu'un tout petit nombre, car l'artiste en fit brûler beaucoup avec des dessins en 1518; d'autres furent détruites avant sa mort. Lui-même n'y attachait aucune importance, avant de connaître Riccio et Giannotti qui lui conseillèrent d'en publier un recueil. Michel-Ange s'en occupa sérieusement en ce moment-là, mais la mort de Riccio et sans doute celle de Vittoria Colonna le détournèrent de ce dessein de gloire mondaine, de sorte que les poésies restèrent inédites jusqu'à sa mort. Pourtant, elles circulaient de main en main; les plus illustres compositeurs du temps mettaient en musique ses madrigaux, les lettrés les admiraient et y retrouvaient la pureté antique et la plénitude de pensée de Dante. Chose curieuse: si Michel-Ange n'a fait entendre, dans ses sculptures et ses peintures, que ses pensées les plus héroïques, il ne s'est pas défendu de se livrer plus intimement en sa poésie. "C'est là, dit Romain Rolland, qu'il faut chercher le secret de ce coeur craintif et tendre, sous une enveloppe rude".¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ibid., p. 62.

¹⁰⁷ Romain Rolland, "Michel-Ange", Revue de Paris (15 avril 1906), p. 807.

Autre signe de ces vertus d'esprit: à la vaste culture de Michel-Ange se joint une pensée qui est un acte de foi plus encore qu'une philosophie. Michel-Ange fut essentiellement un homme religieux, un croyant: en cela il est très proche du Romain Rolland mystique qui croyait en Dieu et en l'humanité. Aussi Romain Rolland a-t-il particulièrement insisté sur cet aspect essentiel de Michel-Ange.

Il avait été élevé très religieusement par son père, "homme de l'antique façon, craignant Dieu."¹⁰⁸ Dans ce milieu d'un paganisme supérieur vers lequel il fut attiré très tôt dans sa vie, il s'enivra de l'antiquité, devint lui-même en quelque manière un ancien et Romain Rolland ne note pas sans un secret contentement que son héros a pu, hors de la religion, trouver le chemin des réalités supérieures. Si paradoxal que cela puisse paraître, précise Romain Rolland, la foi n'a jamais cessé de brûler en lui, quoique au fond d'une nuit de doute et de désespoir. Ainsi "ce paganisme n'éteignait point la foi de son âme chrétienne; et déjà se livrait en lui le combat qui dura presque toute sa vie entre les deux mondes ennemis, qu'il s'efforça vainement de concilier".¹⁰⁹ Ce ne fut que beaucoup plus tard, dans son âge mûr, sous l'influence de la grave et chère amitié de Vittoria Colonna, des déceptions de la vie et des craintes de l'au-delà, que les préoccupations religieuses prirent en lui le pas sur tout le reste. Dès ce moment, la foi ne l'abandonna plus, et jusqu'à la fin de sa vie, il ne s'intéressa plus qu'à la gloire de Dieu.

¹⁰⁸ Romain Rolland, Michel-Ange, p. 13.

¹⁰⁹ Ibid.

L'esprit catholique, qui a exercé une influence si considérable sur le génie italien, intéresse profondément un Romain Rolland qui a cessé dès sa jeunesse de pratiquer la religion de Michel-Ange. Dans la préface à sa biographie, nous retrouvons ces mots:

Le tragique du destin que je présente ici, c'est qu'il offre l'image d'une souffrance innée, qui vient du fond de l'être, qui le ronge sans relâche, et qui ne le quittera plus avant de l'avoir détruit. C'est un des types les plus puissants de cette grande race humaine, qui, depuis dix-neuf siècles, remplit notre Occident de ses cris de douleur et de foi: - le chrétien.¹¹⁰

Si le biographe parvient à comprendre la foi de Michel-Ange, rappelons-nous que c'est en partie par l'influence de sa mère, catholique très pratiquante. Lui-même a affirmé, cependant, que si, pour lui, le clavier était fermé, les harmoniques se faisaient toujours entendre. Honnêteté et intuition lui ont ainsi permis de définir la religion de Michel-Ange: religion du coeur, certes, et, surtout vers la fin de sa vie, religion pratiquée, qu'il décrit dans la biographie de cette manière:

Il avait toujours été croyant. [...] Lors des maladies ou de la mort de son père et de ses frères, le premier de ses soucis fut toujours qu'ils reçussent les sacrements. Il avait une confiance sans bornes dans la prière; "il y croyait plus qu'en toutes les médecines"; il attribuait à son intercession tout le bien qui lui était arrivé et le mal qui ne lui était pas arrivé. [...] S'il n'était dupe ni des prêtres, ni des moines, ni des dévots et des dévotes, et si, à l'occasion, il les raillait rudement,¹¹¹ il n'y eut jamais, semble-t-il, le moindre doute dans sa foi.¹¹¹

Religieux, donc, Michel-Ange l'était certes, et chrétien, mais, précise Romain Rolland, son hautain christianisme n'était pas celui de

¹¹⁰ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 11.

¹¹¹ Ibid., pp. 168-169. Les mots qui se trouvent entre guillemets sont de Michel-Ange, relevés d'une lettre qu'il avait écrite à son neveu Lionardo, le 25 avril 1549.

tout le monde: "jamais il n'a été compris de son temps: plus tard à l'époque du Jugement dernier, quand sa foi était la plus ardente, il devait indigner les dévots; il était tout platonicien".¹¹² Aristocrate dans sa foi comme dans son art, Michel-Ange s'armait de dédain pour toute croyance autre que la sienne et maintenait sa foi avec une obstination héroïque, digne d'un Beethoven.

A la foi religieuse du maître italien se liait très étroitement sa foi en l'art. L'oeuvre d'art pour Michel-Ange, comme il l'a dit dans ses conversations avec Vittoria Colonna, rapportées par François de Hollande, était un acte de foi:

- La bonne peinture, - dit Michel-Ange - s'approche de Dieu et s'unit à lui... Elle n'est qu'une copie de ses perfections, une ombre de son pinceau, sa musique, sa mélodie. Aussi ne suffit-il point que le peintre soit un grand et habile maître. Je pense bien plutôt que sa vie doit être pure et sainte, autant que possible, afin que le Saint-Esprit gouverne ses pensées.¹¹³

Pour Michel-Ange, comme pour Romain Rolland d'ailleurs, l'art ne pouvait se réduire à en appeler à l'émotion.¹¹⁴ Il méprisait l'art fait pour les dévots, car il avait horreur de la sentimentalité et presque du sentiment. "La vraie peinture, dit-il, ne fera jamais verser une larme".¹¹⁵ Donc, point d'expression religieuse et dévote. "La

¹¹² Rolland, Michel-Ange, p. 16.

¹¹³ Rolland, "Michel-Ange", Revue de Paris, pp. 813-814.

¹¹⁴ Déjà en 1894, Romain Rolland écrivait à Malwida von Meysenbug: "Sans aller jusqu'à dire avec Michel-Ange que la bonne peinture ne fait jamais pleurer", je me défie des larmes au théâtre. Le vrai drame, comme vous dites, élargit et apaise. Quelles que soient ses terreurs, la Beauté les purifie et les éclaire de son sourire." Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 119.

¹¹⁵ Rolland, Michel-Ange, p. 17.

bonne peinture est religieuse et dévote par elle-même: car, chez les sages, rien n'élève plus l'âme et ne la porte mieux à la dévotion que la difficulté de la perfection qui s'approche de Dieu et qui s'unit à lui."¹¹⁶ De là vient qu'il croyait être plus religieux en sculptant de beaux corps harmonieux qu'en raffinant sur l'expression psychologique ou morale, réservée à ceux qui sont sourds à la véritable harmonie. Art non point moralisateur et de prédication, mais art d'exaltation et d'enthousiasme qui rapproche l'homme de Dieu.¹¹⁷

Le mysticisme est un trait dominant de la foi de Michel-Ange. Romain Rolland, qui a toujours, et surtout dans sa jeunesse, ressenti avec avidité le besoin d'une communication directe avec un Dieu, retrouve cette exigence chez le Michel-Ange des brûlants colloques de l'âme avec son Maître. Nous lisons:

Il avait, dans sa solitude, des crises d'adoration mystique. Le hasard nous a conservé le souvenir de l'une d'elles: un récit contemporain nous montre le visage extatique du héros de la Sixtine, seul, priant, la nuit, dans son jardin de Rome, et implorant de ses yeux douloureux le ciel étoilé.¹¹⁸

Ce mysticisme revêtait chez l'artiste italien un double aspect: communication avec un Dieu personnel, mais aussi communion incessante avec la Création tout entière, car la nature et la force de la vie traduisaient pour lui la même réalité divine: "[...] dans la Nature,

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Cette idée, exprimée par Michel-Ange, se rapproche de celle de Romain Rolland, formulée dans une lettre à Malwida von Meysenbug du 29-30 novembre 1891: "Je ne leur en voudrais pas [aux artistes] de leurs contradictions, s'ils poursuivaient un idéal désintéressé, la beauté et la vie, et non un idéal d'action moralisante et prédicante." Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 49.

¹¹⁸ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 169.

comme dans l'art, comme dans l'amour, c'était Dieu qu'il cherchait, et dont il s'approchait, chaque jour, davantage."¹¹⁹ Vers la fin de sa vie, pourtant, au moment où sa foi prit un caractère plus exalté, son art se consacra à peu près exclusivement à la gloire de la Passion du Christ et sa poésie s'abîma dans le mysticisme.

"Mais la fleur la plus pure que la foi et la souffrance firent pousser dans ce vieux coeur malheureux fut la divine charité."¹²⁰ En effet, la vie de Michel-Ange fait une place privilégiée à l'idée pure de l'Amour: non pas à l'amour quête du bonheur individuel, mais à l'amour de tous les hommes, à l'amour don de soi à l'humanité. Ainsi cette vie devait-elle s'imposer davantage à l'attention de Romain Rolland, qui n'attribuait pas à ses héros un caractère surnaturel, mais les assimilait à la simple humanité et cherchait en eux une préoccupation de bonté. Il a choisi de raconter la vie des hommes dont la mesure était précisément l'humanité. Car la vocation de ses héros est morale: leur domaine n'est pas celui de seules valeurs vitales, mais de valeurs spirituelles. Ils ont tous reçu

[...] ce don primordial [...] d'incarner plus profondément et véridiquement que les autres hommes cette commune humanité. Et certes, le plus humain n'est pas nécessairement un artiste. Mais les artistes les plus grands sont toujours les plus humains: car ils embrassent le plus vaste champ. La mesure de l'art, c'est l'homme.¹²¹

La bonté a tenu une place importante dans la vie de Michel-Ange

¹¹⁹ Ibid., p. 168.

¹²⁰ Ibid., p. 171.

¹²¹ Rolland, Beethoven. Les Grandes Epoque Créatrices. Le Chant de la Résurrection (Paris: Editions du Sablier, 1937), p. 31.

qui, dit Romain Rolland, fut grand par le coeur. Le biographe s'élève avec force contre la légende du génie avaricieux qui se souciait peu des autres. Michel-Ange sut aimer, il sut être bon et généreux.¹²² Sa famille ne cessa de puiser dans son capital. A la mort de son frère, Buonarroto, il reporta son besoin d'affection familiale et bourrue sur ses neveux orphelins: une fille, Francesca, et un garçon, Lionardo. Michel-Ange plaça la fille dans un couvent, lui constitua un trousseau, payait sa pension et lui faisait de fréquentes visites; quand elle se maria, il lui donna en dot un de ses biens. Il se chargea personnellement de l'éducation de Lionardo, qui avait neuf ans à la mort de son père et conserva toujours avec lui des relations étroites, même si intérêt ou amour-propre les rendaient mutuellement souvent amères. Les lettres de l'artiste font preuve de l'indulgence paternelle qu'il avait pour ses aides, dévoués mais médiocres: "il n'était pas de sottises qu'il ne leur passât, s'ils avaient un peu de bonté et d'affection pour lui".¹²³ De tous ses aides, celui qu'il aima le mieux et à qui son affection assura l'immortalité, fut Urbino; aussi, à la mort de ce dernier, il se chargea de ses fils, dont l'un était son filleul et portait son nom. Il témoigna toujours la plus touchante affection à ses vieux serviteurs et à ceux de son père, qu'il recueillit après la mort du

¹²² Romain Rolland écrivit à ce propos dans une lettre à Malwida von Meysenbug en 1895: "J'ai lu quelque chose qui m'a bien étonné sur Michel-Ange. Cet homme qui criait famine a laissé dans sa maison de Rome, enfermés dans des pots, des sacs ou des mouchoirs, plus de 80 000 ducats d'or (4 ou 500 000 fr.); sans parler de sommes énormes placées à Florence, de maisons, de biens ruraux, etc. C'est un inventaire officiel, fait après sa mort, qui nous l'apprend. - Ne croyez pas que je vous le dise pour en rien [déduire] contre le caractère de Michel-Ange. Je sais différents traits de sa générosité, vraiment exquise. Il n'était ladeur que vis-à-vis de lui-même. Lettre inédite du 21 mai 1895, (A.R.R.). ["déduire" selon la correction que nous croyons devoir apporter à la copie que nous avons consultée et qui porte: "conduire".]

¹²³ Rolland, Michel-Ange, p. 90.

vieux Buonarroti, ainsi que les ouvriers qui l'aidaient à Carrare ou à la Sixtine. Il prodigua des dons royaux à ses amis, à ses serviteurs pendant toute sa vie: la plupart de ses oeuvres ont été données, non vendues. Vers la fin de son existence, il travailla sans rémunération à Saint-Pierre.

Mais sa générosité ne se restreignait pas à ses amis et à ceux qu'il connaissait:

Cet homme, que ses ennemis accusaient d'avarice, ne cessa, toute sa vie, de combler de ses libéralités les malheureux, connus et inconnus. [...] il donnait constamment aux pauvres, surtout aux pauvres honteux. Il aimait à associer à ces aumônes son neveu et sa nièce, à leur en inspirer le goût, à les faire accomplir par eux, sans le nommer lui-même: car il voulait que sa charité demeurât secrète.¹²⁴

Comme tout grand chrétien, conclut Romain Rolland, c'est en Christ qu'il vécut et qu'il mourut, pratiquant la divine charité chère au père de Jean-Christophe, attristé de ne pas la trouver toujours.

Quel que soit le soin mis par Romain Rolland à tracer ce portrait de Michel-Ange, intellectuel, croyant, républicain, les études qu'il consacre au grand sculpteur-peintre-architecte montrent que le plus important pour lui n'était pas là. Dans la Vie de Michel-Ange le biographe a accordé le plus de place à ce qui est proprement humain chez l'artiste, à ce qui semble n'avoir que de lointains rapports avec le génie et avec l'oeuvre. La raison de cette démarche est toujours

¹²⁴ Rolland, Vie de Michel-Ange, pp. 171-173.

la même: l'amitié ou l'attachement ne s'adressent pas à des qualités intellectuelles, ni même à des qualités; seule la présence d'un être humain, avec ses misères et ses grandeurs, ses contradictions, la réalité de sa vie, peut éveiller et entretenir un sentiment profond et durable, comme celui que Romain Rolland porte à Michel-Ange. Les dispositions de Romain Rolland ne sont donc pas seulement celles de l'érudit, à qui rien ne doit échapper: ce sont celles plutôt de l'ami qui veut tout connaître pour tout partager. Ainsi la patience du biographe se charge-t-elle de tendresse et de compassion, lorsqu'il étudie le rapport de l'artiste italien avec la maladie.

Aidé par son expérience personnelle de la souffrance physique, qui diminue l'être, Romain Rolland devine ce que son état de santé a représenté de souffrances pour Michel-Ange. Ce génie italien, observe-t-il, est pendant toute sa vie la proie de maladies qui le tourmentent sans répit et qui sont le résultat de son régime de vie:

Jamais il ne consentit à se traiter d'une façon plus humaine [écrit Romain Rolland]. Il se nourrissait d'un peu de pain et de vin. Il dormait quelques heures à peine. Quand il était à Bologne, occupé à la statue de bronze de Jules II, il n'avait qu'un lit pour lui et ses trois aides. Il se couchait tout habillé et tout botté. Une fois, ses jambes enflèrent, il fallut fendre les bottes: en les enlevant, la peau des jambes vint avec.

Cette hygiène effroyable fit que, comme son père l'en avait averti, il fut constamment malade.¹²⁵

Miné tour à tour par le surmenage, les ennuis et la misère dans laquelle il vit, Michel-Ange sent que sa force et même ses rêves se consomment, dans sa vie de labeur forcené; il faillit mourir en

¹²⁵ Ibid., p. 22.

travaillant aux divers projets qu'on lui avait assignés. En septembre 1517, au temps de la façade de San Lorenzo et du Christ de la Minerve, il est "malade, à la mort."¹²⁶ En travaillant au Jugement dernier, il tombe de l'échafaudage et se blesse grièvement à la jambe, mais n'en termine pas moins son travail immense pour la date prévue. A tenir, pendant des mois, la tête renversée pour peindre la voûte de la Sixtine, il s'abîme la vue de telle sorte que, longtemps après, il ne pourra lire une lettre, ou regarder un objet, qu'en les tenant au-dessus de sa tête, pour les mieux voir.¹²⁷

A plusieurs reprises, il a des fièvres qui le mettent plus d'une fois près de la mort. Ses amis, le voyant exténué et amaigri, sont d'accord pour juger qu'il n'a plus beaucoup de temps à vivre, mais en chaque épreuve, l'énergie indomptable de ses nerfs le soutient, et Romain Rolland note avec joie les sursauts de Michel-Ange et la résurrection physique qui suit les crises.

Toute sa vie, il souffre d'insomnies causées par l'excès de travail, la fièvre continuelle qui le brûle et sa sobriété ascétique. Il est vieux de bonne heure: à quarante-deux ans il éprouve le sentiment de sa décrépitude; à quarante-huit ans, il écrit que s'il travaille un jour, il doit se reposer quatre autres. Et il refuse obstinément de se laisser soigner par un médecin.¹²⁸ Vers la fin de sa vie il travaille surtout la nuit, car il dort à peine. Avec précision, Romain Rolland retrouve

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid., p. 65.

¹²⁸ Ibid., p. 23.

la hantise de la mort, qui l'avait tant tourmenté dans son adolescence, chez Michel-Ange. Qu'il se réfugie dans la nature ou dans son travail nocturne, la pensée de la mort ne quitte plus Michel-Ange. Il succombe à des crises mystiques dont nous trouvons un écho dans ses poésies de cette période: "'Ni peinture ni sculpture ne sont plus capables d'apaiser l'âme, tournée vers cet amour divin, qui ouvre, pour nous prendre, ses bras sur la croix.'"¹²⁹

Dans les dernières pages de sa biographie, Romain Rolland suit pas à pas les progrès de la mort et les ultimes luttes de Michel-Ange. Compagne inséparable de l'artiste depuis sa jeunesse, la maladie vient se réinstaller en lui sous diverses formes: malgré sa robuste constitution, que maintint la rigueur monacale de sa vie, la pierre, la goutte et des souffrances de toute sorte achèvent de le ruiner. Romain Rolland traduit une poésie tristement burlesque de ces dernières années, où Michel-Ange fait lui-même la peinture de son misérable corps, rongé par les infirmités:

"Je vis seul et misérable, renfermé comme la moelle dans l'écorce de l'arbre... Ma voix est comme une guêpe prisonnière dans un sac de peau et d'os... Mes dents branlent comme les touches d'un instrument de musique... Ma face est un épouvantail... Mes oreilles ne cessent de bourdonner: dans l'une, une araignée tisse sa toile; dans l'autre, un grillon chante toute la nuit... Mon catarrhe, qui râle, ne me laisse pas dormir... Voilà à quelle fin m'a conduit l'art, qui m'octroya la gloire. Pauvre vieux écrasé, je suis anéanti, si la mort ne vient vite à mon secours... Les fatigues m'ont écartelé, déchiré, brisé, et l'hôtellerie qui m'attend, - est la mort..."¹³⁰

¹²⁹ Ibid., p. 171.

¹³⁰ Ibid., pp. 177-178.

Jusqu'à la fin de sa vie, pourtant, Michel-Ange ne perd rien de sa lucidité d'esprit et de son énergie. A quatre-vingt-cinq ans, il va à cheval surveiller les travaux à Saint-Pierre, et, malgré une attaque en août 1561, il ne tolère toujours pas qu'on s'occupe de sa santé. Si affaibli qu'il soit, Michel-Ange n'abandonne pas le ciseau. Malade, il travaille toute la journée du 12 février 1564 à sa Pietà. Le 18, il mourait en pleine conscience. Le sort s'est montré en ce moment plus pitoyable pour lui qu'il ne devait l'être pour Beethoven: il avait auprès de lui son fidèle ami, Cavalieri. La mort, en tout cas, le délivrait des souffrances de sa vie.

L'amour du travail et une indomptable énergie renforcent en Michel-Ange un amour inné de la solitude, solitude qui n'est pas celle du misanthrope, mais plutôt celle de l'ermite qui se retranche du monde pour mieux voir Dieu.

Dès sa jeunesse [lisons-nous], il s'était voué non seulement à la sculpture et à la peinture, mais à tous les autres arts, avec une si dévorante énergie qu'il dut se séparer presque complètement de la société des hommes. [...] ce fut son amour seul du travail, son travail sans répit, qui le fit seul, car il était tellement pris par la joie et le ravissement que le travail lui donnait, que la société des hommes ne lui offrait aucune distraction, mais plutôt lui causait de l'ennui, en le détournant de ses propres méditations [...].¹³¹

Romain Rolland comprenait bien cette disposition, car elle répondait à sa conviction que la condition la plus essentielle à l'existence du génie est la solitude morale. Son "Journal" nous le dit:

Il suffit d'y réfléchir. Si l'art n'avait d'autre objet que de refléter la vie et les pensées des autres, l'artiste

¹³¹ Rolland, Michel-Ange, p. 97.

aurait raison de ne pas vouloir être seul. Mais les pensées des autres sont misérables, leur vie est mesquine. Le rôle du génie est de créer un monde, (un monde de toutes pièces, organiquement constitué, suivant ses lois intérieures). Pour cela, il faut qu'il y vive tout entier, (qu'il croie absolument que ce monde intérieur est le seul vrai). Mais ce ne sera plus possible, s'il ne se bloque hermétiquement en lui, s'il se mêle à la vie des autres hommes. [...] Toutes les vertus que l'on prêche, vertus de famille et de société, ne peuvent que le perdre en lui faisant sacrifier [...] son Idée, seule divine, à des êtres [...] humains, trop humains.¹³²

C'est donc le calme qui est nécessaire à l'élaboration d'une oeuvre; les idées puissantes qui s'imposeront doivent être mûries dans la solitude. Chez Michel-Ange, ce recours à la solitude favorisait la création, correspondait aux moments d'inspiration et de travail, et le génie italien en usait depuis toujours. Aristocrate dans son art comme dans toute son âme, tout entier à ses passions, quelque changeantes qu'elles fussent, haïssant les ennemis de son parti et de sa foi, mais haïssant bien plus ceux qui n'étaient d'aucun parti et d'aucune foi, Michel-Ange faisait le vide autour de lui et vivait à part de la société des hommes.

Pourtant, il n'avait jamais manqué d'illustres amitiés. Depuis le temps de son adolescence, où il conversait dans les jardins de San Marco avec Laurent de Médicis et Ange Politien, il n'avait pas cessé de rester en rapports avec tout ce que l'Italie comptait de plus noble parmi ses grands seigneurs, ses prélats, ses poètes, ses artistes, pour qui il représentait la gloire de l'Italie. Nombre de princes, dont François Ier et Catherine de Médicis, lui rendaient hommage. Mais Michel-Ange n'avait ni soif de popularité, ni respect bourgeois pour le monde et pour l'ordre établi: il méprisait la gloire, il méprisait

¹³² Rolland, "Journal intime", 1893-1902. Inédit, (A.R.R.).

le monde et ne faisait cas ni de son admiration ni de son amitié. En dépit des adulations, il n'avait avec le monde que les relations indispensables; il ne cachait pas que "même les papes l'ennuyaient et le fâchaient parfois, en causant avec lui et le faisant chercher", et "malgré leurs ordres, il négligeait de venir, quand il n'y était pas disposé".¹³³ Romain Rolland cite ces mots de l'artiste italien:

Lorsqu'un homme est ainsi fait par la nature et par l'éducation qu'il haisse les cérémonies et méprise l'hypocrisie, il n'y a pas de bon sens à ne pas le laisser vivre, comme il lui convient. S'il ne vous demande rien et ne cherche pas votre société, pourquoi cherchez-vous la sienne? Pourquoi voulez-vous l'abaisser à ces niaiseries, qui répugnent à son éloignement du monde? Celui-là n'est pas un homme supérieur, qui pense à plaire aux imbéciles, plutôt qu'à son génie.¹³⁴

Ainsi Michel-Ange aurait-il compris Romain Rolland qui, se sentant séparé du reste de la société sur les problèmes de la vie et de l'art, écrivait dans une lettre à Malwida von Meysenbug: "il y a un monde entre [la société et moi]".¹³⁵

Les papes, les princes, les gens de lettres, les artistes tenaient donc peu de place dans la vie de Michel-Ange, à part quelques disciples favoris, comme Vasari, pour qui il montrait une affection paternelle, surtout dans ses dernières années. Mais même avec ce petit nombre, pour qui il éprouvait une sympathie réelle, il était rare qu'il établît une amitié durable, car sa violence, son orgueil, ses soupçons lui

¹³³ Rolland, Vie de Michel-Ange, pp. 152-153. Mots de François de Hollande: Entretiens sur la peinture, cités par R. Rolland.

¹³⁴ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 153.

¹³⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 8 mai 1892, (A.R.R.).

faisaient souvent de ceux qu'il avait le plus obligés des ennemis mortels. Le meilleur de son coeur, par contre, était réservé aux humbles à qui il prodiguait sa générosité; il chérissait particulièrement un de ses aides, le fidèle Urbino; aussi après la mort de celui-ci, la solitude^{de} Michel-Ange ne fit-elle que s'accentuer encore.

Cet amour de la solitude doit aussi beaucoup aux déceptions que la vie apportait au peintre: les abandons, l'incompréhension, la trahison des amis étaient tout autant le lot de Michel-Ange que de Romain Rolland lui-même. Tout enfant, l'artiste italien apprit à connaître la brutalité de la vie et la solitude de l'esprit; parce qu'il ne s'occupa à l'école que de dessin, il fut mal vu et souvent cruellement battu par son père et les frères de son père "qui avaient de la haine pour la profession d'artiste et à qui il semblait une honte d'avoir un artiste dans leur maison".¹³⁶ L'atmosphère d'ingratitude et d'envie, où Michel-Ange se débattit plus tard entre une famille indigne qui le harcelait et des ennemis acharnés qui l'épiaient, escomptant son échec, ne fit que l'éloigner de plus en plus non seulement de la société des hommes, mais de leurs intérêts même, de leurs besoins, de leurs plaisirs, de leurs pensées. Et Romain Rolland, qui se retrouva plus d'une fois dans un entier isolement physique et moral, s'apitoie sur la détresse spirituelle de Michel-Ange en écrivant:

Il fut seul. - Il haït: il fut haï. Il aime: il ne fut pas aimé. On l'admirait et on le craignait. A la fin, il inspira un respect religieux. Il domine son siècle. [...] Mais jamais il n'est deux. Jamais il n'a le repos, la douceur accordée au plus humble des êtres: pouvoir, une

¹³⁶ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 38.

minute de sa vie, s'endormir dans l'affection d'un autre. L'amour d'une femme lui est refusé. [...] Tout autour, c'est la nuit, que traversent les météores brûlants de sa pensée: ses désirs et ses rêves délirants. Jamais Beethoven ne connut une telle nuit.¹³⁷

Le chagrin de Michel-Ange était donc d'autant plus cuisant qu'il fut toute sa vie dévoré d'amour et il ne semble pas qu'il ait jamais été payé de retour. Un rapprochement s'impose ainsi entre l'existence amoureuse de Michel-Ange marquée par une quête perpétuelle de l'âme soeur, et la vie privée de Romain Rolland, marquée par l'espoir déçu du mariage d'amour; mais si dures qu'aient été la désillusion et la souffrance éprouvées, biographe et artiste conservent tous les deux leur foi en l'amour humain.

Romain Rolland a senti que l'amour, dans sa complexité, fut un élément essentiel de la vie, sinon de l'oeuvre de l'artiste, et pour cette raison a consacré tout un chapitre, dans sa biographie, à l'analyse de la vie sentimentale agitée de Michel-Ange:

On a trop peu parlé de l'amour - des amours qui, sans relâche, de la jeunesse à la vieillesse, ont consumé ce Titan, - ce feu qui fut l'élément propre de sa vie et de son génie...

"Mon seul élément est ce qui me brûle et m'enflamme, car il convient que je vive de ce dont les autres meurent..."¹³⁸

Il y avait d'abord son besoin d'affection familiale dont il ne pouvait se passer et qui malheureusement ne se trouvait pas assouvi dans ses rapports avec sa famille. Michel-Ange avait de la famille une conception religieuse: il lui sacrifiait tout et voulait que les

¹³⁷ Ibid., p. 25.

¹³⁸ Rolland, Michel-Ange, p. 57.

autres fissent de même. "Je ne vous laisserai jamais manquer de rien aussi longtemps que j'aurai moi-même quelque chose",¹³⁹ écrivait-il avec sa charité habituelle. Mais sa famille ne lui en savait aucun gré: le père, comme les trois frères, croyant que Michel-Ange devait les soutenir tous parce qu'il avait plus de talent qu'eux et travaillait davantage, abusaient de lui continuellement, vivaient à ses crochets, le pressaient à mort. Obsédé de récriminations et de demandes d'argent, Michel-Ange, dit Romain Rolland, mettait son orgueil à ne jamais refuser et tout le poids de sa lourde famille reposait sur lui. Son père, qu'il défendait avec violence, ne reconnaissait guère son amour et devenait de plus en plus injuste avec l'âge. Irritable comme son fils, chagrin et soupçonneux d'une façon malade, il lui cherchait d'injustes querelles et répandait contre lui d'odieuses calomnies. Déçu dans ses rapports avec sa famille, Michel-Ange porta toute son affection sur un neveu, mais là non plus il ne fut pas récompensé. Par la bassesse du caractère de ce neveu ou à cause des colères violentes de Michel-Ange lui-même, l'artiste resta seul. "Tel était le secours et l'affection que Michel-Ange trouvait chez les siens",¹⁴⁰ conclut Romain Rolland d'un ton ironique.

Artiste particulièrement sensible à la beauté, Michel-Ange était humilié de sa laideur et y voyait avec douleur la raison de son insuccès auprès de toutes celles dont il s'était épris. Ces tourments, bien que considérés par lui-même comme des faiblesses, n'en furent pas moins violents: "les souffrances que ce feu perpétuel lui [causait]

¹³⁹ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 59.

¹⁴⁰ Rolland, "Michel-Ange", Revue de Paris, p. 805.

étaient parfois si intolérables qu'il en venait à regretter de ne s'être pas arraché les yeux, - source de beauté, torrent de tourment!"¹⁴¹

Nous avons déjà noté que ni ses sculptures ni ses peintures ne portent trace de ses peines d'amour: se repliant en lui, il confiait uniquement à la poésie sa tendresse et sa peine.¹⁴² Ces échecs dans la vie sentimentale de Michel-Ange conviennent, selon Romain Rolland, à l'idéal héroïque, sont seuls dignes du véritable héros, qui jamais ne réussit à atteindre le bonheur individuel et égoïste.

Ce besoin passionné d'aimer donnait parfois lieu à des amitiés exaltées dont l'ardeur d'expression, l'exagération, la violence effrayaient même ceux qui en étaient l'objet. Dans la multiplicité de ces passions dont le tourbillon l'emportait, les figures des beaux adolescents ont tenu une large place. Pour ce créateur de formes admirables qui était en même temps un grand croyant, explique Romain Rolland, un beau corps était divin - Dieu même apparaissant sous le voile de la chair, et l'artiste n'en approchait qu'en tremblant. C'était là une conception religieuse de l'amour qui n'avait presque rien d'égoïste ou de sensuel. Dans la compagnie de ces jeunes hommes, Michel-Ange goûtait la divine sensation que la beauté donne à un artiste et achevait en son coeur la statue que la nature n'avait fait qu'ébaucher. De ces beaux visages, dont le rayonnement a réchauffé la nuit de Michel-Ange et suscité des créations souveraines, le plus

¹⁴¹ Rolland, Michel-Ange, p. 58.

¹⁴² Et Romain Rolland cite entre autres le poème suivant de Michel-Ange: "Ah! souffrance infinie, qui déchire mon coeur, quand il pense que celle que j'aime tant ne m'aime point! Comment vivre?..." Vie de Michel-Ange, p. 69.

noble amour a été pour Tommaso dei Cavalieri, le moins admissible, celui de Febo di Poggio, à l'âme vulgaire et méprisable, et qui abusa de l'affection de Michel-Ange. Mais celui-ci n'en voyait rien. Chacun de ses amours était pour lui une passion mystique, un oubli total de soi, un don de tout l'être qui se fond dans l'être aimé. Le vieillard oubliait son âge, sa laideur et sa peine, pour revivre dans l'heureuse jeunesse et la beauté de l'ami.

Qu'on imagine [écrit Romain Rolland] ce que cet artiste passionné, qui identifiait la beauté avec Dieu et lui rendait un culte enflammé, a dû souffrir de sa laideur poignante! Et c'est pourquoi il se prosternait avec humilité devant les beaux êtres qu'il aimait, en leur demandant pardon de son indignité...¹⁴³

Mais toutes ces amitiés, qui avaient en effet quelque chose d'inquiétant et d'halluciné, parce qu'elles étaient un effort désespéré pour nier le néant de la vie et créer l'amour dont Michel-Ange était affamé, devaient être effacées par celle, profonde et sincère, pour Vittoria Colonna. Sans doute Romain Rolland retrouva-t-il en elle bien des traits de sa vieille amie, Malwida von Meysenbug. A Vittoria Colonna, âme religieuse, triste et passionnée, Michel-Ange dut bien des heures de sérénité, passées dans des entretiens sur des sujets artistiques, toujours traités avec une gravité religieuse. Elle seule, dit Romain Rolland, "sut comprendre ce vieil enfant, seul, perdu dans le monde, et fit rentrer dans son âme meurtrie un peu de paix, de confiance, de raison, et l'acceptation mélancolique de la vie et de la mort".¹⁴⁴ Surtout, elle réveilla en lui la lumière de la foi, qui

¹⁴³ Rolland, Michel-Ange, p. 174.

¹⁴⁴ Rolland, "Michel-Ange", Revue de Paris, p. 809.

n'avait jamais cessé d'y brûler, il est vrai, à travers une nuit de doute et de désespoir. C'est au temps de cette grave et sereine amitié que Michel-Ange exécuta ses dernières grandes oeuvres de peinture et de sculpture; les fresques de la chapelle Pauline, le Jugement dernier, et deux statues pour le Tombeau de Jules II. Et c'est Vittoria, enfin, qui le persuada de sacrifier ses dernières années au service de Dieu en élevant bénévolement l'édifice de Saint-Pierre. Et pourtant, même cette chaste amitié de Vittoria Colonna "ne suffisait pas à remplir son âme",¹⁴⁵ ni à le délivrer de la passion qui le dévorait toute sa vie. Sa mort, néanmoins, fut pour Michel-Ange un cruel arrachement. Et Romain Rolland cite ces mots touchants de l'artiste qui montrent à ses yeux le caractère chaste et réservé de leur grand amour:

"Rien ne me désole tant que de penser que je l'ai vue morte, et que je ne lui ai pas baisé le front et le visage, comme j'ai baisé sa main." [...]

"Elle me voulait un très grand bien [...]" et moi de même. [...]

La mort m'a ravi un grand ami."¹⁴⁶

A l'épreuve de la solitude s'ajoutent l'amertume de l'échec et le sentiment de frustration devant l'incompréhension d'autrui: la vie de Michel-Ange, note Romain Rolland, est une longue suite d'insuccès et de malchances, qui s'achève dans le doute et l'amertume. Il y eut en premier lieu l'incompréhension du public dont il devait souffrir toute sa vie. A Florence en 1501, il se charge d'une oeuvre interrompue que personne n'osait entreprendre, et d'un bloc de marbre gigantesque, il fait sortir le David colossal. Mais sa chaste nudité choquait la

¹⁴⁵ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 129-130.

¹⁴⁶ Ibid., p. 128.

pudeur de Florence et on lui reprocha violemment l'indécence de cette oeuvre, comme on lui reprocha plus tard l'indécence du Jugement dernier, que son élève "culotta". On continua de faire la garde autour du David, la nuit; malgré ces précautions, celui-ci fut lapidé par les Florentins pudibonds.¹⁴⁷

Quant au Jugement dernier, nul ouvrage de Michel-Ange, observe Romain Rolland, n'a été plus diversement jugé: l'expression de la pensée chrétienne y était si audacieuse et si dénuée de ménagements, qu'elle révolta le commun des chrétiens dont Michel-Ange, d'ailleurs, ne se souciait guère. Ce fut donc en grande partie l'opinion catholique qui déclara la peinture inconvenante: ni la gloire européenne de Michel-Ange, ni sa faveur auprès des papes, ni le respect qu'inspiraient la noblesse de sa vie et sa foi reconnue, ne réussirent à protéger le Jugement dernier du zèle des dévots. Michel-Ange ne répondit aux calomnies que par un mépris silencieux: impassible, il assista à la mutilation de son oeuvre. "Tel, conclut Romain Rolland, était ce peuple florentin, qu'on donne quelquefois comme modèle au nôtre."¹⁴⁸

Mais c'est avant tout l'avortement des plus grands projets de sa vie qui causa à Michel-Ange son plus vif désespoir: avec ses projets gigantesques, dit Romain Rolland, commence la période héroïque de sa vie. Appelé à Rome par Jules II, il s'attache à lui construire un tombeau digne de la Rome antique. "En proie à une exaltation sur-humaine",¹⁴⁹ Michel-Ange passe des mois à tailler les pierres avant

¹⁴⁷ Ibid., pp. 45-46.

¹⁴⁸ Ibid., p. 46.

¹⁴⁹ Ibid., p. 49.

même de commencer le travail sur la place Saint-Pierre de Rome. Mais le pape s'impatiente, son cerveau bouillonne d'autres projets pour lesquels il se passionne tour à tour. Sous l'influence de Bramante, son architecte et l'ennemi de Michel-Ange, il renonce à son tombeau pour s'attacher à la réédification de Saint-Pierre - dessein qui lui paraît plus propre à éterniser sa gloire. Les justes plaintes de Michel-Ange n'ayant aucun effet, celui-ci se réfugie à la Seigneurie de Florence, où il reçoit ordre sur ordre de rentrer à Rome. Il finit par céder: conduit devant le pape, il s'excuse et est pardonné. Malheureusement, pour faire la paix avec Jules II, il faut en passer par ses caprices: il ne s'agit plus du tombeau, mais d'une statue colossale en bronze qu'il veut se faire élever à Bologne. Ce travail, qui dure treize mois, dans des conditions inhumaines, se trouve manqué et Michel-Ange est obligé de le recommencer:

" [...] je ne pense [écrit-il] à rien autre qu'à travailler nuit et jour; j'ai enduré de telles souffrances, et j'en endure de telles, que je crois que si j'avais la statue à faire encore une fois, ma vie n'y suffirait pas: ç'a été un travail de géant."¹⁵⁰

De retour à Rome, Jules II lui impose une autre tâche, non moins inattendue et difficile à exécuter pour un sculpteur. "Au peintre, qui ne savait rien de la technique de la fresque, il ordonnait de peindre la voûte de la chapelle Sixtine. On eût dit qu'il se plaisait à commander l'impossible, et Michel-Ange à l'exécuter."¹⁵¹ Donc, contre sa volonté,

¹⁵⁰ Ibid., p. 56.

¹⁵¹ Ibid.

et sans le concours de peintres spécialisés dans la fresque, car il ne pouvait pas les supporter, Michel-Ange commence ce projet gigantesque. C'étaient, dit Romain Rolland, de

sombres années, - les plus sombres et les plus sublimes de cette vie tout entière! C'est le Michel-Ange légendaire, le héros de la Sixtine, celui dont la grandiose image est et doit rester gravée dans la mémoire de l'humanité.¹⁵²

La Sixtine terminée, et Jules II étant mort, Michel-Ange revient au projet qui lui tient à coeur: le tombeau de Jules II, auquel il se consacre presque exclusivement pendant trois ans. Mais voici que Léon X, le nouveau pape, lui propose d'élever la façade de Saint-Laurent à Florence, et Michel-Ange, stimulé par sa rivalité avec Raphaël, qui avait profité de son éloignement pour devenir le favori à Rome, se laisse entraîner dans cette nouvelle tâche, qu'il lui est matériellement impossible d'accomplir sans négliger l'ancienne. Et le plus triste est qu'il n'arrivera pas davantage à élever la façade de Saint-Laurent. Il pense avoir "entrepris de réveiller les morts, en voulant dompter ces montagnes et apporter l'art [à Florence]",¹⁵³ tant il a de difficultés de toutes sortes. Il en tombe malade et le pape le libère de son engagement.

Son nouveau maître, Clément VII, résout de lancer son génie dans une nouvelle voie et lui confie la construction de la chapelle et des tombeaux des Médicis. Mais Michel-Ange l'abandonne, rongé de scrupules - car il n'a pas encore achevé le tombeau de Jules II, ni restitué l'argent

¹⁵² Ibid., p. 58.

¹⁵³ Ibid., p. 73.

qu'il avait reçu pour ce travail. Ainsi tous les travaux entrepris demeurent inachevés et les deux plus grandioses projets de sa vie s'écroulent.

Il est à peu près de même pour la Bibliothèque Laurentienne. Michel-Ange s'y intéresse en 1525-26, sur l'insistance du pape. Mais au moment où Michel-Ange quitte Florence, il n'a construit qu'un vestibule et le plafond du bâtiment principal: l'escalier n'est pas commencé. Quand on revient plus tard à ce projet, on ne trouve aucun modèle de Michel-Ange. Vasari le prie de dire quelle avait été sa pensée, mais Michel-Ange répond qu'il ne s'en souvient plus. "Il avait si bien renoncé à toutes ses entreprises, constate Romain Rolland, qu'il les avait effacées de sa mémoire. Ou plutôt, sa mémoire s'était effacée avec elles."¹⁵⁴

Arrivé à la fin de sa vie, il songe amèrement à ses efforts inutiles, à ses oeuvres inachevées, détruites, irréalisées, et, aucune oeuvre n'étant terminée comme il l'entendait, il perd foi dans son art. Sa dernière sculpture, la Déposition de Croix, où il s'est représenté lui-même soutenant le corps du Christ, aurait été détruite par lui si son serviteur ne l'avait pas supplié de la lui donner. Telle est l'indifférence que Michel-Ange, près de la mort, témoigne à ses oeuvres. "Le travail monstrueux auquel il s'était condamné, pendant quatre-vingt-dix ans de vie, sans un jour de repos, sans un jour de vraie vie, n'avait même pas servi à exécuter un seul de ses grands projets."¹⁵⁵ Ainsi,

¹⁵⁴ Rolland, Michel-Ange, p. 56.

¹⁵⁵ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 32-33.

conclut Romain Rolland, sa vie lui semble perdue: "en vain, il l'avait sacrifiée à l'idole de l'art."¹⁵⁶

Dans cette interprétation de la personnalité de Michel-Ange, le biographe fait ressortir la donnée centrale: la divine douleur.¹⁵⁷ Maladie, solitude, échec, désespoir: ce sont ces épreuves même qui l'ont aidé à comprendre de l'intérieur Michel-Ange, parce que Romain Rolland lui-même en avait l'expérience personnelle; elles avaient façonné son courage et lui avaient donné sa religion de l'humanité. Ainsi les douleurs physiques et morales de Michel-Ange atteignent-elles un coeur débordant d'amour qui n'a jamais cessé de clamer sa foi en l'être humain.

Cette analyse des liens qui unissent les deux hommes serait incomplète si nous ne marquions l'intime solidarité de Michel-Ange, Romain Rolland et Jean-Christophe dans la genèse du roman. Les liens qui unissent Michel-Ange et Jean-Christophe sont innombrables et fourniraient à eux seuls la matière de toute une étude; nous nous contenterons dans le cadre de ce chapitre d'en indiquer quelques-uns, preuves de l'étroite parenté existant entre les deux oeuvres sur Michel-Ange et les volumes de Jean-Christophe, écrits en même temps par Romain Rolland.

Cette parenté, Georges Lecomte l'a relevée dans un article de 1907, où nous lisons:

¹⁵⁶ Ibid., p. 32.

¹⁵⁷ Notons d'ailleurs que les derniers mots de Romain Rolland dans la biographie sont les suivants: "Telle fut cette vie de divine douleur." Vie de Michel-Ange, p. 185.

M. Romain Rolland a mieux affirmé encore son vigoureux talent par son étude si pénétrante sur Michel-Ange et par le quatrième volume de ce célèbre Jean-Christophe, deux livres qui se complètent, sont issus de la même inspiration, et nous décrivent les joies et les affres, la magnifique et douloureuse vie intense de deux tempéraments passionnés.¹⁵⁸

Comparons cette observation avec l'idée exprimée par Jean Bonnerot dans son livre sur Romain Rolland, où il semble faire allusion uniquement à la première étude de Romain Rolland sur Michel-Ange:

Romain Rolland achève d'écrire Michel-Ange dans la semaine même où il commence de corriger les épreuves du Tome III de Jean-Christophe: L'Adolescent. Et l'on peut dire que les trois premiers volumes: L'Aube, Le Matin, L'Adolescent se placent d'eux-mêmes sous l'invocation de Beethoven, tandis que Michel-Ange, 'l'homme en proie au génie', guide et précède Jean-Christophe, malheureux, aux prises avec la vie, avec la foi, avec les hommes.¹⁵⁹

En fait, le Michel-Ange, et la Vie de Michel-Ange qui se suivent de très près et se complètent étroitement, correspondent tous les deux à la fin de L'Adolescent (1905), à La Révolte (1906-1907), et à La Foire sur la Place (1908); dans ces trois volumes, Romain Rolland évoque une partie de la vie de Jean-Christophe qui présente toutes les difficultés dont se composait l'existence douloureuse de Michel-Ange. Comme lui, le jeune musicien allemand doit faire face à la décadence de l'art contemporain, dont il se détourne pour se réfugier en lui-même. C'est un moment de la vie de Jean-Christophe qui est caractérisé par l'indécision, l'amertume, le désespoir, le dégoût inspirés par ses contemporains: aussi les expériences personnelles de Romain Rolland jouent-elles un rôle important dans la création littéraire de cette période, car l'auteur

¹⁵⁸ G. Lecomte, "Romain Rolland", Grande Revue (1907), p. 43.

¹⁵⁹ Jean Bonnerot, Romain Rolland. Sa Vie et son Oeuvre. p. 46.

lui-même était en ce temps bouleversé par le matérialisme du public parisien, son égoïsme et son manque de sincérité. C'était le moment propice pour donner corps au sentiment de Michel-Ange, qu'il partageait déjà depuis longtemps, celui qui est incarné par le Moïse: dédain tragique, isolement passionné, mépris furieux du génie pour le monde.¹⁶⁰

D'autres thèmes communs aux Michel-Ange et à Jean-Christophe apparaissent: dans la biographie comme dans le roman, Romain Rolland attaque le faux idéalisme, en disant que le seul vrai héroïsme au monde, c'est de voir le monde tel qu'il est et de l'aimer.¹⁶¹ La comparaison faite entre les grandes âmes et les hautes cimes, battues par le vent, enveloppées par les nuages, mais où on respire mieux et plus fort qu'ailleurs, se retrouve non seulement dans l'épilogue de la Vie de Michel-Ange, mais dans une lettre, écrite par Romain Rolland à Louis Gillet en 1901, où l'auteur précisait son but en écrivant Jean-Christophe:

J'ai repris le roman avec plaisir. Les lignes principales en sont à peu près dessinées. Je crois que ce serait très bienfaisant à lire, si j'arrivais à le faire. Mais c'est à peine un roman (comme mes pièces ne sont pas des pièces); j'y mets en pensée, j'y voudrais mettre en fait, toute mon intelligence de la vie, - la vie d'aujourd'hui, vue de 3 ou 4 grandes cimes, une plus haute que les autres. - Ce n'est pas des aventures ou des psychologies que je cherche à créer, c'est une sorte de grand massif montagneux d'âmes, isolées et différentes des autres, avec leur floraison, leurs torrents, et leur atmosphère spéciale. Et je voudrais qu'à vivre là, on respirât, comme dans nos Alpes amies, la force, le calme, une virile et lucide indulgence.¹⁶²

¹⁶⁰ Voir chapitre IV de notre thèse, pp. 300-301.

¹⁶¹ Voir Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 11 et Jean-Christophe, I, p. 351.

¹⁶² L. Gillet et R. Rolland, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, pp. 158-159.

Ces quelques points nous font voir que Jean-Christophe est en réalité la vie d'un homme illustre de plus: proche de son créateur, le musicien allemand est encore de la famille de Millet, de Beethoven et de Michel-Ange. La différence, en effet, n'est pas grande entre roman et biographie si nous nous rappelons le rapport étroit qui existe entre Romain Rolland et les sujets de ses biographies, écrites, nous le savons, sous l'empire de fortes émotions. De là, suivrait, croyons-nous, qu'une vérité subjective est pour Romain Rolland plus nécessaire que la vérité historique et que la biographie devient, tout aussi bien que le roman, un moyen d'expression qui communique au lecteur non seulement les sentiments du personnage, mais ceux du biographe lui-même.

En plus de ces thèmes d'ordre général, il y a bien des détails qui lient encore plus étroitement la Vie de Michel-Ange à Jean-Christophe: citons, en premier lieu, l'amitié entre Jean-Christophe et Olivier qui rappelle celle de Michel-Ange et Tommaso dei Cavalieri. Romain Rolland évoque Olivier ainsi:

C'était une âme féminine, qui avait toujours besoin d'aimer et d'être aimée. Il était né pour Christophe. Tels, ces amis aristocratiques et charmants, qui sont l'escorte des grands artistes et semblent avoir fleuri de leur âme puissante: Beltraffio, de Léonard; Cavaliere, de Michel-Ange; les compagnons ombriens du jeune Raphaël; Aert van Gelder, resté fidèle à Rembrandt, misérable et vieilli. Ils n'ont pas la grandeur des maîtres; mais il semble que tout ce qu'il y a de noble et de pur chez les maîtres, se soit, chez les amis, encore spiritualisé. Ils sont les compagnes idéales des génies.¹⁶³

Comme Michel-Ange, Jean-Christophe sera toute sa vie livré à la passion, qui est, selon Romain Rolland, une donnée première de la

¹⁶³ Rolland, Jean-Christophe, II, p. 372.

nature chez les génies; un paragraphe de son roman nous le dit et nous rappelle en même temps la frénésie qui caractérisait la vie de Michel-Ange:

[...] il faut qu'ils aiment constamment: toutes les forces humaines en eux sont exaltées; et comme en eux les forces sont captées par l'imagination, leur cerveau est la proie de passions perpétuelles. Ce sont, le plus souvent, des flammes passagères; l'une détruit l'autre; et toutes sont absorbées dans l'incendie de l'esprit créateur. Mais que l'ardeur de la forge cesse de remplir l'âme, et l'âme sans défense est livrée aux passions dont elle ne peut se priver; elle les veut, elle les crée; il faut qu'elles la dévorent...¹⁶⁴

Seul, parmi ces hommes supérieurs, Christophe ne ressent de la maladie que des attaques passagères, sans connaître, comme Michel-Ange ou Romain Rolland lui-même, l'angoisse permanente d'un corps rongé par elle. Mais Olivier Jeannin est, de ce point de vue, beaucoup plus proche de Michel-Ange, ainsi que de son créateur: instable, passionné, malingre, il est lui, un faible, constamment à la recherche d'un appui. Pour lui, comme pour Michel-Ange, la solitude, la lutte menée contre tous, est la pire épreuve qui soit.

Pourtant, si Romain Rolland épargne à Jean-Christophe l'épreuve de la douleur physique, qui fit la grandeur de Michel-Ange, il ne lui ménage pas cette autre misère: l'angoisse morale, qui assaille le garçon dès l'Aube. Le contact avec la vie, c'est le contact avec la peur, avec toutes sortes de peurs. Et dans la traversée de cette vie d'inquiétudes et de crises, Christophe restera seul au sein de sa famille, seul dans sa ville, seul dans son pays: comme Michel-Ange, il sera livré à l'épreuve de la solitude pendant toute sa vie. Ainsi

¹⁶⁴ Ibid., III, p. 283.

les traits essentiels de la vie de Michel-Ange se trouvent-ils partagés entre les destins des deux personnages principaux de Jean-Christophe.

Mais l'élément qui rapproche Michel-Ange de Jean-Christophe plus que toute autre chose, c'est leur vie créatrice. Nous le savons déjà: la création est pour Romain Rolland un pouvoir mystérieux; expression supérieure de la vie, elle dépasse de beaucoup la volonté et la conscience humaines. Une puissance étrangère vit donc, dans chaque âme, à côté de l'être personnel et conscient:

[...] il y a une âme cachée, des puissances aveugles, des démons que chacun porte emprisonnés en soi. Tout notre effort, depuis que l'humanité existe, a été d'opposer à cette mer intérieure les digues de notre raison et de nos religions. Mais que vienne une tempête (et les âmes plus riches sont plus sujettes aux tempêtes), que les digues aient cédé, que les démons aient le champ libre, qu'ils se trouvent en présence d'autres âmes que soulèvent des puissances semblables... ils se jettent l'un sur l'autre.¹⁶⁵

Cette expérience se retrouve chez Michel-Ange et chez Jean-Christophe: l'artiste est tout à coup en proie à une ivresse spirituelle, il est la victime d'une volonté indépendante de la sienne, de cette puissance démoniaque qui pénètre en lui à la façon d'un orage, ouvre devant lui un gouffre dans lequel il se précipite sans retenue. Ni Michel-Ange ni Jean-Christophe ne possèdent leur art, c'est l'art qui les possède : voilà la marque véritable du génie. Et nous lisons à propos de Michel-Ange:

Qui ne croit pas au génie, qui ne sait ce qu'il est, qu'il regarde Michel-Ange. Jamais homme n'en fut ainsi la proie. Ce génie ne semblait pas de la même nature que lui: c'était un conquérant qui s'était rué en lui et le tenait asservi. Sa volonté n'y était pour rien; et l'on pourrait presque

¹⁶⁵ Ibid., III, p. 324.

dire: pour rien, son esprit et son coeur. [...] Il vivait dans une fureur continue.¹⁶⁶

Le rapprochement par excellence entre l'âme de Jean-Christophe et celle de Michel-Ange s'opère dans la dernière partie du roman: La Nouvelle Journée. Nous y apprenons que Jean-Christophe, "idéaliste barbare, le grand ours qui venait de la forêt germanique",¹⁶⁷ était resté, avant son voyage en Italie, indifférent aux oeuvres italiennes, car il n'avait pas encore appris à goûter la saveur des beaux marbres dorés. Mais il comprenait et aimait Michel-Ange:

Pour le seul Michel-Ange, il avait une piété secrète, pour ses souffrances tragiques, pour son mépris divin, et pour le sérieux de ses chastes passions. Il aimait d'amour pur et barbare, comme fut celui du maître, la religieuse nudité de ses adolescents, ses vierges fauves et farouches, telles des bêtes traquées, l'Aurore dou-
loureuse, la Madone, aux yeux sauvages, dont l'enfant mord le sein, et la belle Lia, qu'il eût voulue pour femme.¹⁶⁸

Dans l'âme du héros tourmenté, conclut Romain Rolland, il retrouvait l'écho magnifié de la sienne.

Cette brève analyse suffit pour indiquer ce qui revient à Michel-Ange dans Jean-Christophe. Une présence aussi perceptible montre la place importante qu'occupait Michel-Ange dans l'âme de l'auteur, qui semble alors avoir été imprégné de l'esprit, de l'âme même du génie italien.

Il n'est pas moins instructif de noter que le personnage de Michel-

¹⁶⁶ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 20.

¹⁶⁷ Rolland, Jean-Christophe, III, p. 360.

¹⁶⁸ Ibid., p. 361.

Ange, que Romain Rolland souhaitait exalter dans sa biographie, lui opposa une résistance inattendue. Ce qu'il magnifiait d'ordinaire, c'était l'héroïque vouloir qui imprime sa marque sur des événements hostiles et des esprits rebelles. C'est ce qu'il croyait apercevoir en Michel-Ange: il avait entrepris cette biographie héroïque en pensant trouver en cet artiste italien "un roc de vaillance",¹⁶⁹ et fut bouleversé de découvrir en lui "un géant, certes, mais rongé de maladies morales et physiques, livré à ses démons, neurasthénique et tourmenté."¹⁷⁰

Il expose ainsi cette découverte dans le Voyage Intérieur:

[...] je ne connais une vie - et la mienne comme les autres - qu'après l'avoir laissée se dérouler derrière moi. Je livre ici le secret de plus d'un de mes ouvrages, et notamment de ces "Vies héroïques", que j'ai entreprises avant de les connaître, et que j'ai découvertes en les revivant. (Quels troubles m'a causés celle de Michel-Ange, qui bouleversa toutes les conceptions que j'en avais eues!)"¹⁷¹

Et pourtant, le biographe semble avoir eu quelques indices des faiblesses de son héros même au moment où il travaillait à sa thèse; en 1895, il parlait dans une lettre à Malwida von Meysenbug de "cet esprit chagrin, maladif dont Michel-Ange souffrit bien plus que de l'injustice des hommes".¹⁷² Mais ce n'est qu'à partir du moment où il commence à vivre intimement avec ce génie, afin d'atteindre l'essence même de son âme ainsi que de son oeuvre, que Romain Rolland mesure la

¹⁶⁹ Lettre de Romain Rolland à R. A. Wilson du 19 février 1937. Publiée dans R. A. Wilson, The Pre-War Biographies of Romain Rolland, p. 219.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Rolland, Voyage Intérieur, pp. 14-15.

¹⁷² Lettre de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 21 mai 1895, inédite (A.R.R.). Suite à la citation de la note 122.

gravité de son manque d'héroïsme. Il s'en ouvre, dans une lettre de 1904, à Sofia Guerrieri-Gonzaga:

Je continue de travailler à Jean-Christophe et à Michel-Ange. Celui-ci m'étonne bien. Il a un caractère beaucoup plus faible, moins énergique, moins volontaire, que je ne pensais. Il n'est pas à comparer pour cela à Beethoven. Mais il était très pur, et il a été extraordinairement malheureux. - Je vous en reparlerai.¹⁷³

Et quelques mois plus tard, il écrit à une autre correspondante:

J'en finis demain ou après-demain mon Michel-Ange. Je pense que Péguy le publiera, cet hiver. Voilà un exemple d'âme rongée par le pessimisme. Ce serait une lecture terrible, si la beauté parfaite n'avait le privilège d'être toujours bienfaisante, même lorsqu'elle est triste; à défaut des oeuvres de sculpture et de peinture, que je ne puis qu'évoquer, il me reste à montrer ses admirables vers, et son âme brûlante et chaste.¹⁷⁴

Mais Romain Rolland est trop soucieux de découvrir et de dire la vérité pour passer sous silence les défauts de ses héros. Une page de son Voyage Intérieur nous le dit:

Jamais je n'hésite à voir en face le visage inattendu que nous dévoile chaque heure nouvelle, et à lui sacrifier les images trompeuses, si chères soient-elles, que je m'en faisais d'avance. La passion de la vie domine en moi la passion de ma vie. [...] Que la vie parle! Si maladroît que je sois à l'entendre et à redire ses paroles, je m'efforce à les retracer, même si elles contredisent mes plus secrets désirs. Que dans ce que j'écris, sa volonté soit faite, et non la mienne!¹⁷⁵

Ainsi Romain Rolland n'entend-il ni se nourrir ni nourrir ses lecteurs d'illusions. Comme il est "du fond de l'être, historien qui veut chercher et dire, coûte que coûte, la vérité",¹⁷⁶ il abordera de

¹⁷³ Rolland, Chère Sofia, pp. 191-192.

¹⁷⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à Cosette Padoux, septembre 1905, (A.R.R.).

¹⁷⁵ Rolland, Voyage Intérieur, p. 15.

¹⁷⁶ Lettre de Romain Rolland à R. A. Wilson, 19 février 1937. Citée dans R. A. Wilson, The Pre-War Biographies of Romain Rolland, p. 219.

front la difficulté, en disant que les erreurs et les passions qui ont été les maîtresses des actions et de la pensée d'un homme font partie intégrante de sa vie et que l'on n'a pas le droit de les retrancher d'une biographie. Il fera donc de son mieux pour peindre un portrait exact, même si ce portrait révèle des traits regrettables. A propos de la faiblesse de volonté dont Michel-Ange fut la proie, il écrit: "Pourquoi chercher à cacher cette faiblesse? Celui qui est plus faible est-il moins digne d'amour? - Il en est bien plus digne, car il en a plus besoin."¹⁷⁷ Et il enjoint à Sofia Guerrieri-Gonzaga d'aimer Michel-Ange, l'homme, malgré ses faiblesses, en lui expliquant ainsi le décalage qui existe entre le héros qu'il a rêvé et l'homme qu'il décrit:

Il faut absolument que vous aimiez Michel-Ange - (pas mon livre, - mais Michel-Ange lui-même). Voyez-vous, je l'ai moins fardé que je n'ai fait pour Beethoven (inconsciemment). Si j'avais à récrire Beethoven, il est à craindre que vous aimeriez moins mon livre et mon héros. J'ai voilé beaucoup plus de choses pour lui que pour Michel-Ange (sans y penser; - par amour).¹⁷⁸

Pourtant, il le précise avec sa sincérité coutumière, il refuse de voir dans l'inquiétude d'esprit de Michel-Ange un signe de grandeur; son point de vue, il l'exprime dans un passage éloquent du début de la Vie de Michel-Ange, concluant sur une de ces phrases qui peuvent servir de clefs pour toute son oeuvre:

Jamais nous ne dirons que c'est parce qu'un homme est trop grand, que le monde ne lui suffit pas. L'inquiétude d'esprit n'est pas un signe de grandeur. Tout manque d'harmonie entre l'être et les choses, entre la vie et ses lois, même chez les grands hommes, ne tient pas à leur grandeur; il tient à leur faiblesse. [...] Je n'élève point des statues de héros inaccessibles. Je hais l'idéalisme couard, qui détourne les yeux des misères de la vie et des faiblesses de l'âme. Il

¹⁷⁷ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 10.

¹⁷⁸ Rolland, Chère Sofia, p. 277.

faut le dire à un peuple trop sensible aux illusions décevantes des paroles sonores: le mensonge héroïque est une lâcheté.¹⁷⁹

L'érudition est ainsi mise au service d'une vaste entreprise de vérité: Romain Rolland en finit avec la légende qui fait de Michel-Ange un héros fort et pur, un génie inspiré devant tout à son inspiration; à cette image il opposera celle d'un Michel-Ange infiniment plus complexe, mais surtout plus humain.

Nous lisons dans la Préface de la biographie:

La souffrance est infinie, elle prend toutes les formes. Tantôt elle est causée par la tyrannie aveugle des choses: la misère, les maladies, les injustices du sort, les méchancetés des hommes. Tantôt elle a son foyer dans l'être même. Elle n'est pas alors moins pitoyable, ni moins fatale; car on n'a pas eu le choix de son être, on n'a demandé ni à vivre, ni à être ce qu'on est.¹⁸⁰

C'est ce qui fait la tragédie de Michel-Ange. Contrairement à ce qu'il en est pour Millet ou Beethoven, le malheur ne s'est pas abattu sur lui au cours de son existence; il est né avec lui. Chez Michel-Ange, dit Romain Rolland, l'obstacle au bonheur est purement intime et naît de la "contradiction poignante entre un génie héroïque et une volonté qui ne l'était pas".¹⁸¹

On parle quelquefois [lisons-nous] de la fatalité qui s'acharna contre lui et l'empêcha d'exécuter aucun de ses grands desseins. Cette fatalité, ce fut lui-même. La clef de son infortune, ce qui explique toute la tragédie de sa vie, - et ce qu'on a le moins vu ou le moins osé voir, - c'est son manque de volonté et sa faiblesse de caractère.¹⁸²

¹⁷⁹ Rolland, Vie de Michel-Ange, pp. 10-11.

¹⁸⁰ Ibid., pp. 9-10.

¹⁸¹ Ibid., p. 10.

¹⁸² Ibid., p. 26.

C'est le développement de ce thème qui donne à la Vie de Michel-Ange toute son originalité. Nous sommes spontanément tentés, comme l'était Romain Rolland avant d'écrire ce livre, de concevoir le caractère de Michel-Ange à l'image de ses puissantes créations artistiques. Or si chez lui l'artiste est un héros, l'homme ne l'est pas, et l'essentiel de Michel-Ange tient dans ce paradoxe: "son génie était accouplé avec une âme qui le trahissait".¹⁸³ Dès les premières heures de sa vie, Michel-Ange porte en son coeur le ver rongeur de la mélancolie qui ne cesse de grandir, quatre-vingts ans durant, jusqu'à sa mort. Cette mélancolie voile de noir tous ses sentiments; saturnien de nature, il n'aspire pas à la joie, comme Beethoven, mais, bien loin de combattre cette tristesse innée, il l'entretient avec volupté et joue avec son chagrin. A force de souffrir, il finit par prendre une sorte de goût de la souffrance, où il trouve une joie amère.

Nul être ne fut moins fait pour la joie, et mieux fait pour la douleur. C'est elle seule qu'il voyait, elle seule qu'il sentait dans l'immense univers. Tout le pessimisme du monde se résume dans ce cri de désespoir, d'une injustice sublime:

"Mille joies ne valent pas un seul tourment!..."¹⁸⁴

Le biographe nous offre par la suite le portrait d'un homme qui était faible, par timidité et par excès de conscience. L'artiste se tourmentait de mille scrupules qu'une nature plus énergique aurait rejetés et, par un sentiment exagéré de sa responsabilité, se contraignait

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid., p. 25. Les mots entre guillemets sont tirés des Poésies de Michel-Ange.

à remplir des tâches médiocres dont n'importe quel contremaître se serait mieux tiré que lui. Par timidité, il n'arrivait pas à se libérer des obligations que lui imposaient les papes; trop faible pour résister, il passa ainsi toute sa vie à se plier à leur volonté, en subissant un joug après un autre.

On prétend [dit Romain Rolland] que ses tâches lui étaient imposées; et l'on fait retomber sur ses maîtres la responsabilité de cette fluctuation perpétuelle d'un projet à un autre. On oublie que ses maîtres n'avaient aucun moyen de les lui imposer, s'il avait été décidé à les refuser. Mais il n'osait pas.¹⁸⁵

Ces dernières lignes recourent une observation faite par Romain Rolland dans une lettre de 1904 et qui résume bien la situation de Michel-Ange: "La liberté est en nous. Chacun peut être libre, s'il le veut. - Et s'il ne le veut pas, qu'importe qu'il soit libre?"¹⁸⁶

Michel-Ange souffrait cruellement de ne pouvoir se satisfaire pleinement de rien, dit Romain Rolland. Tout en donnant naissance à ses colosses en sculpture, à ses chefs-d'œuvre en peinture, il traversait des crises de dégoût et de désespoir, tant son orgueil craignait de rester au-dessous de son ambition. Pourtant, son cerveau bouillonnait de pensées gigantesques: il se proposait même de sculpter une montagne. Dans la première ivresse de l'imagination, il n'hésitait jamais à se charger, sans calculer ses forces, de ces entreprises trop vastes qui

¹⁸⁵ Ibid., p. 26.

¹⁸⁶ Lettre de Romain Rolland, (le destinataire n'est pas indiqué), 8 septembre 1904. Citée dans le Bulletin de l'Association des Amis de Romain Rolland, (décembre 1961), p. 30.

pèseraient sur lui toute sa vie comme un remords. Son génie avide et changeant qui ne savait pas se borner s'éprenait sans cesse d'un objet nouveau et délaissait le projet déjà commencé.

Il était indécis en art, en politique, dans toutes ses actions et dans toutes ses pensées. Entre deux oeuvres, deux projets, deux partis, il ne pouvait se résoudre à choisir. L'histoire du monument de Jules II, de la façade de Saint-Laurent, des tombeaux des Médicis, en est la preuve. Il commençait, commençait, n'arrivait pas au bout. Il voulait et ne voulait pas. A peine avait-il fixé son choix, qu'il se mettait à en douter. A la fin de sa vie, il n'achevait plus rien: il se dégoûtait de tout.¹⁸⁷

Ainsi, c'est l'humeur tourmentée de Michel-Ange qui est l'obstacle éternel à ses grands projets: son génie trépidant et indécis, où le découragement succède à l'enthousiasme, lui fait ébaucher les oeuvres avec un emportement farouche, et l'en détache presque aussitôt sans qu'il puisse se décider à les achever.

Violent, orgueilleux et d'imagination grandiose, Michel-Ange se montre incapable de collaborer avec qui que ce soit et ne peut s'accommoder d'aucun aide. "[...]" il était dit que Michel-Ange ne pourrait rien faire que seul".¹⁸⁸ Son besoin d'activité maladif, constate Romain Rolland, dégénère en manie:

S'il avait un monument à bâtir, il perdait des années dans les carrières à faire choix de ses blocs, à construire des routes pour leur transport; il voulait tout faire lui-même, élever des palais, des églises, à lui tout seul. C'était une vie de forçat.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Ibid., p. 26.

¹⁸⁸ Rolland, Michel-Ange, p. 31.

¹⁸⁹ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 20.

Il perd ainsi nombre d'années à de petites tâches, alors qu'il est dans la plénitude de sa force. Architecte de Saint-Pierre, il refuse tout paiement, dénonce les fraudes, chasse les voleurs, mais son orgueil intraitable lui interdit toute discussion sur ses projets, avec un cardinal autant qu'avec ses ouvriers: "Quant à savoir ce que j'ai dans l'esprit, vous ne l'apprendrez jamais: car ce serait contre ma dignité."¹⁹⁰ Sans la faveur des papes, remarque Romain Rolland, il n'aurait pas pu résister aux inimitiés que ses façons hautaines et méprisantes soulevaient contre lui.

Son activité sans relâche, la fatigue écrasante dont il n'arrive jamais à se reposer, le livrent sans défense à des aberrations, même à des accès de délire de la persécution. Prudent de nature, constate Romain Rolland, il craint tout, il craint sans cesse. Son esprit tremble de soupçons et le fait vivre dans un état d'inquiétude éternelle. Le biographe nous décrit un homme qui se défie de ses ennemis, de ses amis, de ses parents, de ses frères et même de son fils adoptif qu'il soupçonne d'attendre impatiemment sa mort. A plusieurs reprises dans sa vie, il est pris brusquement de terreurs paniques qui le poussent à fuir d'un bout à l'autre de l'Italie, poursuivi par la peur.¹⁹¹ Après la

¹⁹⁰ Ibid., p. 139.

¹⁹¹ Romain Rolland décrit les fuites de Michel-Ange en détail à la page 28 de la Vie de Michel-Ange. A l'époque des prédications de Savonarole, un songe de l'un de ses amis suffit pour créer en lui une telle terreur qu'il s'enfuit jusqu'à Venise. Après avoir dénoncé Malatesta pendant la Révolution républicaine de Florence, il se croit perdu et s'enfuit encore une fois de Florence, refusant, dans sa panique, partout l'hospitalité. Il rentre à Florence, honteux, amnistié, mais Malatesta trahit, comme prévu, et Michel-Ange est contraint de se cacher de nouveau.

Révolution républicaine de Florence, il reniera ses amis, les bannis florentins, ira jusqu'à courtiser un proscripteur qui vient de faire mourir un de ses amis et se remet aux tombeaux des Médicis, reprenant ainsi son travail à la gloire de ceux qu'il avait combattus.

Lamentable faiblesse d'un grand homme, réduit à défendre par des lâchetés la vie de ses rêves artistiques contre la brutalité meurtrière de la force matérielle, qui pouvait à son gré l'étouffer! Ce n'est pas sans raison qu'il devait consacrer toute la fin de sa vie à élever à l'apôtre Pierre un monument surhumain: plus d'une fois, comme lui, il dut pleurer, en entendant le coq chanter.¹⁹²

Ainsi Romain Rolland explique-t-il le comportement de Michel-Ange par ses misérables nerfs, qui font de lui le jouet de terreurs contre lesquelles il lutte en vain. Car Michel-Ange a une honte mortelle de sa peur; il se méprise, il tombe malade de dégoût de lui-même et songe même, à plusieurs reprises, à se donner la mort: "'Si jamais il est permis de se donner la mort, il serait bien juste que ce droit appartînt à qui, plein de foi, vit esclave et misérable.'"¹⁹³ Mais il ne peut pas mourir; il y a en lui une force enragée de vivre qui renaît chaque jour pour souffrir davantage.

L'existence de Michel-Ange paraît donc toute enveloppée d'une atmosphère lourde, oppressante, tragique; Michel-Ange fut la victime de soi-même, la victime de son caractère excessif et éternellement insatisfait, la victime de son manque de volonté.

Il eut la force, il eut le bonheur rare d'être taillé pour lutter et pour vaincre, il vainquit. - Mais quoi? Il ne voulait pas de la victoire. Ce n'était pas là ce qu'il

¹⁹² Rolland, Vie de Michel-Ange, pp. 94-95.

¹⁹³ Ibid., p. 97.

voulait. - Tragédie d'Hamlet! Contradiction poignante entre [...] des passions impérieuses et une volonté qui ne voulait pas!¹⁹⁴

Malgré sa foi, malgré son génie, il n'a pas su échapper à une vie hésitante et divisée; il n'a pas pu dominer les antagonismes de sa nature et de son caractère. Car le trait essentiel de la personnalité de Michel-Ange nous semble être la contradiction, même si Romain Rolland préfère à ce terme ceux plus flatteurs de combat ou de lutte. Les contradictions sont multiples, se rencontrent à tous les niveaux de la personnalité de l'artiste, et Romain Rolland ne nous dérobe aucune des faiblesses de ce caractère inégal: ni l'avarice qui se mêle à tant de générosité, ni ce patriotisme incertain prêt à se muer en servilité vis-à-vis de l'ennemi, ni ces étranges docilités vis-à-vis des grands et des papes. L'artiste pourtant méprisait ceux qui étaient faibles avec les princes - "les ânes de bât des princes",¹⁹⁵ ainsi qu'il les nommait. Un esprit timide, incertain de sa liberté, coexistait chez lui avec une passion forte qui emportait tout. Sa raison combattit en vain toute sa vie ses nerfs, dont la surexcitation malade suscitait en lui ces terreurs superstitieuses, soudaines, invincibles, qui contrastent si étrangement avec la hardiesse intraitable de cet homme, à d'autres heures. Républicain, il restait attaché à ses titres de noblesse, et il n'arriva jamais à concilier son amour de la liberté avec ses obligations envers les Médicis.

Ainsi Michel-Ange, ce prince de l'esprit, nous donne-t-il, avec son destin tragique et son caractère torturé, la plus puissante image d'un

¹⁹⁴ Ibid., p. 10.

¹⁹⁵ Ibid., p. 27.

grand artiste, en qui vibrait "une exaltation frénétique, une vie formidable dans un corps et une âme trop faibles pour la contenir".¹⁹⁶ A découvrir toutes ces faiblesses, Romain Rolland ne s'indigne pas, bien au contraire: elles lui paraissent d'abord comme le signe évident en Michel-Ange de sa qualité d'être humain. Car, pour Romain Rolland, un héros est d'abord un homme, et un homme n'est jamais tout d'une pièce: pas un de ses héros, donc, ne se pose en demi-dieu; tous se rangent dans la commune humanité, pour montrer la voie humble et douloureuse de l'effort quotidien, dans l'aveu de leurs faiblesses d'homme. Il suffit à cet égard, que chacun d'entre eux ait voulu bien faire et se soit repenti de ses fautes. L'oncle Gottfried enseignait à Jean-Christophe que nul n'est tenu de faire plus que la nature ne le permet: "Un héros c'est celui qui fait ce qu'il peut".¹⁹⁷

Et pourtant, après avoir vécu de pensée avec ce héros qui devait être un aliment de son oeuvre, Romain Rolland écrivit à son ami, André Suarès:

Je ne quitterai Mt-Pélerin qu'après avoir écrit la dernière ligne de mon Michel-Ange ... Gloire à Dieu, j'ai fini. Je n'en puis plus. Voici un an que je porte sur le coeur le cauchemar de ce pessimisme lugubre et sublime: j'étouffe.¹⁹⁸

L'air de cette montagne, s'il "oblige ceux qui habitent au pied au désir invincible d'atteindre à son sommet",¹⁹⁹ n'en était pas moins

¹⁹⁶ Ibid., p. 20.

¹⁹⁷ Romain Rolland, Jean-Christophe, I, p. 351. Notons que cette partie a été publiée en 1904, et la Vie de Michel-Ange en 1906.

¹⁹⁸ Lettre inédite de Romain Rolland à André Suarès, 3 octobre 1950, (A.R.R.).

¹⁹⁹ Rolland, Michel-Ange, p. 106.

devenu irrespirable pour Romain Rolland. Il n'est donc pas étonnant qu'achevant sa biographie, il avoue, dans une Postface, son inquiétude de livrer au grand public l'exemple de cette misère auréolée de génie:

Au terme de cette histoire tragique, je me sens tourmenté d'un scrupule. Je me demande si, en voulant donner à ceux qui souffrent des compagnons de douleur qui les soutiennent, je n'ai pas fait qu'ajouter la douleur de ceux-ci à la douleur de ceux-là. Aurais-je donc dû plutôt, comme tant d'autres, ne montrer des héros que l'héroïsme et jeter un voile sur l'abîme de tristesse qui est en eux?²⁰⁰

Notons-le, ce n'est pas la première fois que le biographe se posait cette question. En 1903, après la publication de sa Vie de Beethoven, il demandait à Sofia Guerrieri-Gonzaga si elle trouvait cette étude décourageante:

Je vous ai dit que ce petit livre s'était répandu ici de façon surprenante, et avait fait beaucoup d'effet. Mais plusieurs de ceux qui m'ont semblé y avoir été le plus sensibles, m'ont dit: "Vous vous trompez, si vous croyez que c'est une lecture consolante. C'est tout le contraire." - Et je crois en effet que ce ne peut être consolant que pour ceux qui ont déjà beaucoup, beaucoup souffert. Pour les autres, cela leur révèle un monde de douleurs infiniment plus écrasantes encore que leurs propres peines, qu'ils ne peuvent même pas supporter. Ne pensez-vous pas qu'il y a du vrai là-dedans, et que ces vies héroïques risquent de ne faire du bien qu'à ceux qui ont déjà en eux des germes d'héroïsme?²⁰¹

Si la Vie de Beethoven le rendait déjà inquiet, la Vie de Michel-Ange devait l'inquiéter davantage, car c'est la seule biographie où la souffrance ne mène pas à la joie, où le motif Durch Leiden Freude n'apparaît même pas. Quel serait l'effet de cette biographie sur ses lecteurs? se demandait-il. Ne jugeraient-ils pas bizarre qu'il ait

²⁰⁰ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 187.

²⁰¹ Rolland, Chère Sofia, p. 118.

admis dans son petit groupe de héros un homme dont la vie privée manquait à un tel point des vertus qu'on associe communément à ce titre?

Aurait-il dû fausser la vérité de Michel-Ange, ne fût-ce qu'un peu?

La réponse, elle aussi, se retrouve dans la Postface:

- Mais non! la vérité! Je n'ai pas promis à mes amis le bonheur au prix du mensonge, le bonheur quand même, à tout prix. Je leur ai promis la vérité, fût-ce au prix du bonheur, la vérité virile, qui sculpte les âmes éternelles. Son souffle est dur, mais il est pur: baignons-y nos coeurs anémiques.²⁰²

Ainsi Romain Rolland n'a-t-il pas fait une idole de Michel-Ange, mais a levé le voile sur les faiblesses de sa vie, "malgré tout grandiose",²⁰³ invitant le lecteur à l'admiration de tout ce qui était force héroïque dans cette vie, et à la compassion pour ce qui n'était que faiblesse, serait-ce au prix de quelque gêne. Car, avait-il écrit à Georges Sarton en 1904:

Il ne faut jamais donner le change aux hommes. Il faut leur donner le courage de voir et de supporter la réalité quelle qu'elle soit. Il n'y a de vraiment sains et virils que ceux qui osent regarder en face la sombre et splendide puissance de la réalité.²⁰⁴

Il n'en reste pas moins que Romain Rolland a abandonné la série des Hommes Illustres après avoir terminé la Vie de Michel-Ange. Il avait voulu faire respirer à ceux qui se débattaient, comme lui, dans l'asphyxie morale de la fin du siècle dernier, "le souffle des héros",²⁰⁵

²⁰² Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 187.

²⁰³ Lettre inédite de Romain Rolland à Georges Sarton, 31 août 1904, (A.R.R.).

²⁰⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à Georges Sarton, 5 juillet 1904, (A.R.R.).

²⁰⁵ Lettre inédite de Romain Rolland à G. Duhamel, 29 mars 1939, (A.R.R.).

mais ne devait pas garder cette illusion longtemps: dès le Michel-Ange, elle était brisée, il se demandait si le récit sincère de telles vies n'était pas appelé à faire plus de mal que de bien. Dans une lettre à Georges Duhamel, il en vient ainsi à une vue plus nuancée:

Je me rendais compte (depuis Michel-Ange) que la somme d'erreurs et de douleurs n'est pas moindre chez les "héros" que chez les autres hommes, elle est plus accablante encore, mais ils ont des ressources pour y résister, dont le bénéfice ne peut être transmis qu'à ceux qui sont un peu de leur famille. J'étais un peu - très humblement - de celle de Beethoven; et c'est cela qui m'a aidé, souvent, à vivre et dont je lui ai une filiale reconnaissance. - Mais je sais bien que le vrai "Maître" est, dans chacun de nous, le pouvoir inégalement réparti de conquérir "Durch Leiden, Licht" - (un mot plus beau et plus juste que celui même de Beethoven).²⁰⁶

Romain Rolland écrivit en 1903 dans une lettre à Sofia Guerrieri-Gonzaga:

Grand homme et génie sont deux. Le grand homme est celui qui a une hauteur de personnalité morale et intellectuelle, - laquelle peut très bien se passer du génie créateur. Mais le génie est la force créatrice même, cette sorte de puissance de la nature, qui souffle chez des êtres, parfois supérieurs moralement, parfois médiocres, et produit aussi bien des Rubens que des Rembrandt.²⁰⁷

Pour Romain Rolland, donc, le héros a deux faces: l'humaine et la géniale.

Chez Beethoven, c'est la première qui compte davantage: dans sa Vie de Beethoven, Romain Rolland a voulu montrer que le musicien allemand

²⁰⁶ Lettre inédite de Romain Rolland à G. Duhamel, 29 mars, 1939, (A.R.R.). Nous lisons ailleurs, sur le même thème: "[...] il est venu un moment où cette religion de la douleur et du sacrifice m'a paru - ce qu'elle est - inhumaine, si elle est autre chose qu'une étape nécessaire de la marche, en combattant, vers la joie." Lettre de Romain Rolland à R. A. Wilson du 29 juin 1936. Citée dans R. A. Wilson, The Pre-War Biographies of Romain Rolland, p. 218. Voir aussi lettre de Romain Rolland à R. A. Wilson du 19 février 1937, Ibid., pp. 132-133.

²⁰⁷ Rolland, Chère Sofia, p. 156.

n'est grand que parce qu'il a su, mieux qu'un autre, être pleinement homme et que son humanité seule lui permet de dépasser la taille humaine pour atteindre la dimension d'un héros. Son "Journal intime" l'exprime ainsi: "Beethoven me semble le plus grand coeur et le moins artiste de tous les génies [...]; chez lui, c'est l'âme qui est grande, l'art est inférieur à celui de dix autres."²⁰⁸ En Michel-Ange, cependant, c'est le contraire qui est vrai: il n'y a d'héroïque que l'artiste. "La première face est souvent misérable, toujours douloureuse, parfois grimaçante; la seconde est sublime".²⁰⁹

Le contraste entre ces deux visages était, nous l'avons vu, douloureux pour Romain Rolland qui, en abordant ces Vies des Hommes Illustres, cherchait dans ses héros des hommes qui fussent grands par le coeur et la volonté. Ce qu'il admirait surtout en Millet ou en Beethoven, c'était le courage de lutter; ce qui le décevait en Michel-Ange, c'était l'esprit d'abandon. Mais s'il était découragé par le manque d'héroïsme de la vie de Michel-Ange, il ne pouvait rester indifférent à toute la force qui émanait de l'artiste: force pure et héroïque qui l'avait attiré vers Michel-Ange dès le début et avait en quelque sorte déformé son optique sur la vie de l'artiste. Ainsi, s'il se révèle déçu par "le visage déformé par les névralgies, convulsé, de Michel-Ange,"²¹⁰ son admiration pour l'artiste ne perdra jamais de sa force.

²⁰⁸ Rolland "Journal intime", 1893. Inédit, (A.R.R.).

²⁰⁹ M. Elder, Deux Essais: Romain Rolland et Mirabeau (Paris: Editions Grès, 1916), p. 81.

²¹⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Madeleine Rolland, 1 avril 1911, (A.R.R.).

Au portrait de l'homme - "personnage ténébreux qui n'a jamais connu les douceurs de l'existence"²¹¹ - doit donc s'ajouter celui de l'artiste qui "dans la personne de Buonarroti, devenait le collaborateur et presque le rival de Dieu",²¹² pour reprendre les expressions de deux autres critiques. De ce portrait de l'artiste, dégageons plusieurs traits qui lient les conceptions de Romain Rolland relatives à l'art à celles de Michel-Ange.

Romain Rolland veut montrer en Michel-Ange l'artiste qui réfléchit sur son art et généralement sur l'art, et croit en sa mission, car "qu'est-ce qu'un coeur qui ne serait point éclairé au soleil de la pensée?"²¹³ L'expression première de cette réflexion est l'indépendance de l'esprit. Quand Michel-Ange naquit dans la seconde moitié du quinzième siècle, raconte Romain Rolland, l'art italien se caractérisait surtout par une sérénité, une grâce, une délicatesse et une mièvrerie excessives, en un mot, par "la névrose de l'art botticellesque".²¹⁴ Or Michel-Ange, fièrement indépendant, refusait de se soumettre aux canons de l'esthétique picturale du XVIe siècle et proclamait son isolement tout haut: "Qui va derrière les autres ne va jamais devant; et qui ne sait pas créer de

²¹¹ Comte de Gobineau, La Renaissance (Paris: Editions Plon, 1914), p. 541.

²¹² Giovanni Papini, Michel-Ange (Paris: Editions Flammarion, 1950), p. 516.

²¹³ Rolland, Péguy, v. 1, p. 142.

²¹⁴ Rolland, Michel-Ange, p. 11.

son propre fonds ne peut tirer aucun profit des ouvrages des autres!"²¹⁵
Ainsi les imitations précises sont-elles extrêmement rares chez
Michel-Ange, constate Romain Rolland, car l'artiste italien était fait
d'un métal trop résistant pour recevoir jamais l'empreinte des maîtres
et des milieux, comme Raphaël, qu'il devait mépriser plus tard "parce
qu'il ne tenait pas sa supériorité de la nature, mais de l'étude".²¹⁶
Epris de la force, Michel-Ange se détournait des analyses de sentiments
morbides qui régnaient dans l'art de cette époque, tout autant que de
la peinture à sujets, qu'il qualifiait d'"art anecdotique et sentimental,
qui vise au succès et l'obtient aisément, non par sa valeur, mais par
le choix de ses sujets".²¹⁷ Son christianisme même, nous l'avons déjà vu,
n'acceptait pas l'idéal expressif et pathétique des artistes du XVI^e
siècle. Il vécut donc renfermé en lui, sans attaches réelles avec l'art
de son temps.

Pour lui, c'est de lui seul qu'il prétendait se tenir tout
entier; et si, dans son orgueil, il faisait un peu trop bon
marché de ce qu'il apprit sans cesse avec une ardeur
fiévreuse et obstinée, il est vrai qu'il ne chercha jamais
dans l'étude des autres oeuvres un moyen de changer ou de
renouveler sa personnalité, mais de l'accuser davantage.
On peut dire que, du commencement à la fin, il s'est nourri
de sa propre substance. Qui le connaît, connaît déjà
son oeuvre.²¹⁸

²¹⁵ Ibid., p. 110.

²¹⁶ Mots de Michel-Ange cités par Romain Rolland, Michel-Ange,
p. 10.

²¹⁷ Ibid., p. 103.

²¹⁸ Ibid., p. 98.

Ce refus des cadres historiques et esthétiques étroits ne pouvait que séduire Romain Rolland qui se sentait déjà depuis longtemps "séparé des artistes contemporains sur les questions essentielles de la vie et de l'art"²¹⁹ et qui disait avec Michel-Ange:

[...] je ne puis plus souffrir l'art - pour quelque chose. Je ne sais rien au-dessus de l'Art. Je me refuse à en faire le serviteur de quoi que ce soit; c'est à lui de commander, au reste d'obéir. La Beauté est divine; c'est Dieu même.²²⁰

Remarquons toutefois une divergence entre la pensée esthétique du biographe et celle de l'artiste: Michel-Ange ne refuse pas les hiérarchies sociales. Il était aristocrate d'esprit et avait des préjugés de caste: "l'art, disait-il, devrait être exercé par des nobles, et non par des plébéiens".²²¹ Car il était dédaigneux de la plèbe et peu soucieux de la comprendre. Il ne partageait donc guère l'idée de Romain Rolland qu'il fallait créer pour tous les hommes, mais s'isolait dans le sentiment orgueilleux d'un idéal secret que peu savaient entrevoir, bien moins encore, atteindre: "[...] il n'y a qu'une intelligence très vive qui [...] puisse sentir la difficulté [de la bonne peinture]: c'est pourquoi elle est si rare que peu de gens y peuvent atteindre et savent la produire".²²²

²¹⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 12 février 1903, (A.R.R.).

²²⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 17 mai 1892, (A.R.R.).

²²¹ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 19.

²²² Rolland, Michel-Ange, p. 104.

L'art ainsi conçu n'est pas un divertissement ou une aimable parure de l'existence. Témoignage supérieur de la vie, il doit en exprimer l'essence. Il devient ainsi un mode de connaissance, mieux, un moyen d'accéder aux valeurs spirituelles les plus hautes. En effet, la peinture étant la musique de Dieu et le reflet intérieur de sa lumineuse perfection, elle devient pour Michel-Ange un moyen de servir Dieu. Le rapprochement s'impose avec Romain Rolland disant à Malwida von Meysenbug:

Vous m'appellez un missionnaire. Certes, le titre me convient mieux que celui d'artiste. L'art m'est haïssable quand il n'est pas l'instrument de la pensée; la pensée m'est odieuse, quand elle ne travaille pas pour Dieu. Je suis donc tout entier au service de Dieu [...].²²³

Sa fierté d'esprit enferme Michel-Ange dans la recherche de la perfection intérieure, de l'idéal secret, et lui inspire un dégoût et un mépris pour toute reproduction exacte de la nature.²²⁴ Mais son idéalisme qui, chez tant d'artistes, est cause de froideur et de mort, est chez Michel-Ange une source vivante d'amour et de haine: les formes auxquelles sa pensée s'attache sont légitimées par la passion qui les anime: la chaleur de son enthousiasme "emporte son idéalisme et fait de l'Idée divine, telle qu'il la conçoit, un être vivant à qui il veut passionnément s'unir".²²⁵

Autre puissant correctif de l'idéalisme de Michel-Ange: le sentiment

²²³ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 157.

²²⁴ Romain Rolland cite ces mots de Michel-Ange: "Mes yeux ne voient plus les choses mortelles... Si mon âme n'avait pas été créée à l'image de Dieu, elle se contenterait de la beauté extérieure, qui plaît aux yeux; mais cette beauté est fausse; c'est pourquoi mon âme s'élève à la Beauté universelle." Michel-Ange, p. 99.

²²⁵ Ibid., p. 105.

de la beauté de l'effort, de la sainteté de la peine.²²⁶ Romain Rolland s'efforce de mettre en lumière cette constante de la création chez Michel-Ange: la patience du travail, jointe à l'ouverture la plus grande et la plus durable de l'esprit sur le monde. L'écrivain insistait sur cet aspect de la création artistique dès l'Ecole Normale; son Journal nous le dit: "Tout notre travail doit donc être maintenant de monter le plus haut possible. [...] A un certain jour, notre être sera mûr, et l'oeuvre se détachera, d'elle-même, de notre esprit. [...] nous faisons le métier de thésauriseurs. Rien n'est perdu. Aucune sensation. Elles serviront toutes, le moment venu. Car la grande oeuvre est celle qui répond à tous les besoins de la vie [...]." ²²⁷

Tout art a précisément besoin de connaître les ressources de sa langue pour les employer, le moment venu, avec justesse et promptitude. "C'est ainsi. [lisons-nous] que les grands peintres étudient sur eux-mêmes et sur ceux qui les entourent, les jeux des muscles, les déformations des traits, les variations du visage, suivant les sentiments qui les mettent en mouvement."²²⁸ Michel-Ange avait étudié la nature avec passion afin d'en dégager les lois et de faire d'elle un instrument de sa pensée; après en avoir découvert les rouages, il en disposait à son gré et lui faisait rendre des effets inouïs.

Avec sa connaissance profonde de l'anatomie, il s'était fabriqué une idée générale de l'homme. Désormais, sans

²²⁶ Voir Chapitre II, p. 157, où nous avons déjà noté la peine que ses oeuvres donnaient à Michel-Ange.

²²⁷ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, pp. 73-74.

²²⁸ Romain Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (Genève: Slatkine Reprints, 1971), p. 50.

recourir à l'observation particulière, il recréait de toutes pièces la Nature, à l'image de son Idée, à l'effigie de Dieu, source et principe des Idées [...].²²⁹

Loin de connaître la facilité, Michel-Ange était un artisan obligé à travailler durement et patiemment pour achever l'oeuvre projetée.²³⁰ Et s'il est vrai, remarque Romain Rolland, que Michel-Ange attaquait le marbre avec une furie extrême, ce n'était pas avant d'avoir préparé ses dessins et ses modèles avec un soin minutieux.²³¹ De même que dans sa vie intérieure, Michel-Ange n'était jamais satisfait, de même dans son art, il était toujours à la poursuite de l'Idée qui, sous ses multiples formes, le hanta toute sa vie.

Et qui fit plus d'efforts que cet homme qui se tourmenta sans cesse, qui pleurait de "perdre son temps sans utilité", tandis qu'il travaillait au plafond de la Sixtine, - qui "fabriquait de son sang" les êtres qu'il créait, - qui se dégoûtait de ses oeuvres sublimes au moment de les finir, et les laissait inachevées, - qui, jusqu'au dernier jour, dans l'angoisse et les larmes, [...] implorait sans l'atteindre l'idéal entrevu - et mourant, regrettait, non pas la joie de vivre, mais son labeur interrompu?²³²

L'élan mystique de Michel-Ange vers une perfection divine explique sa préférence pour la sculpture, juge Romain Rolland, car il y trouvait le mode d'expression le plus approprié à son génie abstrait et concentré. Il proclamait: "l'artiste excellent n'a aucun concept qu'un seul marbre ne puisse renfermer en soi, mais seule est capable de l'en dégager

²²⁹ Rolland, Michel-Ange, p. 100.

²³⁰ Cet aspect devait plaire à un Romain Rolland écrivant à André Suarès en 1896: " [...] j'aime mieux le génie qui peine et qui trébuche, que tous les Corrège et que tous les Van Dyck." Lettre inédite, 29 juin 1896, (A.R.R.).

²³¹ Voir Rolland, Michel-Ange, p. 132, note 160.

²³² Ibid., p. 110.

la main qui obéit à l'intelligence".²³³ Dans la sculpture, Michel-Ange pouvait ainsi atteindre à la plus souveraine perfection: "une perfection presque excessive, dont le fini extrême du détail, joint au poli luisant du trop beau marbre, nuit parfois, [...] à l'énergie de l'évocation surhumaine".²³⁴

Son idéalisme, nous l'avons déjà dit, suscitait en lui une aversion pour tout réalisme: il tournait ainsi le dos à l'histoire, à la vérité du sujet, et disait son mépris pour toute vraisemblance dramatique. Ce passionné, note Romain Rolland, en arrivait même à renier une partie de sa grandeur: la peinture.²³⁵ Or, selon le critique, c'était le plus puissant de sa nature qu'il reniait en celle-ci, qui contenait son entier génie, trahissait trop bien son vrai moi.

C'est là, bien plus que dans le Moïse et dans la Chapelle Médicis que s'est livrée l'innombrable richesse de cette nature multitudinaire avec sa sauvage originalité, et non seulement sur ces cimes et au fond de ses abîmes, balayés par les vents et brûlés par les éclairs, mais dans ses vallées inconnues et dans ses recoins d'âme, ses rêves, ses fantaisies, ses secrets révélés ... C'est bien pour cela qu'il s'irritait contre l'art de la fresque indiscret, qui lui avait arraché ces secrets!²³⁶

Ainsi Michel-Ange a-t-il beau reléguer dans des coins obscurs de

²³³ Ibid., p. 102.

²³⁴ Ibid., p. 132, note 157.

²³⁵ "La peinture me semble d'autant meilleure qu'elle ressemble plus à la sculpture, et la sculpture d'autant plus mauvaise qu'elle ressemble plus à la peinture. La sculpture est le flambeau de la peinture, et il y a entre l'une et l'autre la même différence qu'entre le soleil et la lune." Mots de Michel-Ange cités par Romain Rolland, Michel-Ange, pp. 101-102.

²³⁶ Ibid., pp. 100-101.

la voûte la série de ses Ancêtres du Christ, par exemple: ce sont comme "des jets de la nature",²³⁷ des explosions de la libre fantaisie, nourrie de l'observation instantanée et crue de la réalité.

Il s'enrageait à un combat de toute sa vie, contre nature, contre sa nature, qu'il savait grondante et bouillonnante d'instincts sauvages, de poussées ivres, d'images délirantes, toutes les passions, tous les désirs, une cuve sans fond, où crépitait la fonte fumante des forces élémentaires, la Grande Mère - la Grande Bête...²³⁸

Il pouvait bien renier avec mépris la nature et se refuser à la copier: il lui resterait d'elle toujours assez, car il en était plein, elle l'assiégeait continuellement et, malgré lui, se fixait indestructiblement par la fresque sur la voûte de la Chapelle Sixtine.

Cette étude de la pensée esthétique de Michel-Ange s'achève dans l'adoption d'une perspective historique, rappelant aux lecteurs du Michel-Ange la fascination aveuglante exercée sur toute la peinture italienne par ce maître. L'historien devine au sein même de ce génie l'obscur décadence qui commence à ronger l'art italien. Cette idée, il l'avait déjà exprimée, au moment où il préparait sa thèse latine: "en Léonard lui-même, Raphaël, Michel-Ange, écrivait-il en 1893, la mort se cache, s'apprête, se prépare un chemin".²³⁹ L'exemple de Michel-Ange entraîne l'éloignement de la nature, mais l'abdication aussi du sentiment personnel. Livrée à l'admiration aveugle de son oeuvre, se grisant de son souffle, toute l'Italie l'imite: les oeuvres fades

²³⁷ Ibid., p. 101.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 97.

de celle-ci aspirent à l'héroïsme de cet artiste tourmenté, sans en avoir pourtant la vocation. Le résultat en est un flot d'images apprises, de formes héroïques et de gestes forcenés qui tourbillonnent dans les pensées, sans que les maîtrise la grandeur de l'esprit, ou celle du coeur.

On voit ici le danger de tout ce qui s'élève trop au-dessus de son siècle. [...] les héros de l'art en sont aussi les tyrans: leur gloire tue; plus ils sont grands, plus ils sont à craindre, car ils imposent à tous les hommes les lois d'une personnalité qui ne fut et ne sera jamais qu'une fois. Ce sont des puissances dévorantes. Ils éclairent, mais ils brûlent. Ils ont leur raison d'être unique dans leur être et dans leur oeuvre. Il semble qu'ils aient réalisé en eux toutes les fins de la nature, et qu'ils ne laissent plus à ceux qui viendront après qu'à s'absorber en eux, pour y disparaître.²⁴⁰

Ainsi voyons-nous Romain Rolland construire peu à peu une image de Michel-Ange, théoricien de l'art ou créateur, conforme à la réalité, sans doute, mais aussi à l'image idéale de l'artiste qu'il porte en lui. Il y aurait erreur pourtant à penser que Romain Rolland réduit l'apport de Michel-Ange à ses idées, car oeuvre et idées esthétiques s'enrichissent mutuellement de manière continue. Le génie et la force de Michel-Ange ne pouvaient se passer de créer; la création était un besoin pour lui et il continua de sculpter jusqu'au moment de sa mort, par une sorte d'hygiène et de nécessité physique. Pour cette force de la nature, toute la vie fut pareille à une journée d'orage, et pourtant, l'âme restait silencieuse et taisait ce qu'elle sentait le plus profondément. Trop faible pour se révolter dans la vie réelle, Michel-Ange se révolta dans son oeuvre. Et à l'opposé de sa vie douloureuse, affectée par l'absence de la volonté et de la grandeur, les oeuvres de

²⁴⁰ Rolland, Michel-Ange, p. 112.

Michel-Ange vivent, pour Romain Rolland, du sens de la force et de la grandeur héroïque. Il en est presque toujours ainsi en art, précise-t-il, dans ses Musiciens d'aujourd'hui:

On se trompe en cherchant dans les oeuvres d'un grand artiste l'explication de sa vie. Cela n'est vrai que par exception. Il y a gros à parier, le plus souvent, que ses oeuvres disent exactement le contraire de sa vie, - ce qu'il n'a pas pu vivre. L'objet de l'art est de suppléer à ce qui manque à l'artiste. "L'art commence où la vie cesse," a dit Wagner. Un homme d'action se plaît rarement aux oeuvres d'art violentes. [...] Un homme fatigué d'une vie trop active cherche le repos dans l'art; un homme trop à l'étroit dans une vie médiocre cherche l'action dans l'art. Un grand artiste écrit presque fatalement une oeuvre gaie, quand il est triste; une oeuvre triste, quand il est gai.²⁴¹

Il en est ainsi avec Michel-Ange, car sa création tout entière traduit une réaction à l'égard de son drame intérieur - réaction qui n'est qu'un acte de révolte contre son siècle. C'est donc son art qui fait sentir toutes les forces d'héroïsme et de beauté qui dorment en cet artiste.

Ainsi Romain Rolland se refuse-t-il encore une fois (comme pour Millet et Beethoven) à juger son héros du seul point de vue de l'art. Il ne sépare pas l'homme de l'oeuvre, car il aime surtout dans celle-ci le reflet de la grande âme qui s'y mire. Pour percer les secrets de la création michelangelesque, Romain Rolland remonte à la subjectivité de l'artiste: il s'attache à montrer le parallélisme existant entre son travail et l'évolution intime de ses sentiments. Mais la correspondance n'est jamais entière. Tout en se nourrissant de sa vie sentimentale et intérieure, l'oeuvre de Michel-Ange en présente, selon Romain Rolland, une traduction élaborée, purifiée, sublimée.

²⁴¹ Rolland, Musiciens d'aujourd'hui (Paris: Librairie Hachette, 1908), pp. 63-64.

A vingt-neuf ans, au moment où il est dans la plénitude de sa force, Michel-Ange sculpte le David, force tumultueuse au repos, d'où se dégage une incroyable énergie. Le sculpteur, dit Romain Rolland, se comparait à David et s'identifiait avec lui. Et en effet,

il est là tout entier lui-même, lui seul, indifférent au sujet qu'il traite. La tête du David, au front plissé, aux sourcils épais, à la lèvre méprisante, [...] est [...] une oeuvre lyrique, où Michel-Ange jette sa tristesse, son dédain et sa mélancolie.²⁴²

Ainsi l'angoisse est-elle visible dès le début, mais atténuée par la présence d'une force, d'un implacable héroïsme, prêt à éclater aux moments qui appellent la lutte.

Pendant la période héroïque de sa vie, à un des moments les plus tourmentés de toute son existence, Michel-Ange réalise l'oeuvre de la Sixtine, "cette oeuvre terrible, pleine de l'Esprit qui crée et qui tue, - Dieu dévorant, où se rue, comme un ouragan, toute la force de vivre".²⁴³ En contemplant cette oeuvre, dit Romain Rolland, on plonge dans l'abîme d'une âme hallucinée qui n'y a rien mis de tendre ou d'humain. On y rencontre un symbolisme primitif, une science de décadent, de puissantes architectures de corps nus convulsés, une pensée aride, sauvage et dévorante: vision grandiose, farouche, élémentaire, exprimant l'attente tragique du Fils de l'Homme. De toute cette architecture complexe que Romain Rolland s'avoue incapable de décrire, tant elle défie l'analyse, ce sont les Ancêtres du Christ qui lui semblent révéler le plus du drame intime de Michel-Ange. L'ensemble de ces figures,

²⁴² Rolland, Michel-Ange, p. 19.

²⁴³ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 63.

remarque-t-il, est plein d'un souci qui les ronge: chacun est seul avec son fardeau et son tourment, chacun écoute, épie, attend avec un frémissement marqué de l'âpre pessimisme et de l'effroi de Michel-Ange.

Quand on pense [lisons-nous] que cet enfer fut, pendant quatre années, l'âme même de Michel-Ange, on comprend - ce qu'on verra plus loin - qu'il en soit resté pour longtemps brûlé jusqu'aux sources de la vie, comme une terre surmenée qui ne peut plus produire.²⁴⁴

En 1530, après la révolution manquée des républicains florentins, Michel-Ange sort de sa cachette et, reprenant son travail à la gloire de ceux qu'il avait combattus, se remet aux tombeaux des Médicis. Mais, juge Romain Rolland, il ne sculpta point les Médicis; il sculpta les statues de sa douleur et de sa rage. Car il n'avait pas eu la force de refuser une tâche aussi indigne de lui: son génie était héroïque, mais sa volonté ne l'était pas. C'est donc de l'oeuvre, tragédie de l'âme solitaire et désolée, que sort son cri furieux de révolte, élevé contre la bassesse du monde et l'oppression de la vie. Le grand vent aride et brûlant de la Sixtine souffle de nouveau, et des formes farouches se lèvent encore une fois de l'ombre. Cependant, on ne retrouve pas le dynamisme prodigieux qui émane de l'oeuvre picturale de la Sixtine, tout ici est plus morne; il règne sur l'oeuvre un silence funèbre.

C'est le néant qui pèse sur ces géants qui gémissent et qui grondent, et sur les deux héros solitaires qui songent. L'imperfection superbe de certains de ces colosses, dont le sculpteur n'a fait que déchirer de son ciseau le voile de marbre qui les recouvre, ajoute encore à l'impression d'effroi mystérieux. Il semble que ces divinités antiques, à demi dégagées du chaos, s'épuisent en vains efforts contre la force de destruction qui les aspire.²⁴⁵

²⁴⁴ Rolland, Michel-Ange, p. 32.

²⁴⁵ Ibid., p. 53.

C'est à ces figures, selon Romain Rolland, que Michel-Ange a confié ses pensées les plus sombres: L'Action héroïque, en son impassibilité sereine, détourne la tête; les passions qui grondent dans son coeur, éclatent dans la fureur méprisante du Jour, qui ne montre aux vivants, par-dessus son épaule, sa figure courroucée tout enveloppée de nuées que pour la soustraire aussitôt, et se renfermer dans son isolement; La Nuit, brûlée par la fièvre, se débat dans un cauchemar étouffant; La Pensée est rongée de tourment et, baissant vers le tombeau son visage rigide, considère mélancoliquement la suite de ses jours; Le Crépuscule, penchant son front ravagé vers le sommeil éternel, dit la tristesse - sans regrets - d'avoir vécu, tandis que l'Aurore, éveillée malgré elle, gémit d'une douleur mortelle et dit sa lassitude de vivre.²⁴⁶ C'est dans cet emportement de pensées désespérées, dit Romain Rolland, que Michel-Ange noyait sa honte du monument de servitude qu'il élevait; ces statues, symboles immortels de la douleur humaine, disent "toutes la souffrance épuisante de vivre et le mépris de ce qui est".²⁴⁷

La Déposition de Croix, dernière sculpture de Michel-Ange qui faillit être détruite par lui,²⁴⁸ vit le jour au moment où l'artiste, ayant subi la dernière déception artistique de sa vie,²⁴⁹ vieux et désillusionné, perdait même sa foi dans l'art. Une lettre de Romain Rolland à Camille Mallarmé nous le dit en ces termes: "Que Michel-Ange

²⁴⁶ Voir Rolland, Michel-Ange, pp. 53-54, et Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 15.

²⁴⁷ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 95.

²⁴⁸ Voir Rolland, Michel-Ange, p. 86.

²⁴⁹ Il s'agit de l'église San Giovanni dei Fiorentini, dernier des grands projets de Michel-Ange et avorté comme les autres. Voir Vie de Michel-Ange, pp. 141-142.

l'ayant brisé, au cours de son travail, ait renoncé à le reconstruire [...], c'est un drame intérieur qui n'est guère moins poignant que celui représenté: une âme blessée à mort, qui ne tient plus à rien, qui ne croit plus aux hommes, à l'art, à l'avenir ... Que lui importe la gloire d'un tombeau?"²⁵⁰

Nulle oeuvre de Michel-Ange, selon Romain Rolland, n'est peut-être plus humaine et ne parle plus directement à l'âme: "Vom Herzen, zu Herzen" (Venue du coeur, qu'elle aille au coeur!), comme écrivait Beethoven, sur le manuscrit de sa Messe en ré..."²⁵¹ Cette oeuvre, pour notre historien, transpose un monologue des nuits solitaires de Michel-Ange, où il était face à face avec sa douleur et ne se parlait qu'à lui. Au reste, note-t-il, Michel-Ange s'est représenté lui-même sous la forme d'un vieillard encapuchonné, au visage douloureux, qui, avec une tristesse et une tendresse infinies, soutient le corps du Christ.

Dans ce bloc de pierre à peine dégrossi couve une douleur noire, une douleur d'agonie. Mais que d'amour dans cette souffrance, dans le visage informe de la Mère, aux yeux fermés, aux lèvres gonflées, dans le geste tendre de sa main qui se pose sur la poitrine nue de son fils, dont la tête retombe sur son épaule! Comme Michel-Ange s'est

²⁵⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Camille Mallarmé, 18 novembre 1929, (A.R.R.). L'auteur continue ainsi, dans cette lettre, à propos de la Déposition de Croix: "Je ne sais pas ce que l'on décidera plus tard de cette 'Confession' unique en pierre. Mais si l'on doit la rendre au sépulcre du douloureux héros, je fais des vœux ardents pour que ce sépulcre reste enveloppé d'ombre.

L'oeuvre est fille de la nuit - des nuits du sculpteur solitaire, enfermé seul à seul avec sa mélancolie. Elle fuit le soleil. Les demi-ténèbres dont le linceul la recouvrait à moitié, derrière le maître-autel du Duomo de Florence, s'accordent avec son farouche mystère."

²⁵¹ Rolland, Michel-Ange, p. 86.

attendri, depuis ses anciennes oeuvres! Combien cela est loin de l'implacable héroïsme de sa jeunesse! [...] Ici, il souffre et il s'abandonne tout entier. Qu'importe un certain manque de proportions, une composition hésitante, des figures qui ne sont pas à la même échelle? L'oeuvre est unique par son intimité. C'est l'âme toute pure.²⁵²

Ainsi la création de Michel-Ange gravite-t-elle autour des sentiments de l'artiste, qui se reflètent dans ses oeuvres, avec des nuances diverses, à mesure que se déroule sa vie: solitude ressentie, ironique ou mélancolique, rêveuse ou passionnée, amertume des désillusions, désespoir des jours perdus, des espérances ruinées, d'une volonté brisée, dégoût de la vie, douleur et lassitude de vivre. Dans son oeuvre comme dans sa vie, "la nuit vient, la mort vient; et la force succombe, accablée, mais non pas apaisée".²⁵³

Pour voir plus clair dans ces oeuvres, empreintes de la vie intérieure de Michel-Ange et toutes faites de passions, d'espoirs, d'illusions, de souffrances, Romain Rolland introduit une notion qu'il juge essentielle: le principe de la création de Michel-Ange, selon lui, c'est la dualité, c'est le combat. L'opposition la plus connue, celle du Destin et du Moi de Michel-Ange, n'est qu'un aspect de ce combat. L'antagonisme essentiel, c'est la dualité d'âme qui, nous l'avons déjà vu, fit de toute la vie de l'artiste un combat tragique contre lui-même, et dont Romain Rolland retrouve le symbole magnifique dans Le Vainqueur du maître italien:

C'est un jeune homme nu, au beau corps, les cheveux bouclés sur le front bas. Debout et droit, il pose son genou sur le dos d'un prisonnier barbu, qui ploie, et tend sa tête en avant, comme un boeuf. Mais le vainqueur ne le regarde pas. Au moment de frapper, il s'arrête, il détourne sa bouche triste

²⁵² Ibid., p. 87.

²⁵³ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 16.

et ses yeux indécis. Son bras se replie vers son épaule. Il se rejette en arrière; il ne veut plus de la victoire, elle le dégoûte. Il a vaincu. Il est vaincu.²⁵⁴

Aux yeux de Romain Rolland, pour qui l'homme ne vit véritablement que dans la lutte, cette dualité apparente forme justement la vraie personnalité de Michel-Ange; image du Doute héroïque, cette Victoire aux ailes brisées, c'est Michel-Ange lui-même, et le symbole de toute sa vie.

Reflets de sa vie, les grandes oeuvres de Michel-Ange ne sont rien d'autre que des controverses ou des combats avec soi-même, comme l'Ezéchiel de la Sixtine. Romain Rolland y trouve unis des mondes ennemis: une brutalité matérielle s'oppose à un idéalisme serein; l'énergie et la force luttent avec la tendresse; la beauté païenne et le paganisme audacieux dialoguent, combattent le mysticisme chrétien; la violence physique se heurte à une abstraction intellectuelle, une âme platonicienne se retrouve dans un corps d'athlète.

Cette union indissoluble de forces opposées, qui fit sans doute une partie de ses souffrances, fait aussi sa grandeur unique. On sent que l'équilibre souverain de cet art est le produit d'une lutte acharnée, et c'est le sentiment de cette lutte qui communique à l'oeuvre son caractère héroïque.²⁵⁵

En dépit de la pluralité de l'âme michelangelesque, Romain Rolland découvre en elle une exigence impérieuse d'unité et d'harmonie. Cette unité puissante et massive embrasse et résout toutes les oppositions rencontrées; c'est la grande loi de la création de Michel-Ange. Romain Rolland y voit l'originalité essentielle du génie italien, ce qui le distingue de ses devanciers et de ses contemporains. Et les oeuvres qui,

²⁵⁴ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 9.

²⁵⁵ Rolland, Michel-Ange, p. 98.

selon Romain Rolland, traduisent le mieux cette unité impérieuse entre les mondes ennemis, cet équilibre des passions et de la volonté, ce sont les Esclaves et le Moïse.

Ce sont, dit-il, les oeuvres de sculpture les plus parfaites de Michel-Ange, destinées au monument de Jules II, et qui naissent dans une période de force, de maturité, de calme relatif et de travail heureux "où le bouillonnement furieux de la Sixtine s'apaise, comme une mer démontée qui rentre dans son lit."²⁵⁶ Les Esclaves rejoignent les autres oeuvres de Michel-Ange comme symboles immortels de la lassitude de vivre et de la révolte contre la vie, par l'image du corps du héros accablé par une mortelle torpeur, et du vaincu indompté qui se tord dans ses liens, lançant son mépris à la face du ciel. "Mais le propre de ces figures, remarque Romain Rolland, comparées aux oeuvres qui vont venir, est qu'elles conservent encore dans leur douleur passionnée un équilibre et je ne sais quelle sérénité mélancolique, que ne connaîtra plus l'artiste du tombeau des Médicis."²⁵⁷

La sérénité ne reviendra plus en effet dans la vie de Michel-Ange, mais il parviendra dans le Moïse à une harmonie puissante et virile, conquise au prix d'efforts surhumains que guide l'intelligence volontaire. Cette harmonie qui sera pour lui toujours hors d'atteinte dans la vie, se trouve incarnée dans cette oeuvre que Romain Rolland considère comme l'expression artistique la plus parfaite de Michel-Ange: son génie,

²⁵⁶ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 70.

²⁵⁷ Rolland, Michel-Ange, p. 39.

dit-il, y a sa plus haute expression morale.

Une apparition surnaturelle et sauvage. Païenne? Chrétienne? On ne sait. Demi-bête, demi-dieu. [...] Il semble calme; mais dans sa mâchoire terrible, [...] il y a une colère qui brise et broie, comme les premiers accords de l'ouverture de Coriolan. Une force implacable, meurtrière. Un tumulte de rage et de mépris gronde dans le silence de cet être orgueilleux [...]. Aucune oeuvre de Michel-Ange n'est aussi achevée. On sent qu'il avait vécu plus de trente ans avec elle, sans se décider à s'en séparer jamais. Il pouvait se contempler en elle, comme en un miroir magnifique qui lui renvoyait l'image divinisée de son âme.²⁵⁸

Dans les autres oeuvres de Michel-Ange, dit Romain Rolland, la passion est déchaînée et l'être lui est livré. Dans le Moïse, l'artiste a réalisé comme nulle part ailleurs, le grandiose équilibre d'une âme furieuse, que maîtrise une volonté de fer. C'est une création sur-humaine, continue l'historien de l'art, riche de la vie tout entière de Michel-Ange. Les éléments sauvages et violents sont là, mais dominés, suspendus, prêts à fondre. Musicien qui cherche en tout l'harmonie, Romain Rolland devait nécessairement sentir la perfection souveraine de ce poème majestueux et ces quelques mots de son "Journal intime" de 1911 nous le disent:

Visite au Moïse. C'est toujours l'oeuvre de Rome que je préfère, la seule qui, depuis la première fois que je la vis, ne m'a jamais causé de désillusion. La première fois, ce fut un coup de foudre. Et le coup de foudre s'est répété, chaque fois que je l'ai revu.²⁵⁹ [C'est] le chef-d'oeuvre des chefs-d'oeuvre [...].²⁶⁰

Ainsi le conflit entre les forces opposées qui déchiraient la vie de Michel-Ange paraît-il résolu uniquement dans son oeuvre, unité

²⁵⁸ Ibid., p. 73.

²⁵⁹ Rolland, "Journal intime", avril-octobre 1911. Inédit, (A.R.R.).

²⁶⁰ Rolland, Michel-Ange, p. 132.

impérieuse de toutes ces tendances. C'est dans l'oeuvre que Romain Rolland retrouve l'équilibre entre l'homme et l'artiste, ainsi que l'apaisement qui, à certains moments, transcende la tourmente et la douleur de sa vie. Cette conquête de l'harmonie dans la création, il la décrira ainsi bien des années plus tard:

Le drame saisissant, pour qui cherche à scruter le problème de la création, [...] c'est de voir à quel prix s'achètent les miraculeuses conquêtes du génie. Il les paye toujours, de sa vie, de sa santé, de la paix de ses jours. Car cette paix et cet ordre qu'il impose dans son art aux éléments soulevés, c'est par un effort de volonté si inhumain, si démesuré, que quand il se retrouve dans la vie de tous les jours, il est brisé. Beethoven et Michel-Ange en ont fait, tous les deux, la sanglante expérience.²⁶¹

En nous offrant ce portrait de l'artiste, théoricien de l'art et créateur, l'historien met en lumière la modernité et la singularité d'une création dont l'histoire de l'art n'offre pas d'analogue: "Michel-Ange [constate-t-il] est en dehors de son temps, seul, à part et colossal".²⁶² Le travail de l'historien n'en est certes pas mis en question non plus que la compétence du professeur qui donne ses cours d'histoire de l'art à l'Ecole Normale et à la Sorbonne. Mais Romain Rolland ne cesse jamais d'aimer l'homme à travers l'artiste; même dans l'étude critique qu'il consacre à Michel-Ange, l'historien explique l'oeuvre de l'artiste en fonction de l'homme et de sa vie.

Notre étude de ce qui a favorisé le commerce spirituel de Romain Rolland avec Michel-Ange permet d'éclairer le chemin suivi par le biographe, conduit de l'artiste à l'homme. Il part d'un dilettantisme

²⁶¹ Rolland, Beethoven. Les Grandes Epoque Créatrices. De l'Héroïque à L'Appassionata, p. 190.

²⁶² Rolland, Michel-Ange, p. 106.

héroïque, d'un culte qui s'adresse à des héros de toutes sortes, écrivains, peintres, penseurs, musiciens, et qui sont des hommes d'action, forts et purs; c'est alors qu'il est attiré par l'expression de la puissance, par la force exaltée dans l'oeuvre de Michel-Ange. A mesure qu'il lie plus intimement l'art à la vie, l'esthétique à la pensée sociale, religieuse ou métaphysique, il cherche des hommes selon son coeur, des héros qui réunissent en eux toutes les grandeurs, mais aussi toutes les faiblesses de l'être humain et il se donne pour but de faire aimer ces héros à ses lecteurs, de leur faire partager l'affection particulière et l'admiration qu'il éprouve pour ces grands vaincus de la vie. Plus que la puissance de son art, c'est dès ce moment une sorte de parenté morale, spirituelle, humaine qui rapproche Romain Rolland davantage de Michel-Ange, car il a trouvé en cet être humain un champ de bataille où s'affrontent des passions et viles, et nobles. Ainsi son étude devient-elle avant tout celle de l'être humain. Mais ce qu'il ne réussit pas à saisir en lui, c'est l'harmonie finale d'une vie, où se résoudrait en équilibre le conflit essentiel des forces contraires. Comme Jean-Christophe, face à l'art contemporain, Romain Rolland a dû s'écrier devant l'oeuvre de Michel-Ange: "Est-il donc impossible d'unir [...] la force et la paix romaines?"²⁶³ Et ce n'est qu'en étudiant l'oeuvre qu'il trouve le témoignage privilégié de la personnalité de Michel-Ange, décrivant non seulement tout ce qu'il était, mais surtout tout ce qu'il aurait pu être dans sa vie: "le roi de

²⁶³ Rolland, Jean-Christophe, III, p. 362.

l'âme tumultueuse".²⁶⁴ Il s'était mis à la recherche de l'artiste doué de l'âme la plus humaine et la plus grande: cette grandeur d'âme, il l'a retrouvée, non pas dans la vie de l'artiste, mais dans son oeuvre. Et le sentiment que l'oeuvre suscite en lui - sentiment unique, fait d'admiration, d'amour, de sympathie, de consolations recherchées et reçues - ne se démentira jamais au cours d'un demi-siècle, ne fera que s'affermir, s'enrichir d'année en année, par une fréquentation de plus en plus assidue. Une page de son oeuvre sur Beethoven en fait foi:

J'ai voulu ressusciter [dans la Vie de Michel-Ange] le Michel-Ange des Lettres et des Rime, celui de la vie quotidienne, l'Oreste en proie aux Furies, le Prométhée rongé par le vautour, le Bourreau-de-soi-même. J'avais été étreint par le cri de sa souffrance, et je l'ai fait entendre, sans atténuer, sans ajouter. Mais c'était afin que le monde connût

"quanto sangue costa..."

la rayonnante splendeur de l'oeuvre d'art. - L'ombre suppose la lumière. Le crucifié la portait en lui. Et je ne l'oublie point. Le public qui me lit ne doit pas l'oublier non plus.²⁶⁵

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Rolland, Beethoven. Les Grandes Epoques Créatrices. De L'Héroïque à L'Appassionata, p. 191, note 2.

Je crois qu'il serait plus juste de dire que jè ne regarde pas l'art comme une fin, mais comme un moyen, comme une langue expressive. Ce qui ne veut pas dire qu'il me soit moins cher. C'est lui qui m'a fait vivre, moralement, depuis l'enfance; et pas seulement l'art-littérature, mais les tableaux, les statues, la musique. Que serais-je sans eux? (Ces jours lointains, p. 61.)

Conclusion

Biographies, drames et romans ont assuré le renom de Romain Rolland. Ses études de musique lui ont valu un rang éminent parmi les esthéticiens. Mais ses études sur les arts plastiques ne sont guère connues. Et pourtant, en plus des deux petites oeuvres consacrées à Jean François Millet et à Michel-Ange, qui n'ont été étudiées par la critique que du point de vue biographique, il est l'auteur d'un travail historique, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, des "Salons de 1901" et des "Salons de 1903", d'une oeuvre critique sur Michel-Ange, de quelques études sur les arts plastiques¹ ainsi que de nombreux inédits qui font partie de son journal et dont nous avons fait usage pour étayer notre thèse. Il a donné pendant bien des années des cours d'histoire de l'art: nous avons déjà parlé des débuts de sa carrière de professeur à l'Ecole Normale Supérieure en 1895.² Par suite du

¹ Voir "Chronique parisienne", Bibliothèque Universelle et Revue suisse, LXIX, novembre 1912, pp. 396-408, où il est question de la peinture contemporaine ainsi que des mouvements de littérature et de la musique. La "Chronique parisienne", Bibliothèque universelle et Revue suisse, LXIX, janvier-mars 1913, pp. 169-183, est consacrée entièrement à une étude de l'évolution de la peinture française depuis Eugène Delacroix.

Romain Rolland évoque ces articles de revue ainsi dans une lettre du 17 décembre 1912 à Sofia Guerrieri-Gonzaga: "En attendant que je reprenne d'autres oeuvres, j'écris dans une grande revue suisse (La Bibliothèque Universelle) une chronique mensuelle sur la vie intellectuelle à Paris. Cela me force à absorber toute la vie nouvelle. J'ai passé une partie du mois dernier à voir des galeries de tableaux (il y a à Paris de splendides collections particulières) et je suis émerveillé de la puissance de la peinture française, depuis un siècle (depuis Delacroix). C'est pour moi un siècle de peinture égal à la renaissance italienne. (Je parle de Delacroix, Courbet, Manet, les Impressionnistes: Monet, Renoir, etc.; et ceux qui ont suivi: Gauguin, Van Gogh, Cézanne). Je regarde nos peintres français comme supérieurs en audacieux génie à nos écrivains du XIX^e siècle." Chère Sofia, II (Paris: Editions Albin Michel, 1960), p. 166.

² Voir Chapitre II de notre thèse, p. 111.

transfert des cours de l'Ecole à la Faculté, Romain Rolland est chargé en novembre 1904, d'un cours complémentaire d'Histoire de l'Art à la Sorbonne, où il restera jusqu'à sa démission en 1912.³ Toutes les références aux oeuvres plastiques qui abondent dans sa correspondance ainsi que dans ses oeuvres permettent également de croire que Romain Rolland était préoccupé de peinture et de sculpture tout autant que de musique.⁴

La critique de Romain Rolland s'ouvre donc à tous les arts et embrasse un grand nombre de domaines. Cette diversité ne devrait pas nous surprendre, car Romain Rolland, nous allons le voir, est fait à l'image de son époque, de ce XIXe siècle où le sentiment de la diversité n'est pas l'exception mais plutôt la règle. En effet, le XIXe siècle fait naître des idées et des formules qui sont en harmonie avec un monde nouveau. Le classicisme, esthétique de l'unité et de la stabilité, fait place au romantisme, esthétique de la diversité et du mouvement. De là des orientations nouvelles et très diverses dans tous les domaines.

³ Voir Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même (Paris: Editions du Seuil, 1955), pp. 180, 181, 182.

⁴ Nous avons retrouvé également, au cours de nos recherches, toute une correspondance que Romain Rolland avait entretenue soit avec des artistes de l'époque, soit avec des gens qui s'intéressaient aux arts plastiques. Nous citons, entre autres, les correspondants suivants: Simon Bussy (A.R.R.), Le Corbusier (A.R.R.), Camille Mallarmé qui fit paraître une étude sur la Grande Déposition de Michel-Ange (A.R.R.), Dr. José Figueiredo, Directeur du Musée d'Art antique de Lisbonne (A.R.R.). Claude Monet [lettre citée dans Gustave Geoffroy, Claude Monet. Sa Vie, son oeuvre (Les Editions G. Crès et Cie, 1924), Tome second, pp. 151-152], Rodin (A.R.R.).

Nous signalons aussi les visites que Romain Rolland a rendues à divers artistes: à Rodin (Journal, A.R.R. Cet extrait, intitulé "Une visite à Rodin", a été publié dans Biblio, 20e année, no. 8 [Octobre 1952], pp. 7-8.): à Burne-Jones (Lettre inédite à Mme Rolland, Londres, 24 mai 1896), à Lenbach (Lettres inédites à Mme Rolland, Munich, 17 et 19 août 1896, A.R.R.).

De plus, ce sentiment de la diversité fait vivre l'histoire, science des hommes, aussi bien que la critique, genre encore peu développé et surtout fort peu répandu au début du XIXe siècle et qui devient une véritable puissance indépendante, consciente de son indépendance et soucieuse de formuler sa propre définition.

Toute règle est donc brisée; et le code auquel il fallait se fier auparavant pour reproduire ce beau immuable, indépendant des temps et des lieux, est ébranlé. L'oeuvre d'art devient l'expression d'une humanité toujours changeante et toujours diverse, et les critiques vont se charger de faire ressortir le degré d'originalité de chaque oeuvre, et sa beauté, qui ne dépend plus de sa fidélité à un modèle immuable, mais de ces rapports avec un homme, avec un lieu, avec un temps. Ils se proposent donc de ne juger chaque artiste qu'en fonction de lui-même: bien plus, ils comprennent, ils expliquent, ils admirent. Raphaël Molho le dit ainsi dans son livre, La Critique Littéraire en France au XIXe siècle:

La critique devient une sorte de conscience de l'art, une conscience que l'artiste doit interroger sans cesse avec inquiétude pour se comprendre lui-même et pour comprendre le temps en vue duquel il écrit. Elle devient aussi le lien qui unit entre elles toutes les formes de l'art. Conscience de l'art, et chargée de prendre conscience de toutes les oeuvres d'art, la critique devient le plus important, le plus nécessaire de tous les genres littéraires du XIXe siècle.⁵

Cette prémisse idéale de la critique littéraire du XIXe siècle, qui se résume dans la conscience qu'elle eut de l'art en tant que création

⁵ Raphaël Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle (Paris: Editions Buchet/Chastel, 1963), p. 11.

et non pas comme imitation, se pose aussi comme principe esthétique fondamental de la critique de l'art contemporain de cette époque. En effet, la critique d'art connaît un développement exceptionnel à ce moment, grâce aux conditions tout à fait particulières qui la favorisent, car le XIXe siècle est un grand siècle pour la peinture française.

Romain Rolland évoquera ainsi dans sa "Chronique parisienne" de 1913:

[...] le monde de la peinture s'est totalement renouvelé. Merveille de la vie! Soudains rajeunissements d'une terre qu'on croirait, par moments, épuisée! Le vieil arbre repousse infatigablement de nouvelles branches. Après tant de siècles d'art, une vision nouvelle de l'univers a fleuri. La peinture en a été plus transformée que la musique ne le fut depuis Beethoven. Les quatre-vingts ans qui vont, en France, des débuts de Delacroix à la mort de Cézanne, resteront dans l'histoire une période égale aux plus glorieuses de l'art. Si le public d'aujourd'hui ne s'en rend pas compte, c'est que la violence et l'éclat même du mouvement, le nombre des personnalités originales et leur force impétueuse qui semble les mettre aux prises les unes avec les autres, aveuglent les yeux trop faibles, affolent les esprits timides, leur font croire à l'anarchie et aspirer, à tout prix, au rétablissement de l'ordre, représenté en l'occasion, par quelque bon traditionalisme académique.⁶

Qu'il suffise de rappeler Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, Cézanne, Gauguin: série de grands peintres et très ferrés en théorie. Avec eux, on assiste à un renouvellement permanent des formes et des techniques, car ces artistes prennent part aux discussions critiques non seulement par la parole et par l'écrit, mais en peignant; ils s'attirent de cette façon l'attention du public et de la critique. Ainsi l'importance prise par la peinture dans la vie intellectuelle de la France du XIXe siècle est très grande. Pour retrouver quelque chose de semblable, constate Romain Rolland, il faudrait remonter

⁶ Romain Rolland, "Chronique parisienne", Bibliothèque universelle et Revue suisse, LXIX, janvier-mars 1913, pp. 170-171.

jusqu'à la Renaissance italienne:

Il faut le dire, nous envions, dans l'histoire, bien des siècles disparus, des époques de gloire; il n'en est guère de plus belles que la nôtre; il n'en est pas une seule qui soit plus passionnante. Seulement, il faut être fort pour l'embrasser. C'est un âge de crise universelle et d'universelle résurrection. Je crois voir le Jugement dernier de Michel-Ange et les grappes de corps qui tombent, les forces mortes qui s'écroulent et la poussière qui fermente, la vie nouvelle qui fleurit, au tumultueux appel des trompettes qui sonnent. Au premier regard, tout se mêle et semble s'entre-détruire. Mais un ordre souverain règne, au fond du chaos, et ces puissances ennemies s'équilibrent entre elles. - Il en est ainsi du spectacle qu'offre en ce moment l'art français.⁷

Et un peu plus loin, nous lisons:

[...] Nulle époque, depuis la fin de la Renaissance, n'a été davantage éprise du mouvement et apte à le saisir. [...] Ce vertige du mouvement, dont le poète Rimbaud fut, un des premiers, possédé, ce désir passionné de traduire les vibrations de la vie, ont transformé la peinture, comme la littérature [...].⁸

Sans doute la critique ne sera-t-elle pas toujours à la hauteur des peintres qu'elle juge et accumulera-t-elle les erreurs, mais elle n'en est pas moins sollicitée par les manifestations de l'art nouveau. De plus, le romantisme a suscité une telle fraternité entre poètes, romanciers et artistes qu'il a poussé les écrivains à prôner, expliquer, discuter l'art des peintres: les noms les plus célèbres seront ceux de Stendhal, de Gautier, de Baudelaire, des Goncourt et de Zola. Les expositions deviennent régulières, soit biennales, soit annuelles, à

⁷ Romain Rolland, "Chronique parisienne", Ibid., novembre 1912, pp. 396-397.

⁸ Ibid., p. 403.

Paris. Le genre des comptes rendus d'expositions s'étant déjà développé au XVIII^e siècle, illustré par Diderot, tous les deux ans, ou tous les ans, une série d'écrivains, parmi les meilleurs, proposent leur jugement sur les oeuvres exposées, s'efforçant de s'élever à la considération de la situation de l'art contemporain, aux problèmes de méthode de la critique, tâchant même de tirer d'une exposition des pronostics sur l'évolution du goût. Sans doute ce travail manquera-t-il parfois d'informations suffisantes en matières d'histoire et d'esthétique, mais il aura l'incomparable avantage d'être lié à l'art en formation. Et c'est ainsi que la critique d'art, au lieu de se confiner dans un cercle étroit de techniciens, devient un véritable genre littéraire.

Romain Rolland naît au moment où la critique d'art connaît cet essor considérable. Toujours à l'affût des moindres mouvements de la vie artistique, il est captivé par ce courant dominant de l'individualisme, par ce goût nouveau de la diversité et de l'actualité.⁹ Sa sensibilité s'émeut devant les charmes de la poésie individuelle, son esprit se livre à une critique prête à faire ressortir l'originalité de chaque oeuvre d'art et à absoudre toutes les individualités. Pour ce faire, il en appelle continuellement aux idées directrices de son esthétique, complexe et vivante, qui conditionne ses jugements et forme une pensée critique lui permettant de rejoindre, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la lignée d'écrivains qui croient à un Art universel dont chaque artiste est à sa manière le serviteur.

⁹ Rappelons-nous l'intérêt que Romain Rolland, normalien, porte à l'oeuvre des peintres contemporains, Chapitre 1 de notre thèse, pp. 35-36.

Afin de tirer au clair, dans notre conclusion, le caractère à la fois individuel et universel de la pensée critique de Romain Rolland nous avons jugé devoir introduire deux niveaux d'appréciation. D'une part, la question se pose de savoir ce que cette critique apporte surtout sur l'auteur. Il importait donc, dans les chapitres précédents, de considérer les ensembles esthétiques de Romain Rolland comme des oeuvres d'art et d'y faire ressortir la cohérence de ses idées et de ses sentiments, car dès que l'on parle de l'homme au moment où il crée, on parle de la personnalité de l'artiste. Chacune de ses études nous a donc fourni un point de repère dans l'évolution de la pensée esthétique de l'artiste et a en même temps contribué à un portrait de l'homme, à une conquête de son âme.

D'autre part, une analyse suivie des oeuvres de Romain Rolland nous permet de voir ce qui en elles s'accorde avec les idées du XIX^e siècle sur l'évolution de l'art et, de plus, ce que cette pensée critique apporte de nouveau dans le domaine de la critique d'art. La recherche d'une validité plus large que pourrait revêtir cette critique n'est certainement pas à négliger, car les points de vue de Romain Rolland correspondent non seulement à une personnalité de grand caractère mais nécessairement aux préférences de l'époque à laquelle il appartient. Ainsi, après avoir cherché dans ses oeuvres l'expression d'un homme de grande stature, il nous reste à les réexaminer afin de mettre à part, d'abord, ce qui en elles tient au goût et à la sensibilité de ses contemporains et, secondement, les nouvelles perspectives et les nouvelles valeurs qu'il apporte dans ce domaine et qui lui permettent de dépasser son époque.

C'est de ce double point de vue que nous nous proposons de revenir sur les flux et reflux de la pensée esthétique de Romain Rolland, pensée esthétique dont les inflexions suivent de près la courbe de sa vie spirituelle. Car c'est le commun problème de la vie comme de l'art que la structure de notre personnalité ne nous est pas donnée simplement : elle est à créer, ou bien elle se fait malgré nous. C'est l'affaire de toute une vie et Romain Rolland s'est vite pénétré, par son exemple, de cette vérité. "Nul ne reste le même au cours de toute une vie,"¹⁰ devait-il remarquer. Et ailleurs, nous lisons : "Il me faut toujours "devenir". Mais chaque "devenir" n'anéantit rien de ce que j'ai été. J'emporte mes trésors du passé. Je ne renie jamais rien de ce que j'ai aimé. J'aime davantage, et j'aime mieux."¹¹ Ainsi sa pensée esthétique, à laquelle se lie sa pensée critique, évolue-t-elle à mesure que l'auteur traverse les diverses périodes de sa vie et fait face à de nouvelles suites d'expériences, honnêtement tentées dans la recherche de la vérité.

La première des étapes dont se compose l'évolution morale et esthétique de Romain Rolland nous présente un jeune homme dont le goût pictural se précise en relation avec le devenir de son "moi" intime. Se complaisant dans le domaine de la rêverie métaphysique, il est attiré par les artistes dont l'oeuvre se présente comme une extériorisation de ses désirs mystiques et de ses tendances rêveuses. Craignant d'être

¹⁰ Réflexion de Romain Rolland citée par Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même, p. 60.

¹¹ Rolland, Mémoires, p. 238.

perdu par cette partie de lui-même qui l'entraîne insidieusement et sans cesse vers la contemplation et la non-action, il veut renoncer au rêve désincarné et essaie d'entrer dans une vie plus active afin de développer la partie moins vigoureuse de sa personnalité. La force l'attire: il cherche à travers la manière de voir particulière des grands maîtres de la Renaissance, des modèles d'exaltation et de vie héroïque. L'art ne sera donc plus pour lui le refuge d'un jeune garçon sensible, épris de solitude et blessé par la vie, mais le mainteneur des forces éternelles où l'homme puise avant d'agir. Et l'artiste ne sera plus pur contemplatif mais aussi homme d'action. Mais le rêve subsiste; son goût du rêve, plus fort, le détourne parfois de l'action énergique pour l'emporter vers l'au-delà, où il peut se réfugier au sein de la beauté harmonieuse et de l'art serein. Cette lutte intérieure qui s'était inscrite en lui dès son enfance entre le rêve et l'action se mue en un perpétuel déchirement qui marquera toute sa création artistique.

A cette première étape de sa vie artistique, caractérisée par sa recherche d'un art qui lui permette de résoudre les "contradictions" de sa personnalité, correspond une manière critique tout à fait particulière, libre, fluctuante, qui affirme le droit de cet amateur rêveur de n'aimer de coeur que les artistes pour lesquels il ressentira une affinité morale et esthétique. Car la peinture s'adresse plus à l'affectivité de Romain Rolland qu'à son intelligence, et devient ainsi un instrument de communication immédiate d'âme à âme, capable de transmettre directement des valeurs affectives et de susciter les émotions. Le jeune Rolland, donc, ne trace pas une ligne qui n'exprime un

sentiment personnel: ce qu'il raconte, il l'a éprouvé. En décrivant une oeuvre d'art, il se plaît à définir et à expliquer les impressions profondes qu'il reçoit de ces oeuvres d'art sans songer à justifier son plaisir en mesurant l'oeuvre à des critères de valeur généraux ou en cherchant à en tirer des connaissances historiques. Cette première attitude, impressionniste, affirme les droits d'une critique spontanée et indépendante, basée sur des préférences toutes personnelles, et sur la libre impression. Se livrant à une description des oeuvres d'art, Romain Rolland raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'oeuvre. En même temps, en évoquant sa propre sensibilité physique, intellectuelle et morale dans son contact avec l'oeuvre à définir, il se trouve être l'interprète de toutes les sensibilités pareilles à la sienne et dévoile ainsi la vision de l'artiste, le monde particulier dans lequel il vit et que son oeuvre nous révèle.

Il se dégage aussi, de cette critique des premiers amours picturaux de Romain Rolland, des principes essentiels et définitifs, caractéristiques de son sens esthétique, qui nous permettent de rapprocher sa pensée critique de celle de certains grands esprits du XIXe siècle et nous aident à comprendre ainsi la situation de Romain Rolland parmi les critiques de cette époque. Nous verrons que c'est en assimilant leurs doctrines et, d'une certaine manière, en les dépassant, que Romain Rolland a conquis sa propre originalité.

Signalons pour commencer le nom de Delacroix, dont la peinture avait tant captivé Romain Rolland alors qu'il se trouvait à l'Ecole Normale. Delacroix s'était fait, de son vivant, son propre critique, et il a exprimé dans son Journal, ainsi que dans sa précieuse correspondance, ses vues sur le but et sur les moyens de l'art. C'est à cette

oeuvre que nous empruntons les éléments de rapprochement les plus caractéristiques entre la pensée esthétique de Romain Rolland et celle de Delacroix.

Comme Romain Rolland, Delacroix prône la vertu de l'inspiration: l'artiste, pour mériter le nom de créateur, n'a que faire des règles et doit s'abandonner à sa fantaisie: "Les plus beaux ouvrages des arts sont ceux qui expriment la pure fantaisie de l'artiste";¹² "une poignée d'inspiration naïve est préférable à tout."¹³ Le vrai peintre n'est pas celui qui imite des modèles idéaux ou réels, mais celui qui prend prétexte du réel pour exercer son imagination, celui qui sait "voir là où les autres ne voient pas".¹⁴ Or Romain Rolland s'élève lui aussi contre tous ceux qui s'appliquent à reprendre les idées, les manières, l'âme entière d'autres artistes. Pour l'un comme pour l'autre, la tâche de l'artiste est de "tirer de son imagination les moyens de rendre la nature et les effets, et de les rendre selon son tempérament propre."¹⁵ Cette déclaration de Delacroix trouvera son écho, bien des années plus tard, dans ces lignes de Romain Rolland, à la dernière page de son Michel-Ange:

Il serait fou de donner Michel-Ange comme modèle aux jeunes artistes. Mais les grands hommes doivent-ils être des modèles pour l'art? Et n'est-ce pas là une des erreurs de l'enseignement académique? Ils sont des exemples d'énergie, des soleils de force et de beauté. Il faut se retremper

¹² Delacroix, Journal. Cité par Lionello Venturi, Histoire de la Critique d'Art (Paris: Editions Flammarion, 1969), p. 237.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

un instant dans leur lumière, puis s'arracher à leur contemplation, et loyalement, être "celui qu'on est".¹⁶

Au fini et à la mesure recommandés par l'académisme, Delacroix préfère l'inachevé de Rembrandt ou l'outrance de Rubens, car dans cette imperfection apparente ou dans cette démesure s'exprime l'authenticité d'un tempérament. Il rejoint donc un Romain Rolland écrivant:

[La] maîtrise technique est, pour ainsi dire, préliminaire à toute autre maîtrise, intellectuelle ou sentimentale (imagination poétique, ou puissance de la composition). Mais qu'elle leur soit supérieure, halte-là! Ceci est une opinion d'aristocrates de métier, infatués de leur métier, et qui prennent pour une fin ce qui n'est qu'un moyen pour réaliser une fin. Ce superbe instrument qu'est une parfaite technique, il n'est pas indifférent qu'elle soit aux mains d'un grand poète, comme Rembrandt, ou d'un idiot comme Courbet. Et s'il me faut, à tout prix, choisir, j'aime mieux la technique imparfaite (géniale encore) de Delacroix, avec ses visions magnifiques, encore qu'inachevées souvent ou avortées, - que la perfection qui règne sur le néant (ou, ce qui est pire, sur la médiocrité de l'âme).¹⁷

Pour Delacroix comme pour Romain Rolland encore, le devoir de l'artiste est de créer une image de la beauté totale qui consiste dans "cette harmonie parfaite, dans cet accord inimitable qui est le caractère de tous les ouvrages de la nature."¹⁸ Delacroix ne vante pas la couleur pour ravalier le dessin, mais soutient qu'en sacrifiant tout au dessin, l'artiste fige la nature et que la couleur est un élément primordial et indispensable pour l'expression de la vérité vivante. De son côté, Romain Rolland avoue, dans une lettre à Alphonse

¹⁶ Rolland, Michel-Ange, p. 113.

¹⁷ Romain Rolland, Un Beau Visage à Tous Sens (Paris: Editions Albin Michel, 1967), pp. 110-111.

¹⁸ Delacroix, Revue de Paris (mai 1829), Cité par P. G. Castex, La Critique d'Art en France au XIXe siècle (Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1959), p. 5.

Séché, qu'il attache, dans ses oeuvres,

plus d'importance au mouvement général du morceau qu'au détail de la phrase, aux grandes lignes de la composition qu'aux nuances fines; mais chaque volume a son rythme; et si, dans le récit, [continue-t-il] les passages intermédiaires sont traités parfois avec une certaine négligence (due à la hâte que j'ai d'arriver à la fin de l'oeuvre, avant de crever), les sommets de l'action ne sont jamais sacrifiés; dans chaque volume, il y a une vingtaine de rédactions différentes, jusqu'à ce que j'aie le sentiment qu'on ne peut plus y changer une virgule. [...] je ne regarde pas l'art comme une fin, mais comme un moyen, comme une langue expressive.¹⁹

Tous les deux s'opposent ainsi à la virtuosité et sont d'accord pour soutenir que la subordination des détails à l'ensemble doit être complète.

Tous ces propos tendent à condamner un académisme coupé de l'observation de la nature. Mais ils n'impliquent nullement que le peintre doive copier servilement cette nature dont il s'inspire. Delacroix proteste vivement contre les peintres qui croient avoir tout fait quand ils ont reproduit des têtes, des mains, des accessoires imités servilement. Sur ce point encore, Romain Rolland rejoint Delacroix: la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer:

La vieille définition de l'art reste vraie. La nature, certes. Mais non pas la nature, vue par un goujat. La nature, dominée par l'esprit souverain. - Tout est dans l'équilibre des deux termes. Il ne faut, ni que la nature écrase les épaules de l'artiste, comme un pauvre diable qui fléchit sous un énorme fagot, - ni que l'aigle, en s'abattant, déforme la proie qu'il étreint dans ses serres. A vrai dire, pour ma part, des deux je préférerais toujours l'aigle, voire même les aiglons, du type Delacroix. C'est un bel animal.²⁰

¹⁹ Alphonse Séché et Romain Rolland, Ces Jours Lointains (Paris: Editions Albin Michel, 1962), p. 61.

²⁰ Rolland, Un Beau Visage à Tous Sens, p. 111.

Ainsi le but de l'art est d'exprimer "ce que l'âme a ajouté aux couleurs et aux lignes pour aller à l'âme",²¹ et l'artiste a à saisir, la physionomie, l'âme même des choses et des êtres. Cette dernière formule est de Delacroix, mais Romain Rolland ne la renierait pas, car elle exprime toute l'ambition de son art. L'artiste, écrit-il dans une lettre à Gaston Thiessen, doit aller

jusqu'au fond universel des âmes, [et parler] une langue du coeur, qui peut être comprise de tous. [...] l'on est d'autant plus grand qu'on pénètre plus loin, qu'on voit au fond des yeux, au sein de l'objet, qu'on observe une source de vie (joies, douleurs, orages de passions, abîmes de génie ou de folie) qui échappe aux regards des hommes ordinaires et qu'ignore souvent lui-même celui qui la porte en soi.²²

Une telle similarité entre l'esthétique des deux artistes ne laisse aucun doute que Romain Rolland s'est inspiré de Delacroix en méditant son Journal, ainsi qu'en fréquentant les Salons où étaient exposées ses oeuvres.²³ Une influence aussi profonde de ce peintre ne devrait pas nous surprendre: Romain Rolland le comptait parmi les plus puissants de la peinture française du XIXe siècle. Il écrira à ce propos dans la "Chronique parisienne" de 1913:

[...] Delacroix. A lui seul il est un monde. Je ne connais guère, dans l'histoire de la peinture, un plus génial équilibre des facultés critiques et de l'imagination créatrice, de la science et de l'art. Il est le conquérant du royaume nouveau de la couleur; et du commencement à la fin de sa vie, [...] il ne cessa de progresser, toujours plus lucide et toujours plus passionné, d'un sang-froid audacieux, unissant [...] une sagesse digne du présent et du passé: Rubens, Véronèse, Constable, Turner, la tradition

²¹ Delacroix, Journal. Cité par Castex, La Critique d'Art en France au XIXe siècle, p. 15.

²² Rolland, Un Beau Visage à Tous Sens, p. 111.

²³ Nous avons déjà parlé des visites de Romain Rolland aux Salons de Delacroix dans le premier chapitre, pp. 26-29.

orientale, les recherches scientifiques de Bourgeois et de Chevreul.²⁴

Ainsi recourt-il souvent à ses écrits pour illustrer ou pour mettre au point sa propre pensée esthétique. Mais nous devrions nous garder, cependant, de simplifier à l'excès et de conclure trop hâtivement que les idées de Romain Rolland sont une transposition des doctrines de Delacroix. D'autres rapprochements s'imposent qui nous donneront à penser que Romain Rolland a pu puiser quelques-unes de ses vues chez d'autres critiques de ce temps.

Nous relevons en deuxième lieu, parmi tant de noms de critiques contemporains qui avaient pu influencer sur Romain Rolland à ce moment de sa vie, celui de Fromentin, à la fois romancier, peintre et critique d'art. Les références aux oeuvres de Fromentin ne semblent pas aussi nombreuses que dans le cas de Delacroix, mais nous en retrouvons quelques-unes qui datent des années de Romain Rolland à l'Ecole Normale. En 1887, Romain Rolland lit son roman, Dominique, et en tire des réflexions qui se rapportent à ses préoccupations d'alors; nous retrouvons parmi elles l'extrait suivant sur la vie qui a sans doute impressionné Romain Rolland, car il le cite dans son Journal de ces années:

"La vie est le grand remède à toutes les souffrances... Le jour où vous mettrez le pied dans la vie, dans la vie réelle, le jour où vous la connaîtrez, avec ses lois, ses nécessités, ses rigueurs, ses devoirs et ses chaînes, ses difficultés et ses peines, ses vraies douleurs et ses enchantements, vous verrez comme elle est saine et belle et forte et féconde, en vertu même de ses exactitudes; ce jour-là, vous trouverez que le reste est factice,

²⁴ Rolland, "Chronique parisienne", Ibid., janvier-mars 1913, pp. 171-172.

qu'il n'y pas de fictions plus grandes, que l'enthousiasme ne s'élève pas plus haut, que l'imagination ne va pas au delà, qu'elle comble les coeurs les plus avides..."²⁵

Ce qui semble avoir retenu Romain Rolland le plus à ce moment, ce sont les pensées morales ou philosophiques de l'auteur.

Mais l'influence de Fromentin ne s'arrête pas là; nous avons le sentiment que chez l'homme de métier et chez le jeune esthéticien, se dégagent déjà des points de vue communs ayant trait aux arts plastiques. La seule oeuvre vraiment achevée de Fromentin, dans le domaine de la critique d'art, concerne des peintres du passé; c'est presque exclusivement par les Maîtres d'Autrefois que Fromentin a conquis sa renommée de grand critique d'art et c'est de ce livre que Romain Rolland semble s'être inspiré dès 1887, au moment où il avait entrepris son voyage de vacances aux Pays-Bas, car les vues de Fromentin sur certains peintres flamands et hollandais se voient transposées dans son "Journal". L'enthousiasme de Fromentin pour certaines toiles de Rubens, par exemple, trouve son écho dans la réaction de Romain Rolland devant les mêmes tableaux. Nous lisons ainsi:

A la cathédrale [d'Anvers]. Je vois [les Rubens] dans l'après-midi, et, comme Fromentin, je préfère l'Elévation à la Descente de Croix. Cette sorte d'ascension douloureuse et glorieuse, cette montée de la croix en quart de cercle, le Christ cloué qui plane. [...] L'admirable dans la Descente de croix, c'est la blancheur éblouissante du linceul, le corps qui tombe avec un abandon touchant, toute la scène ramassée autour de la lueur blanche sur le fond noir. C'est une seule émotion. - Mais l'autre, c'est tout un monde.²⁶

De même, Romain Rolland se dit vivement touché au musée d'Anvers par la Communion de St-François: "Je ne connais pas chez Rubens de

²⁵ Réflexions de Fromentin, citées par Romain Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, pp. 83-84.

²⁶ Romain Rolland, "Notes des temps passés", III, 15 août 1887, (A.R.R., inédits).

figure qui ait une expression aussi profonde: l'oeil brillant, fiévreux, fixé sur l'hostie; le sublime sourire sur les lèvres du mourant; le corps jeté en avant, les membres raidis".²⁷ Or Fromentin a déjà porté aux nues, dans son livre, ce même tableau qui n'a "qu'une demi-célébrité et n'en est pas moins un étonnant chef-d'oeuvre [...]".²⁸ Une partie même de sa description du tableau correspond à celle de Romain Rolland par le choix des mots et le sentiment qu'elle exprime:

Un homme agonise [...]. Tous ses mouvements sont abolis, le froid des dernières minutes a saisi ses jambes, ses bras ont ce geste en dedans qui est le signe certain de la mort prochaine [...]. Il n'a plus de vivant que son petit oeil humide, clair, bleu, fiévreux, vitreux, bordé de rouge, dilaté par l'extase des suprêmes visions, et, sur ses lèvres cyanosées par l'agonie, le sourire extraordinaire propre aux mourants, [...] le sourire [...] du juste qui croit, espère, attend la fin, se précipite au-devant du salut, et regarde l'hostie comme il regarderait son Dieu présent.²⁹

On dirait presque que les commentaires de Fromentin guident le jeune Romain Rolland dans ce voyage d'initiation à l'art flamand.

Ajoutons toutefois qu'il n'en est pas de même à l'égard de l'art hollandais, surtout en ce qui a trait à Rembrandt. Romain Rolland se révèle fasciné dès le début par l'oeuvre de ce grand maître: "Elle me brûle le cerveau. Je ne peux plus rien voir, après."³⁰ Ce qui le captive tout particulièrement chez ce peintre, c'est la beauté

²⁷ Ibid.

²⁸ Eugène Fromentin, Les Maîtres d'Autrefois (Paris: Librairie Générale Française, 1965), p. 100.

²⁹ Ibid., pp. 101-102.

³⁰ Rolland, "Notes des temps passés", III (A.R.R., inédits).

morale,³¹ et il expliquera ainsi cette attirance dans une lettre à

Malwida von Meysenbug:

[...] Quant à ce que vous me disiez hier des deux tableaux évangéliques de Rembrandt, [...] moi, je les regarderais toujours, à la condition, bien sûr, d'avoir l'âme triste, compatissante et douloureuse; mais il est si doux d'être triste! [...] Ah! chère amie, tous les Christ de tous les autres peintres, le jeune et mélancolique dieu de Vinci, le Juge impassiblement byzantin de Piero della Francesca, le monstre grandiose de Mantegna, le Mépriseur olympien, qui damne et foudroie, de Michel-Ange, etc., tous, comme je les donnerais pour ceux de Rembrandt [...]. Vraiment, quand je ferme les yeux, je retrouve en moi les grands yeux tristes et aimants du Jésus du Louvre; tant ils m'ont pénétré jusqu'à l'âme. Ah! le christianisme peut disparaître. Quand il ne resterait que ce tableau, il n'en faudrait pas plus pour que demeure impérissable le sentiment chrétien.³²

Et bien des années plus tard, Romain Rolland rendra hommage à ce grand maître en disant: "La Hollande est avant tout, pour moi, la terre de Rembrandt et de Spinoza - les deux plus grands visionnaires qui aient, avec Beethoven, organisé le petit cosmos de ma vie".³³

³¹ Voir Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 48.

³² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 23 août 1890 (A.R.R.). Nous lisons un peu plus loin à propos de Rembrandt: "Connaissiez-vous la pièce de Cent florins? Il y a là un Jésus digne de celui du Louvre; et la foule des malades, dont la souffrance est illuminée d'une foi très tendre; le public des pharisiens, discutant, ergotant, se moquant, sont décrits avec une vérité d'observation shakespearienne. La longue suite des portraits de Rembrandt fait frémir par l'intensité de vie qui rayonne de ces pages mortes." Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 26 août 1890, (A.R.R.).

Cinq ans plus tard il écrit à la même correspondante: "[...] notre séjour à La Haye m'a rendu bien heureux. [...] tout est si pur, si gai, si peu mélancolique, (contre l'opinion courante) et l'on sent si bien que le triste et profond Rembrandt était une exception ici! Je suis revenu de mon voyage, plus plein d'amour encore pour cette grande âme que j'ai toujours aimée. Certains de ses tableaux m'ont fait venir les larmes aux yeux; ils sont bien laids souvent, mais sous ces pauvres corps usés, déformés, avilis, tant de bonté qui voit jusqu'au fond des coeurs, et prend pitié de tout." Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 135.

³³ Romain Rolland, "Message à la Hollande" (écrit en avril 1933), Europe (1955).

Fromentin, au contraire, refuse son admiration à cet artiste. Il essaie de le mieux comprendre en pénétrant son intimité dans un chapitre qui lui est consacré et finit par dévoiler dans son oeuvre le même monde que Romain Rolland découvrira par la suite:

"Il n'est pas possible dans un art plastique de pousser plus loin la curiosité de l'être en soi. A la beauté physique il substitue l'expression morale; - à l'imitation des choses, leur métamorphose presque totale; à l'examen, les spéculations du psychologue; à l'observation nette, savante ou naïve, des aperçus de visionnaire et des apparitions si sincères que lui-même il en est la dupe. Par cette faculté de double vue, grâce à cette intuition de somnambule, dans le surnaturel, il voit plus loin que n'importe qui. La vie qu'il perçoit en songe a je ne sais quel accent de l'autre monde qui rend la vie réelle presque froide et la fait pâlir."³⁴

Fromentin reconnaît donc toute l'originalité de cette oeuvre, et Romain Rolland, notons-le bien, fait ressortir les mêmes points de vue en décrivant le monde de l'artiste. Mais alors que ce dernier conçoit ses commentaires dans l'enthousiasme, Fromentin ne se laisse pas émouvoir et son malentendu avec Rembrandt ne fait que s'affirmer. Il finit par isoler ce peintre pour en faire un artiste inexplicable, étrange et "le moins hollandais des peintres hollandais":³⁵

[...] cette nature de contrastes, de contradictions et d'équivoques, émue et peu éloquente, aimante et peu aimable; ce disgracié si bien doué, ce prétendu homme de matière, ce trivial, ce laid, c'était un pur spiritualiste, disons-le d'un seul mot: un idéologue, je veux dire un esprit dont le domaine est celui des idées et la langue celle des idées. La clef du mystère est là.

A le prendre ainsi, tout Rembrandt s'explique: sa vie, son oeuvre, ses penchants, ses conceptions, sa poétique, sa méthode, ses procédés, et jusqu'à la patine de sa peinture,

³⁴ Fromentin, Les Maîtres d'Autrefois, pp. 411-412.

³⁵ Ibid., p. 408.

qui n'est qu'une spiritualisation audacieuse et cherchée des éléments matériels de son métier.³⁶

Tout en reconnaissant tout ce qui en Rembrandt tient au génie, il ne peut s'empêcher de conclure ainsi: "Rembrandt ne grandit pas, quoi qu'on en dise, et, à part quelques morceaux admirables, dont on parle moins que des fameux, il étonne, me choque un peu, m'attache, et ne me convainc pas."³⁷

Chose intéressante: si leurs réactions devant l'oeuvre de Rembrandt ne sont pas les mêmes, Fromentin et Romain Rolland se fient néanmoins aux mêmes critères dans leur critique. Ni l'un ni l'autre ne se tiennent à la matérialité d'une oeuvre (bien que chez Fromentin, l'analyse de la technique picturale soit bien plus approfondie que chez Romain Rolland), mais dépassent le plan d'une analyse purement formelle et choisissent, dans la description des tableaux, les détails qui semblent concourir à célébrer avant tout la signification morale de l'oeuvre. Derrière le tableau, ils voient le peintre, ils devinent l'homme, et Romain Rolland souscrirait volontiers à cette remarque de Fromentin: "Un paysage qui n'est pas teinté fortement aux couleurs d'un homme est une oeuvre manquée."³⁸ C'est pour cette raison que Fromentin revient toujours à Rembrandt, malgré les répugnances que

³⁶ Ibid., p. 413.

³⁷ Réflexions de Fromentin citées par P. G. Castex, La Critique d'Art en France au XIXe siècle (Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1959), p. 134.

³⁸ Fromentin, Les Maîtres d'Autrefois, p. 205.

le virtuose lui inspire, car il admire en lui l'homme intérieur qui a pu de temps à autre évoquer le pur sentiment et tout ce qu'il y a de plus intime dans un tableau. De là sa critique de la Ronde de nuit et son admiration pour le Bon Samaritain. Dans la première il ne voit que l'homme extérieur, l'artiste prétentieux qui veut à tout prix étonner, le génie qui ne fait preuve de son excellence que dans l'exécution du tableau. Devant le second, cependant, un "Je ne sais quoi vous invite à vous recueillir et vous avertirait, si la distraction était permise devant une oeuvre aussi impérieuse, que l'auteur était lui-même singulièrement attentif et recueilli lorsqu'il la peignit."³⁹ Donc, Fromentin, tout comme Romain Rolland, tout comme Delacroix, a une vision personnaliste de la peinture qui, étant bien plus qu'un plaisir, doit nous parler de nous-même et nous renvoyer à notre propre image.

Il se dégage de cette première période "impressionniste" de Romain Rolland une autre tendance qui sera une des caractéristiques de son sens esthétique: relier, au moyen des correspondances, la littérature, la musique et la peinture. En s'interrogeant sur les possibilités des correspondances, Romain Rolland rejoint dans sa pensée celui qui représente, au XIXe siècle, un sommet dans la lignée des mystiques et des philosophes ayant contribué à l'élaboration de cette doctrine: Baudelaire.

Sans avoir poussé ces principes esthétiques aussi loin que ce dernier, Romain Rolland semble néanmoins avoir conçu le beau de la

³⁹ Ibid., pp. 377-378.

même façon et aurait bien pu s'inspirer de ses écrits. Car il rejoint, pendant ce premier moment de sa courbe esthétique, la lignée d'écrivains qui croient à la Beauté souveraine, libre de toute contrainte de la part de la nature et de la morale - idéal si élevé qu'il se présente comme inaccessible dans sa substance même, et que l'artiste essaie d'atteindre indirectement, par bribes, au moyen de la création. Sa correspondance nous le dit:

La Beauté est divine; c'est Dieu même. Le Beau est la plénitude harmonieuse de la Vie, les harmonies de l'Être, la musique des sphères. Que me parle-t-on d'objet moral? Il n'en est pas de plus haut que le Beau lui-même. C'est l'avilir que d'en faire l'instrument d'une cause précise, relative et pratique. Que toutes les morales sont pauvres auprès de la Vénus de Milo!⁴⁰

Dans la même lettre, Romain Rolland explique ainsi le but de son art:

J'ai des passions; je les exprime sous la forme précise qui me semble leur convenir le mieux. Je cherche à donner à chacune d'elles tout ce qu'elle me paraît susceptible de contenir en beauté ou en grandeur [...]. Ce sont mes passions, les passions d'un homme de mon temps, qui me servent de modèles pour mes premières esquisses; mais au lieu de m'en tenir à ce premier dessin, je l'épure et l'agrandis de façon à le rapprocher le plus possible de la Beauté. [...] Mon objet n'est pas de [...] satisfaire [le] public, mais de satisfaire à la Beauté.⁴¹

Ainsi l'artiste doit-il avoir le courage de ne plus garder en lui d'autre idée quand il travaille que celle de la Beauté, idéal au delà duquel il n'y a plus rien.⁴²

⁴⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 17 mai 1892, (A.R.R.). Aux yeux de Romain Rolland, la Vénus de Milo, représentait, dans le domaine des arts plastiques, l'incarnation de la beauté pure, un idéal de beauté universelle. Voir Le Cloître de la Rue d'Ulm, pp. 72-73.

⁴¹ Ibid.

⁴² Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 11 mars 1894, (A.R.R.).

La conception de l'univers chez Romain Rolland se rapproche elle aussi de la conception baudelairienne. Car il voit la création comme un prisme qui décompose la perfection une et absolue de Dieu, "Unité infinie qui contient l'univers. Dieu est tout et partout. Dieu est toute sensation et l'ensemble de toutes les sensations. Son existence s'affirme sans interruption dans les plus brèves pulsations de la vie."⁴³ Le monde créé, disait Baudelaire, est l'image, le reflet de la vie divine, ce livre où sont inscrites les idées immatérielles. Chaque forme est un écho, chaque âme est un miroir de quelque perfection de son auteur divin. Et Romain Rolland répond: "Chacun de nous est Dieu, c'est-à-dire l'Unité éternelle, mais sous une forme relative et individuelle. [...] Dans toute âme, dans toute parcelle d'âme, se reflète l'univers. Chacun peut retrouver en soi la Sensation d'être le Tout divin, et de se conformer avec elle."⁴⁴ Les différentes parties de cet univers, liées les unes aux autres par des rapports harmonieux, constituent un tout merveilleux dont chaque fragment, contenant une parcelle de divinité, est nécessaire à l'intelligence du tout. Saisir ce rapport entre l'Un et le multiple, lire le côté divin des choses, tel est l'effort de l'être humain. Romain Rolland reprend cette idée dans son Journal en 1893 et l'exprime ainsi: "Toujours montrer l'Unité humaine, divine, sous toutes les formes qui la recouvrent. C'est le premier objet de l'art, comme de la science."⁴⁵ Il existe donc une

⁴³ Rolland, "Credo quia verum", Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 361.

⁴⁴ Ibid., pp. 363, 364.

⁴⁵ Rolland, Mémoires, p. 200.

unité profonde entre les différents arts, et dès lors, il devient légitime pour lui de rechercher jusque sur le plan technique des correspondances entre les arts divers, car, à travers leurs recherches parallèles, peintres, musiciens et écrivains s'efforcent de saisir et d'appliquer les lois communes d'un Art universel.

Les "correspondances" entre la musique et la peinture qui viennent si souvent sous la plume de Romain Rolland retiennent particulièrement l'attention. En découvrant les tableaux de Claude Monet, il s'écrie: "Quel fougueux musicien!"⁴⁶ Il parle de "la puissance musicale de [la] lumière [de Rembrandt]",⁴⁷ des "parfaites musiques"⁴⁸ de Léonard de Vinci. Les cartons de Raphaël sont pour lui "des sortes de symphonies de Beethoven [...] ; [...] les lignes sont comme une musique grandiose".⁴⁹ Les "plaquages d'instruments qui semblent parfois ressortir de l'orchestration de Beethoven" lui rappellent "de larges pâtes sur un tableau flamand".⁵⁰ Et l'oeuvre de Delacroix lui inspire la métaphore suivante:

Le premier parmi les grands peintres, Delacroix traite délibérément la couleur comme une musique; il en essaie

⁴⁶ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 129.

⁴⁷ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 21.

⁴⁸ Ibid., p. 223.

⁴⁹ Rolland, Journal intime (1893-1902), dont des extraits ont été reproduits dans Médecine de France, no. 170 (mars 1966), pp. 33-40.

⁵⁰ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 14 décembre 1891, (A.R.R.).

toutes les ressources harmoniques; il use des couleurs pures, des petites touches juxtaposées, des hachures polychromes, du mélange optique; il compose, en pleine conscience, des symphonies romantiques, où toujours sa ferme raison maîtrise la frénésie des éléments.⁵¹

Ce ne sont pas de vaines métaphores: au moyen de ces correspondances l'homme réussit à projeter une lumière spirituelle sur l'univers matériel dont il fait partie, pour en faire ressortir l'empreinte du créateur. Et c'est surtout le poète qui est doué de ce pouvoir d'éclairage et d'interprétation, car il dispose des ressources illimitées que lui offre l'universelle analogie des êtres.

A certains moments, par un mouvement inverse, Romain Rolland semble avoir envisagé la musique elle-même comme un art de peindre. Dans son oeuvre, Les Origines du théâtre lyrique moderne, il évoque en Carissimi le compositeur qui "nous peint une fresque toute passionnée, un Jugement dernier, mais sans froides allégories et avec une sobriété d'art digne de Raphaël."⁵² Claudio Monteverde, dit-il, est différent de Peri et Caccini, de toute la distance qui sépare un artiste vénitien d'un artiste florentin.

Il est de la race des coloristes, de Titien et de Gabrieli. Les belles sonorités, les sensualités de la forme, l'abondance de verve, le distinguent de la noblesse de lignes, exacte, précise, nettement délimitée, un peu sèche d'intelligence des compatriotes de Ghirlandajo.⁵³

⁵¹ Rolland, "Chronique parisienne", Bibliothèque universelle et Revue suisse, LXIX, janvier-mars 1913, p. 172.

⁵² Rolland, Les Origines du théâtre lyrique moderne, p. 187.

⁵³ Ibid., pp. 85-86.

Et nous lisons ailleurs dans la même oeuvre:

Dans le même temps, la musique mondaine cherche à s'approprier l'autre élément du drame: l'action, le mouvement, les formes passagères et le jeu des couleurs. Elle veut peindre des tableaux de la vie et des scènes extérieures.⁵⁴

A d'autres moments, Romain Rolland semble avoir conçu le drame aussi comme un art de peindre et il a parfois justifié sa manière dramatique par des références à la peinture. Nous lisons, par exemple, dans ses Mémoires: " [...] le beau drame est une statue, dont l'équilibre des proportions, la solidité de construction, la sobriété et l'énergie, sont des commandements essentiels."⁵⁵ Et dans une lettre à Malwida von Meysenbug, il décrit la représentation d'Antigone ainsi:

Je suis encore sous l'impression de l'admirable représentation d'Antigone. [...] Moynet [...] avait cette grandeur sculpturale que nous avons admirée dans Oedipe, cette beauté de lignes, cette noblesse de mouvements, - et une majesté terrible et poétique. Lorsque Créon revient, son fils mort dans les bras, et hurlant, épuisé, ne voyant plus, se heurtant aux murailles, couvrant le cadavre de baisers, remonte l'escalier du palais, on est vraiment malade et déchiré jusqu'au coeur; le tableau est d'ailleurs incomparable on dirait une Mise au tombeau de Mantegna ou Bellini.⁵⁶

Ainsi, même lorsqu'il ne traite pas d'un sujet strictement pictural, Romain Rolland revient à la peinture par le biais d'un souvenir, d'une comparaison, d'une "correspondance", comme s'il ne pouvait mieux commenter certains textes que par une référence aux oeuvres plastiques.

Persuadé donc qu'il existe des correspondances entre la littérature, la musique et les arts plastiques, Romain Rolland opère constamment

⁵⁴ Ibid., p. 29.

⁵⁵ Rolland, Mémoires, p. 208. Plus loin dans le livre nous lisons: "Je ne puis pas abandonner le drame: c'est une forme admirable, qui donne des ailes à la pensée, un monde superbe, où la vie qu'on y fait couler se mue en bronze éternel". Mémoires, note 1, p. 251.

⁵⁶ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, pp. 94-95.

dans son oeuvre des transpositions d'art. Il lui arrive de transcrire des tableaux dans ses oeuvres littéraires: la littérature devient alors interprétation d'oeuvres d'art et en somme, critique d'art. Songeons en particulier, dans Jean-Christophe, à l'évocation du Bon Samaritain de Rembrandt; Christophe, seul, fiévreux, au seuil de la maladie, erre par les salles du Louvre. Arrivé au bout de la galerie du bord de l'eau, devant le Bon Samaritain, il s'appuie des deux mains sur la rampe de fer qui entoure les tableaux et ferme les yeux un instant. Quand il les rouvre sur l'oeuvre qui est en face de lui, tout près de son visage, il est fasciné:

[...] Un immense besoin de s'abandonner dans les bras d'un ami ... On implore le miracle, on sent qu'il va venir ... Il vient! Dans le crépuscule un flot d'or flamboie, rejaillit sur le mur, sur l'épaule de l'homme qui porte le mourant, baigne ces humbles objets et ces êtres médiocres, et tout prend une douceur, une gloire divine. C'est Dieu même, qui étreint dans ses bras terribles et tendres ces misérables, faibles, laids, pauvres, sales, [...] ces êtres apathiques, qui se taisent, épeurés - toute cette humanité pitoyable de Rembrandt, ce troupeau des âmes obscures et ligotées, qui ne savent rien, qui ne peuvent rien, qu'attendre, trembler, pleurer, prier. - Mais le Maître est là. On ne Le voit pas lui-même: on voit son auréole et l'ombre de lumière qu'il projette sur les hommes...⁵⁷

Notons aussi, dans le troisième tome de Jean-Christophe, l'évocation des portraits olympiens et des Stanze de Raphaël, qui

remplirent le coeur de Christophe d'une musique plus riche que celle de Wagner. Musique des lignes sereines, des nobles architectures, des groupes harmonieux.

⁵⁷ Rolland, Jean-Christophe, II, pp. 246-247. L'auteur lui-même semble avoir éprouvé devant Rembrandt la même émotion que son héros: "J'ai été, l'autre jour, au Louvre. J'ai retrouvé l'état d'esprit, l'atmosphère de Jean-Christophe. Par ces journées d'hiver, on erre dans la nécropole, dont les fenêtres sont murées par le brouillard. De l'ombre on voit surgir des couleurs hallucinées, des rêves de tous les siècles. Et c'est toujours Rembrandt qui me semble le mieux à sa place." Lettre inédite à G. Thiessen, 23 décembre 1912, (A.R.R.).

Musique qui rayonne de la beauté parfaite du Visage, des mains, des pieds charmants, des draperies et des gestes. Intelligence. Amour. Ruisseau d'amour qui sourd des âmes et des corps de ces adolescents. Puissance de l'esprit et de la volupté. Jeune tendresse, ironique sagesse, odeur obsédante et chaude de la chair amoureuse, sourire lumineux où les ombres s'effacent, où la passion s'endort. Forces frémissantes de la vie qui se cabrent et que dompte, comme les chevaux du Soleil, la main calme du maître...⁵⁸

Dans sa création Romain Rolland introduit donc souvent des références picturales ou musicales, transformant sa matière littéraire en peinture et mélodie. Il n'est pas étonnant que, par un mouvement inverse, Romain Rolland aille, devant un tableau, de la peinture à la poésie, c'est-à-dire, traduise en images verbales ce qu'il voit sur la toile. C'est là la tendance essentiellement descriptive de sa critique. Romain Rolland raconte souvent une oeuvre plutôt qu'il ne la critique et le fait avec verve ou avec émotion. Citons en exemple une partie de sa description du Jugement dernier:

Les saints et les martyrs, aux expressions de belluaires, [...] étalent bassement leurs instruments de supplice. Saint Laurent se couvre de son gril; saint Blaise agite ses râtaux; saint Barthélemy secoue sa peau sanglante et lève son couteau nu avec une telle férocité, qu'il semble l'écorcheur plutôt que l'écorché. La Vierge se rejette en arrière, pour ne pas voir. Les élus sont sans joie. L'effroi d'un tel spectacle, la terreur, semble-t-il, que la malédiction du Maître ne se retourne de leur côté, les tiennent dans l'angoisse. Abel se cache derrière Adam; une de ses soeurs se jette épouvantée aux genoux d'Eve et enfouit sa figure dans les bras de sa mère. Au-dessus, siffle la rafale, le lourd vol des anges roulant à travers l'espace, cul par-dessus tête, en portant avec une violence ridicule et forcenée la colonne, la croix, les instruments de la Passion.⁵⁹

Une telle manière de procéder comporte certains dangers, le

⁵⁸ Rolland, Jean-Christophe, III, p. 361.

⁵⁹ Rolland, Michel-Ange, p. 67.

principal étant d'accorder une importance excessive au sujet. Un critique peut prendre un tableau, le décrire à sa manière, en faire lui-même un tableau qui soit charmant, mais il n'aura pas fait de cette façon un acte de véritable critique, s'étant arrêté à la surface des choses. Romain Rolland, cependant, tout en utilisant cette méthode descriptive, ira beaucoup plus loin: historien consciencieux, il replacera l'oeuvre de Michel-Ange dans le courant artistique de son époque et fera ainsi ressortir toute la modernité de cet oeuvre. Il notera, par exemple, après avoir "raconté" les fresques de la Chapelle Sixtine et plus particulièrement la série des Ancêtres du Christ:

Cet art de puissante synthèse de l'esprit, rafraîchie et vivifiée dans un réservoir obscur et ruisselant d'intuitions directes de la nature, était absolument exceptionnel parmi les artistes florentins de sa génération et de l'âge précédent, qui suivaient la voie du réalisme analytique, pratiqué par le génie shakespearien de Donatello et par l'éclatante virtuosité de Ghiberti.⁶⁰

Au surplus, Romain Rolland dépasse cet art de la description du tableau pour se mettre à la recherche de l'âme qui s'y mire, car l'oeuvre d'art devient selon lui, tout un monde personnel, expression sincère de son tempérament, communiquant le goût de vivre, le "je veux être", qui résume tout son effort.⁶¹ C'est un principe essentiel, mis au point pendant ce premier moment de l'évolution esthétique de Romain Rolland, qui conditionnera ses jugements critiques des années à venir; bien loin de se nuire, la sensibilité littéraire, les préoccupations historiques naissantes et la tendance moralisatrice en germe viendront se renforcer mutuellement pour prêter vie à l'oeuvre étudiée.

⁶⁰ Ibid., p. 11.

⁶¹ Lettre inédite de Romain Rolland à G. Sarton, lundi de Pâques 1904: "Je ne veux pas (ou je ne veux plus) le bonheur ni la gloire. Je veux être." (A.R.R.).

Le deuxième moment de la courbe esthétique de Romain Rolland nous présente un jeune homme qui, tout en poursuivant la synthèse des principes essentiels de sa vie créatrice, fait valoir davantage son goût de l'histoire: les oeuvres qui datent de cette époque, les drames historiques ainsi que ses thèses, en font preuve. L'adoption d'une optique historique à ce moment de sa vie ne nous surprend pas; nous savons que Romain Rolland s'intéressait à l'histoire depuis son enfance et que, normalien, il l'avait choisie comme discipline principale de ses études, car elle lui offrait la plus grande liberté intellectuelle et lui permettait en même temps de concilier sa sensibilité artistique et son goût du réalisme. Dans sa création de ces années, Romain Rolland se propose de réaliser, en conciliant l'art avec la science, ce qui a toujours été pour lui le but de sa vie ainsi que de son oeuvre, la synthèse des éléments opposés de son être: l'amour et la vérité.

Dans cette recherche scientifique de la vérité, Romain Rolland appartient à son époque, car c'est justement au XIXe siècle que se développe l'histoire, science des hommes: au concept de l'homme universel, à la Vérité unique, succèdent les vérités diverses. Avant le XIXe siècle, comme l'écrit Taine,

[...] on se représentait les hommes de toute race et de tout siècle comme à peu près semblables, le Grec, le barbare, l'Hindou, l'homme de la Renaissance et l'homme du dix-huitième siècle comme coulés dans le même moule, et cela d'après une certaine conception abstraite, qui servait pour tout le genre humain. On connaissait l'homme, on ne connaissait pas les hommes; on n'avait pas pénétré dans l'âme; on n'avait pas vu la diversité infinie et la complexité merveilleuse des âmes; on ne savait pas que la structure morale d'un peuple et d'un âge est aussi particulière et aussi distincte que la structure physique d'une famille de plantes ou d'un ordre d'animaux. Aujourd'hui

l'histoire [...] a trouvé son anatomie, et quelle que soit la branche historique à laquelle on s'attache, [...] c'est par cette voie qu'on travaille à lui faire produire de nouveaux fruits...⁶²

De son côté, la critique en vient à se reposer à son tour sur la réalité de l'histoire; au lieu de comparer des chefs-d'oeuvre à des essences éternelles, elle veut admirer les beautés originales de chaque oeuvre et, pour ce faire, elle s'attache à leurs particularités liées aux conditions de leur naissance. Déjà Chateaubriand montre dans son Génie du Christianisme que le créateur subit nécessairement l'influence de son temps, de son milieu, de sa religion, et que la principale beauté d'une oeuvre tient à ses rapports avec les institutions et les habitudes de chaque peuple.⁶³ Dans le même esprit que Chateaubriand, Villemain démontre que la critique doit, avant de juger une oeuvre, la comprendre en fonction du milieu, du pays et de la civilisation qui ont environné sa naissance.⁶⁴ Romain Rolland rejoint dans la deuxième moitié du XIXe siècle, cette lignée d'écrivains qui essaient de saisir l'originalité d'une oeuvre d'art en pénétrant la vie de la nation. A sa première tendance critique, impressionniste, qui défend les droits de la liberté, se joint une autre, historique, qui le pousse à chercher à l'extérieur des oeuvres, dans l'histoire de l'humanité, l'explication, les fondements de leur beauté. Intuition et science: c'est un

⁶² Réflexions d'Hippolyte Taine, Histoire de la Littérature anglaise, citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, p. 199.

⁶³ Réflexions de Chateaubriand, Génie du Christianisme, notées par R. Molho, Ibid., pp. 55-59.

⁶⁴ Réflexions de Villemain, La Critique littéraire en France, notées par R. Molho, Ibid., p. 12.

mouvement d'oscillation qui se reproduira jusqu'à la fin de la vie de Romain Rolland - mouvement naturel dans une âme avide d'équilibre, de plénitude et d'unité.

Romain Rolland passe donc de la compréhension "intuitive" de sa première période à une volonté d'explication plus "scientifique" des oeuvres et des artistes. Et nous décelons dans cette évolution vers des préoccupations scientifiques, l'influence de plusieurs grands noms de cette époque, dont le premier est Ernest Renan.

Les Compagnons de Route nous le disent: Romain Rolland place Renan parmi tous ceux qui, à telle ou telle époque, l'ont aidé à faire face aux conflits de sa vie.⁶⁵ Renan fait figure d'intercesseur dès 1886, année où le jeune homme entre à l'Ecole Normale Supérieure. C'est à cette époque que se place un entretien avec Renan, avec le magicien "dont la glorieuse vieillesse se donnait le jeu poétique de ces beaux drames de pensée, pleins du miel savoureux de sa sereine et tragique ironie".⁶⁶ Et le récit qu'en donne Romain Rolland en 1935, trahit à la fois l'admiration qu'il ressentait pour cet esprit et le malaise que lui causait son dilettantisme:

A mi-distance des révoltés et des tyrans, bien à l'abri dans une époque qui le choyait, Renan dose également sur sa balance un pessimisme et un optimisme de mandarin, qui

⁶⁵ Nous relevons aussi, dans Le Cloître de la Rue d'Ulm, les mots suivants ayant trait à l'influence de Renan sur Romain Rolland: "Il me semble (et je ne suis pas le seul) qu'une nouvelle période s'est ouverte dans l'humanité. C'est l'époque de la science. [...] Qu'est-ce que j'admire, qu'est-ce que je veux en art? - Tolstoy, Wagner. C'est-à-dire, le réalisme littéraire le plus exact, l'impressionnisme musical le plus hallucinant. - Quel est le Français que je préfère en France? - Renan, l'homme de science, artiste raffiné." p. 197.

⁶⁶ Rolland, Compagnons de Route (Paris: Editions Albin Michel, 1961), p. 170.

observe et attend, avec le sourire, sans s'y mêler, la marche, qui monte en lacets, de la Natura Rerum, tout prêt d'ailleurs à accepter, du même sourire, qu'elle s'arrête, ou qu'elle retombe. Mais ce n'était point ce dilettantisme du vieux Renan, dont mes vingt ans avaient subi le charme. Le jeune Normalien, qui vint demander conseil au patriarche du Collège de France, avait vu ce que, par un jeu dangereux de coquetterie intellectuelle, le vieux lecteur de l'Ecclésiaste s'appliquait trop à dissimuler: le stoïcisme secret, profond, de cette vie probe de travailleur [...].⁶⁷

Le nom de Renan fixe donc un moment déterminant de la formation spirituelle du jeune homme. La lecture de son oeuvre rend à ce dernier un peu de cet air métaphysique sans lequel il ne peut respirer, et de ce phare irradient quelques vérités spirituelles qui se voient incorporées dans le "Credo quia verum". Nous relevons, par exemple, dans L'Avenir de la Science, la constatation suivante que Romain Rolland reprendra à son compte:

Celui-là seul peut saisir la grande beauté des choses, qui voit en tout une forme de l'esprit, un pas vers Dieu. Car, il faut le dire, l'humanité elle-même n'est ici qu'un symbole: en Dieu seul, c'est-à-dire dans le tout, réside la parfaite beauté.⁶⁸

Et il retiendra en plus cette pensée qui lui servira de conclusion à son "Credo": "La vraie noblesse n'est pas d'avoir un nom à soi, un génie à soi, c'est de participer à la race noble des fils de Dieu [...]."⁶⁹ C'est pour le jeune homme le seul moyen qui permette à ceux qui pensent d'être pleinement libres. Il le dit ainsi:

⁶⁷ Ibid., p. 14.

⁶⁸ Réflexions d'Ernest Renan, L'Avenir de la Science, citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, p. 185.

⁶⁹ Réflexions d'Ernest Renan, Ibid., citées par R. Molho, Ibid., p. 186.

[Il me faut] m'élever à mon Etre véritable, Dieu. Seul m'intéresse l'ensemble du morceau. Une dissonance prise à part peut blesser l'oreille; elle l'amuse, entendue à sa place, dans la suite du morceau. Je suis cette dissonance, et j'en suis arrivé au point où l'on se juge soi-même et où l'on se déplaît. Mais écoutons la mélodie entière, dont ma dissonance est un anneau! Nous aimerons le chant, dans chacune de ses parties. C'est du fond de mon Etre qu'il faut regarder les êtres, au dehors; ce n'est pas du dehors qu'il faut voir le dedans [...].⁷⁰ Il n'est de liberté qu'en l'Etre absolu.⁷¹

Les tendances que Romain Rolland définit dans sa thèse, De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle, trouvent elles aussi leur illustration dans l'oeuvre d'Ernest Renan. Car Renan, tout comme son disciple, a la passion de l'humanité. L'art n'a de prix et de beauté à ses yeux que par le témoignage qu'il apporte sur l'homme, et c'est une grande folie que d'admirer l'expression littéraire des sentiments et des actes de l'humanité au lieu d'admirer les hommes qui ont éprouvé ces sentiments. "C'est l'homme qui est beau, dit-il ; ce sont les choses qui sont belles, et non le tour dont on les dit".⁷² Or Romain Rolland applaudit cette idée en l'exprimant à son tour ainsi:

L'art se suffit à soi. Il est à lui-même et aux siens toute morale, tout bien, et tout Dieu. [...] Une belle phrase n'est pas l'Art. Un beau trait n'est pas l'Art. C'est le signe matériel, par quoi s'exprime l'Art invisible. L'Art est dans le coeur de l'artiste. Il y a un abîme ouvert entre un beau vers de Goethe et un vers impeccable de Heredia, - un abîme entre un dessin de Raphaël et un dessin d'Andrea del Sarto. La forme vide

⁷⁰ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 367.

⁷¹ Rolland, Ibid., p. 366.

⁷² Réflexions d'Ernest Renan, L'Avenir de la Science, citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, p. 188.

n'est point la beauté, elle est la robe de la beauté. Une belle statue, lourdement drapée, est un joyau perdu: mais des draperies travaillées avec goût ne font point une belle statue.⁷³

Renan et Rolland s'accordent ainsi pour dire que l'oeuvre belle est celle qui représente, sous des traits finis et individuels, l'éternelle et infinie beauté de la nature humaine. "L'humanité seule est admirable",⁷⁴ constate Renan. Et il pousse bien plus loin ce principe en précisant que le nom du créateur lui importe peu; ce n'est pas lui, c'est la nation, c'est l'humanité travaillant à un point du temps et de l'espace, qui est le véritable auteur.

Les génies ne sont que les rédacteurs des inspirations de la foule. Leur gloire est d'être en sympathie si profonde avec l'âme incessamment créatrice, que tous les battements du grand coeur ont un retentissement sous leur plume. Les relever par leur individualité, c'est les abaisser; c'est détruire leur gloire véritable pour les ennoblir par des chimères.⁷⁵

Sans aller jusqu'à dire que le créateur est lui-même insignifiant, Romain Rolland reprendra quand même l'idée que l'individualité d'un grand homme exprime des millions d'hommes, qu'elle est l'incarnation de leurs forces secrètes, de leurs plus hauts désirs, les concentre et déjà les réalise: "[...] la vue attentive d'un malheureux artiste réfugié dans sa pensée, enfermé dans son coeur, ignoré, résigné, en apprend souvent plus sur les réserves de vie et les puissances cachées qui dorment dans la nation, attendant l'heure d'agir."⁷⁶ Ainsi l'âme qui est le

⁷³ Rolland, Mémoires, p. 139. Extrait cité en partie à la page 175 de notre thèse.

⁷⁴ Réflexions d'Ernest Renan, L'Avenir de la Science, citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, p. 186.

⁷⁵ Réflexions d'Ernest Renan, Ibid., citées par R. Molho, Ibid.

⁷⁶ Rolland, Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne. Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, p. 10.

sujet de l'oeuvre d'art n'est pas uniquement celle d'un artiste, mais celle de tout un peuple, et l'oeuvre d'art nous parle non seulement du créateur mais de l'époque et nous fait toucher le fond de sa sensibilité. La constatation qui suit se place dans le contexte de la musique mais pourrait s'appliquer tout aussi facilement à la vision qu'entretient Romain Rolland de toute oeuvre d'art. Nous lisons: "Cette absolue naïveté des grandes oeuvres musicales, cette profondeur d'origine, les pourront rendre utiles à la connaissance intime de l'histoire, des mouvements secrets de la pensée humaine."⁷⁷

Historien jusqu'au fond de lui-même, Renan, plus encore que tous les autres penseurs de son siècle, est pénétré par le sentiment du perpétuel devenir de l'humanité. "La psychologie, écrit-il dans l'Avenir de la Science, s'est beaucoup trop arrêtée à envisager l'homme au point de vue de l'être et ne l'a pas assez envisagé dans son devenir. Tout ce qui vit a une histoire: or l'homme psychologique, comme le corps humain, l'humanité comme l'individu, vivent et se renouvellent."⁷⁸ Cette notion vivante du progrès devait plaire à Romain Rolland qui, nous le savons, voit tout en mouvement. Comme dans le cas de Renan, c'est le trajet qui l'enthousiasme: "[...] le véritable profit de l'action est l'action même."⁷⁹ Son oeuvre de ces années nous apprend que la

⁷⁷ Ibid. Et nous lisons dans sa thèse latine à propos de la décadence de la peinture italienne: "Les décadences, dans leurs oeuvres plus molles, ou d'une tension excessive et artificielle, nous révèlent avec plus d'abandon les tendances de chaque âge et de chaque artiste [...]. De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle, p. 144.

⁷⁸ Réflexions d'Ernest Renan, L'Avenir de la Science, citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, p. 29.

⁷⁹ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle, p. 51.

vie seule importe pour ce vitaliste, épris des forces de la vie, incessamment créatrice, incessamment révélatrice. Son Théâtre du Peuple nous le dit ainsi:

Ayons le courage de vivre et de mourir, et de laisser les choses vivre et mourir, comme nous, sans vouloir immortaliser les choses mortelles, et sans attacher l'avenir au cadavre des siècles morts. Ce qui a été, a été; et nous cherchons en vain à en réchauffer l'ombre. Les oeuvres meurent comme les hommes. Oeuvres écrites ou oeuvres peintes, elles s'effritent et croulent. Même ce qui dure le plus: les génies disparaissent. Ils pâlisent peu à peu. [...] Pourquoi Dante et Shakespeare même échapperaient-ils à la commune loi? Pourquoi ne mourraient-ils pas comme de simples hommes? Ce qui importe ce n'est pas ce qui fut, c'est ce qui sera; ce n'est pas que la mort s'arrête, mais que la vie renaisse. Et vive la mort, si elle est nécessaire à fonder la vie nouvelle!⁸⁰

Et sa thèse latine lui permet d'introduire cette idée dans le domaine de l'histoire de l'art: "Le contentement de l'esprit est peu propre au développement de l'art".⁸¹ Il prend donc fait et cause pour tout ce qui est développement contre tout ce qui est contentement; l'homme artiste dans le monde de Romain Rolland ne sera jamais satisfait mais aspirera perpétuellement à se dépasser, et le génie deviendra l'initiateur du progrès.

Si Romain Rolland s'accorde avec Renan pour dire que l'art tire son prix du témoignage qu'il apporte sur l'homme et que l'homme est en perpétuel devenir, il nous confie aussi dans ses deux thèses la conclusion à laquelle il devait nécessairement aboutir et qui figure

⁸⁰ Rolland, Le Théâtre du Peuple (Paris: Editions Albin Michel, 1913), pp. 168-169.

⁸¹ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle, p. 51.

déjà dans l'esthétique de Renan: "la beauté d'une oeuvre ne doit jamais être envisagée abstraitement et indépendamment du milieu où elle est née."⁸² Car il n'existe pas de beauté immuable, il n'existe pas de règles et de canons absolus. L'admiration des oeuvres doit se fonder ainsi sur la connaissance des temps, car l'oeuvre belle, selon Renan, n'est pas seulement vraie et sincère, c'est celle qui peint et exprime l'époque dont elle est sortie.

Que serait-ce si je montrais que la critique littéraire, qui est notre domaine propre, [...] ne peut être sérieuse et profonde que par l'érudition? Comment saisir la physionomie et l'originalité des littératures primitives, si on ne pénètre la vie morale et intime de la nation, si on ne se place au point même de l'humanité qu'elle occupa, afin de voir et de sentir comme elle, si on ne la regarde vivre, ou plutôt si on ne vit un instant avec elle?⁸³

De son côté, Romain Rolland insiste lui aussi sur la nécessité de replacer l'art et l'artiste dans leur contexte historique, car il entend envisager l'histoire de l'art en fonction de l'histoire générale des moeurs, des croyances et des événements.⁸⁴ L'esprit scientifique qu'il puise chez Renan se joint donc à son intuition artistique qui lui dicte d'épouser les âmes des personnages en s'enfermant dans leur vie afin de les recréer dans leur réalité intégrale. Chez Romain Rolland, comme chez Renan, l'art et la science se rejoignent

⁸² Réflexion d'Ernest Renan, L'Avenir de la Science, citée par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, p. 181.

⁸³ Paroles d'Ernest Renan, citées par R. Molho, Ibid., p. 187.

⁸⁴ Le chapitre intitulé "La Musique dans l'Histoire générale" qui figure dans ses Musiciens d'Autrefois en est un parfait exemple: tout le chapitre est un parallèle entre les annales psychologiques, ethnologiques, morales, ou politiques de l'Europe occidentale depuis le moyen âge, et les manifestations musicales correspondantes.

dans leur recherche ardente de la vérité.

Ce mélange de deux tendances, l'une, intuitive, et l'autre, scientifique, rapproche pour la deuxième fois, la méthode critique de Romain Rolland de celle d'Eugène Fromentin. Il nous semble, en effet, que ces deux historiens ont eu une même attitude d'esprit en abordant leurs études sur l'histoire de l'art. Le point de départ, il est vrai, n'est pas le même: Fromentin n'a pas cherché, dans les Maîtres d'Autrefois, comme Romain Rolland dans sa thèse, De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle, à éprouver devant chaque toile une théorie esthétique. Il n'a pas, il est vrai, méconnu les grands problèmes: le manuscrit des Maîtres d'Autrefois révèle même l'intention qu'il avait eue d'incorporer à son ouvrage des réflexions sur l'expression de la réalité en peinture. Mais il a renoncé à aborder de semblables questions dans le cadre de cet ouvrage, dont il voulait faire une sorte de reportage sur l'art en pays flamand.

Cependant, il a cru bon d'étoffer ses propos, notamment en y incorporant certaines données historiques. Il est persuadé que les visites des musées ne sont pas suffisantes en elles-mêmes et que les impressions recueillies doivent être éclairées ou précisées de l'extérieur:

Il est impossible de parler des hommes et de les bien comprendre, de les bien définir, eux et leur talent, si l'on ne voit pas nettement le milieu moral, politique, social, contemporain. Il est également indispensable de savoir synchroniquement ce qu'on faisait en Italie à la même époque, en France, et, depuis Philippe II, en Espagne.⁸⁵

Il réunit ainsi toute une documentation (par exemple sur l'état moral et social de Bruges au temps de Memling), qui lui permet d'introduire dans Les Maîtres d'Autrefois un arrière-plan et par endroits une

⁸⁵ Réflexion de Fromentin citée par Castex, La Critique d'Art en France au XIXe siècle, p. 135.

continuité historiques.

Romain Rolland suit son exemple en faisant ressortir l'importance des facteurs historiques dans la genèse de l'oeuvre d'art, et sa thèse latine contient de multiples considérations extérieures aux oeuvres elles-mêmes. La décadence de la peinture italienne, explique-t-il, semble liée à plusieurs causes générales dont certaines dépendent des circonstances historiques: la tyrannie du passé et l'abaissement du caractère.

La cause principale d'une décadence est la tyrannie du passé - elle s'applique à toutes les époques civilisées. [...] Il semblerait qu'une élite intelligente doive s'appliquer à développer la liberté et l'énergie du caractère chez les autres. Loin de là, elle s'applique à leur imposer ses idées, ses manières, son âme tout entière. D'autant plus tyrannique, presque agressive, après les époques particulièrement glorieuses de l'histoire, qu'elle s'appuie sur des exemples considérables, des gloires reconnues, sur tout un ensemble d'idées, autrefois vivantes dans le cerveau des libres esprits qui les concurent, mortes à présent et pesant sur les intelligences comme la chape de plomb de Dante.⁸⁶

✓ Et si on y ajoute l'affaiblissement progressif des races, et la facilité offerte à l'esprit de ne plus penser par lui-même, on comprendra que "nulle époque ne soit moins favorable au développement des génies, que les époques très civilisées".⁸⁷

Ainsi Romain Rolland se livre lui aussi à des considérations sur l'état moral et social de l'Italie au temps d'André del Sarto et du Sodoma. De plus, afin de mieux faire comprendre l'Italie et sa décadence à ses lecteurs, il introduit un dernier chapitre sur la

⁸⁶ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, pp. 51-52. Voir aussi p. 135.

⁸⁷ Ibid., p. 52.

peinture de certains autres pays d'Europe et en décrit l'esprit national particulier qui a pu les sauver de la décadence de la peinture italienne.

L'autre ressemblance entre Romain Rolland et Fromentin est tout aussi frappante. Fromentin n'a pas vu dans les facteurs historiques un élément véritable d'explication d'une oeuvre d'art. Pour lui, expliquer un tableau, c'est pénétrer les intentions et les moyens d'expression propres à son créateur. Il n'a pas cherché à retrouver dans l'univers de Rubens, par exemple, l'esprit de la Renaissance, mais il a contemplé chacune de ses toiles de manière à en comprendre et à en caractériser les moindres détails. De même, Romain Rolland, malgré toute l'importance qu'il accorde aux tendances historiques dans sa thèse latine, saisit l'essence même de l'oeuvre de Rubens en pénétrant son âme. "Dans les dessins d'Annibal, lisons-nous, il n'y a rien de plus que le modèle banal qu'il a choisi. Dans ceux de Rubens, il y a l'âme de Rubens. Elle se répand avec une sorte d'ivresse sensuelle, où parfois la pensée se noie."⁸⁸ Ainsi Romain Rolland, tout comme Fromentin, dépasse le niveau "scientifique" pour atteindre, à travers l'oeuvre, l'homme qui avait fait l'oeuvre pour le peindre et le ressusciter.

Cependant, la présence des facteurs historiques et sociaux dans sa thèse nous permet de constater que Romain Rolland se joint, pendant cette deuxième étape de son itinéraire esthétique, aux penseurs qui, ayant épousé la notion de diversité, se livrent aux recherches dites "scientifiques" pour expliquer des oeuvres d'art. Notons-le bien: la forme de l'oeuvre à

⁸⁸ Ibid., p. 124.

laquelle il confie cette manière explicative est tout autre que celles qui marqueront ses autres périodes: cette méthode trouve son incarnation dans une thèse, née d'une part des circonstances personnelles qui l'avaient forcé à se consacrer à ce travail de spécialiste. Nous le savons déjà: Romain Rolland goûtait fort peu ce genre artificiel qui l'obligeait à se détourner de ses oeuvres d'imagination, car il s'y sentait à l'étroit. Il n'empêche que cette oeuvre lui permet de se ranger parmi ceux pour qui l'utilisation de l'histoire était nécessaire dans la critique, car elle permettait de rapprocher l'oeuvre d'art de son créateur ainsi que de mesurer toutes les variations d'une civilisation. Cet aspect de la pensée esthétique de Romain Rolland appartient à l'époque dont il fait partie: Chateaubriand, Renan, Fromentin, Rolland et bien d'autres ont tous puisé à une source commune, bien qu'à divers degrés. Mais la manière tout à fait particulière à laquelle Romain Rolland a eu recours et les instruments dont il s'est servi ne sont autres que tainiens, et une étude concernant ces aspects de sa thèse sur la décadence de la peinture italienne nous démontre tout ce qui en eux trouve déjà son illustration dans l'oeuvre d'Hippolyte Taine.

Un problème se pose, cependant: si nous laissons parler Romain Rolland, il nous dira ne pas avoir aimé du tout les oeuvres d'Hippolyte Taine. Une page de son Péguy le précise ainsi:

Je puis attester, par mes propres souvenirs, la place suréminente que tenaient Taine et Renan dans la pensée de la jeunesse intellectuelle de mon temps. Nos promotions de l'Ecole Normale se divisaient entre partisans de Taine et partisans de Renan. Entre les deux, je n'avais pas hésité; comme Péguy, j'avais choisi Renan. L'oeuvre de Taine, lourde,

brutale et surchargée d'une mosaïque de fragments parcellaires, opaques et éclatants, durement cimentés, me paraissait grossière, raidie et fabriquée par la volonté qui malaxe et meurtrit la vie, en l'emboîtant dans son système. J'étais bien autrement séduit et fasciné par l'énigme et le chant de sirène de Renan.⁸⁹

De plus, bien que la Philosophie de l'Art de Taine ait été publiée en 1865 et que les idées présentées dans cette oeuvre aient exercé une influence notable sur l'histoire de l'art de l'époque, Romain Rolland n'en fait aucune mention dans la bibliographie qui suit sa thèse latine. Et pourtant, une comparaison attentive de ces deux oeuvres fait ressortir un parallélisme étonnant entre les idées d'Hippolyte Taine sur l'art et celles de Romain Rolland.

En nous aventurant dans le rapprochement de leur pensée esthétique, nous voyons que des ressemblances frappantes entre Rolland et Taine pourraient être notées, qui concernent le recours aux trois forces primordiales de l'histoire, selon Taine: la race, le milieu et le moment. Dans une certaine mesure, nous dit Taine, notre race nous détermine. C'est une force constitutive de tout événement d'ordre humain qui exerce une pesée inconsciente à travers tous les tempéraments individuels. Romain Rolland reprend cette idée non seulement dans sa thèse latine mais dans tous ses écrits. Sa correspondance révèle chez lui une insistance à se réclamer de cette part héréditaire du sol natal, de la province, des traditions, de la religion et de la famille, tenus pour une partie indispensable de la personnalité de chacun:

[...] pour être pleinement soi-même, il faut, loin de rougir de sa famille, de sa ville, de sa race, enfoncer ses racines profondément en elles, en boire toute la force

⁸⁹ Rolland, Péguy, vol. I, p. 140.

vitale. Ensuite, la personnalité robustement constituée peut s'élargir à l'aise et tâcher d'étreindre le reste de l'univers.⁹⁰

Sur le plan artistique, les dispositions innées et héréditaires que l'homme apportent avec lui à sa naissance figurent dans la création de toute oeuvre d'art. Dans une étude sur Beethoven, il précise: "Il faut toujours distinguer, en chaque homme, entre l'intelligence éclairée qu'il a soi-même acquise, et l'obscur instinct qui lui vient de loin, des bas-fonds de la race et du temps où il est né."⁹¹ Et il va jusqu'à voir dans la recherche des racines, le but même de la création: "Cela ne doit-il pas être le but de tout artiste véritable? Sculpter la statue de sa race, - son âme dans ce qu'elle a de plus profond, de plus universel."⁹²

Ce concept de la race figure aussi sur le plan de l'histoire de l'art: ce sont, dit Romain Rolland, ces dispositions innées qui influencent la vie artistique d'une nation. Ce n'est qu'en Italie, par exemple, qu'on voit s'accomplir harmonieusement l'alliance entre la poésie et la musique, car l'opéra est le genre d'un peuple à la fois très vivant et très artiste, "qui transfigure la réalité et ne la voit que dorée des reflets de sa lumière."⁹³

La sensibilité y est assez vive et souple pour que les mots ne tombent pas en elle comme des abstractions mortes, mais

⁹⁰ Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 254.

⁹¹ Rolland, Les Aimées de Beethoven (Paris: Editions du Sablier, 1949), p. 60.

⁹² Rolland, Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, p. 253.

⁹³ Rolland, Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne, p. 21.

éveillent des sonorités d'émotions toujours prêtes. La jeunesse de sensation, le dilettantisme qui s'abandonne à la passion sans la discuter, au plaisir sans le contrôler, favorise la floraison de ces musiques intérieures toujours prêtes à jaillir au contact de la vie. [...]

Ce n'est que là, en vérité, qu'on peut juger de ce qu'est l'opéra, - sur le sol italien, - dans des coeurs italiens.⁹⁴

Dans sa thèse latine, Romain Rolland se propose de montrer que la décadence de la peinture italienne "tient à une disposition naturelle de la race, ce que nous nommerons l'idéalisme italien".⁹⁵ Par contre, l'art des autres peuples de l'Europe, tout en se nourrissant aux mêmes sources que l'Italie du XVIe siècle, n'est pas tombé en décadence, grâce aux différences de nature qui l'en séparent: les Flamands apportent dans leur art la passion brûlante de la vie qui survit malgré la puissance de l'idéalisme italien; "le réalisme positif et un peu terre à terre de la Hollande [la protège] du brillant mensonge de l'Italie";⁹⁶ et les Espagnols conservent une foi et un réalisme surprenants qui n'appartiennent qu'à eux et qui finissent par agir sur l'esprit italien.

Ainsi la race est-elle chez Romain Rolland une impulsion permanente, une force composante vitale de notre vie et de notre oeuvre. Ne nous y trompons pas: c'est l'historien, formé aux méthodes de Taine qui met tant d'insistance sur ce problème de nos origines:

Toute notre vie apparente n'est, en réalité, que ce qui de la plante émerge au-dessus du sol. Il y a pourtant des racines, et là est la vraie vie.⁹⁷

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle, p. 27.

⁹⁶ Ibid., p. 131.

⁹⁷ Romain Rolland, Notes inédites pour Jean-Christophe, (A.R.R.).

[...] L'arbre de la race, dont les racines plongent au plus profond de la terre et qui, d'un élan sublime, tend ses bras vers le ciel.⁹⁸

Après avoir constaté l'importance de la race comme élément constitutif de toute civilisation, Taine considère dans quel milieu vivent ses représentants, car l'homme n'est pas seul dans le monde. Cette notion de milieu se présente sous divers aspects: le climat, les conditions politiques et les conditions sociales, qui, tous, rendent compte des différences considérables entre gens d'une même race originelle. Et ces aspects du déterminisme, que Romain Rolland veuille l'avouer ou non, trouvent leur application dans plusieurs de ses écrits. Il tient compte du climat, par exemple, et plus particulièrement de la nature d'Italie comme étant responsable en partie du type de l'art qui en était sorti. Des lettres écrites à sa mère en 1891 nous le disent ainsi:

Certainement il y a d'autres natures que celle d'Italie. Mais chacune a ses caractères différents, et exerce une influence propre. La nature de France est souvent charmante, agréable, aimable. Celle de Suisse verse de la force dans l'âme, et dans le corps surtout. Mais celle d'Italie est bien plus apaisante; ce caractère idéal, ce caractère de rêve [...] fait que l'air qui coule autour de vous a les propriétés de ce fleuve légendaire dont l'eau donnait l'oubli. [...] On comprend que de tels pays aient été le berceau de la sculpture. Ici, la lumière abondante et liquide modèle et sculpte les objets. Dans le Nord, plus fine et sèche, elle se contente de les dessiner, de les graver au trait.⁹⁹

⁹⁸ Romain Rolland, Au-dessus de la mêlée (Paris: Albin Michel, 1932), p. 21.

⁹⁹ Rolland, Retour au Palais Farnèse, pp. 300, 316. Et plus loin, nous lisons sur le même thème: "la lumière de ce pays est décidément faite pour la sculpture; elle caresse et modèle les corps con amore; ainsi fait Pérugin, lorsqu'il peint avec un plaisir qui ne se lasse jamais, une belle gorge renversée vers le ciel, ou telle partie du corps qui prête plus au modelé. C'est de la sculpture animée par un coloris admirable." Ibid., p. 326.

De la même façon, Romain Rolland prend en considération les conditions politiques et sociales dans divers pays pour expliquer l'esprit régnant dans leur art. Comment comprendre la différence qui existait entre l'art des Flamands et celui des Italiens au XVII^e siècle?

La grande révolution politique et religieuse de 1572 et la constitution des Flandres en Etat indépendant, réveillèrent le pays. Il prit à la fois conscience de ses besoins, et parti dans la lutte. L'élimination même des Pays-Bas hollandais favorisa son développement. Sous un gouvernement national et populaire, les Flandres se prirent à vivre, avec une joie ardente. Les fêtes, les représentations, le spectacle extérieur, étaient le seul champ ouvert à leur activité; ils s'y jetèrent avec fougue. Ce juvénile enthousiasme fait toute la différence de leur art à celui des Italiens du XVII^e siècle.¹⁰⁰

Et l'esprit de l'art hollandais, note-t-il, est lié lui aussi à une libération et à sa prospérité:

La Hollande a rompu tous les liens qui l'attachaient à l'Empire, et par lui au cosmopolitisme de la Renaissance; elle s'est isolée sur son sol qui ne ressemble à nul autre, et qui est à elle, sa propriété et sa chose; elle le regarde avec de tout autres yeux que le Flamand et l'Italien - D'esprit sérieux, précis, pratique, elle ne s'attache qu'à ce qu'elle voit et à ce qu'elle fait, [...] mais toujours avec un sérieux étonnant, tranquille et profond.¹⁰¹

Cependant, malgré toute l'importance qu'il accorde aux conditions politiques et sociales dans l'évolution de l'art d'une nation, il s'abstient d'attribuer la décadence de la peinture italienne uniquement à ces causes historiques:

Il va de soi qu'on ne peut nier l'importance des événements dans la marche de l'histoire; cependant ils sont loin d'être tout-puissants sur le développement d'une civilisation. [...]

¹⁰⁰ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, p. 122.

¹⁰¹ Ibid., p. 126.

Les germes du mal [...] ont grandi et se sont développés avec l'art lui-même.¹⁰²

A côté de la race et du milieu Taine place le moment, car, selon lui, un fait de civilisation ne peut être apprécié qu'en fonction d'une certaine durée, d'un certain devenir.

Quand le caractère national et les circonstances environnantes opèrent, ils n'opèrent point sur une table rase, mais une table où des empreintes sont déjà marquées. Selon qu'on prend la table à un moment ou à un autre, l'empreinte est différente; et cela suffit pour que l'effet total soit différent.¹⁰³

Cet élément prend une grande importance dans la thèse latine de Romain Rolland, en trouvant son incarnation dans la personne de Michel-Ange: "Pour achever la ruine de la peinture italienne, une cause de hasard et purement historique, vient s'ajouter aux autres [...]. Michel-Ange tombe au milieu de cette décadence italienne, et par sa puissance l'affole et la précipite."¹⁰⁴ Ainsi ce génie de la Renaissance venant au moment où la marche naturelle de la civilisation fait déchoir le coeur au profit de l'intelligence, amollit la volonté et affaiblit le caractère, donne-t-il par son souffle même et par ses actions gigantesques, une sorte de vertige à ces coeurs précieux, faibles et épuisés, qui achève de les perdre. La venue de Michel-Ange précipite tout: cette période d'imitation servile de ses oeuvres amène la ruine de l'art italien du XVI^e siècle.

¹⁰² Ibid., p. 143.

¹⁰³ Hippolyte Taine, Histoire de la littérature anglaise (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1877), pp. XXIX-XXX.

¹⁰⁴ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, p. 83.

Il s'ajoute à cette doctrine des trois éléments constitutifs un autre élément que Taine appelle la faculté maîtresse. Toute oeuvre, explique-t-il, est liée à l'esprit qui l'a produite. Elle possède, de ce fait même, une originalité, c'est-à-dire, une faculté dont l'action imprime à l'homme un système de mouvements prévus. Sans aller jusqu'à donner à cette manifestation autant de rigidité que Taine, Romain Rolland a néanmoins repris cet aspect de sa théorie pour l'incorporer dans sa pensée esthétique. Rembrandt, précise-t-il,

est protégé des imitations étrangères par la profondeur de sa sympathie poétique qui s'intéresse à tout ce qui l'entoure, et par le scrupule étonnant de son travail, qui méthodiquement veut se rendre maître du plus simple avant de passer au plus compliqué, qui ne hasarde rien avant d'être sûr de tout ce qu'il laisse derrière lui.¹⁰⁵

Chez Rubens domine une formidable puissance d'assimilation, une énergie sensuelle, une folie de joie et d'amour de la vie qui pétrit tous les éléments des autres vies en la sienne.¹⁰⁶ Chez le Greco domine une austère mélancolie, une mysticité sombre et hautaine qui remplit ses tableaux d'êtres ayant l'apparence de fantômes dans une coloration triste et malade.¹⁰⁷ Ainsi Romain Rolland s'adonne lui aussi à une analyse des conditions internes qui complète celle des conditions externes; l'application de tous ces éléments lui permet de déterminer toutes les circonstances extérieures qui concourent à la genèse d'une oeuvre d'art. A l'encontre de Taine, cependant, il n'accorde pas la même importance à tous ces éléments dans sa théorie esthétique. Sa thèse latine nous le dit ainsi: le milieu et le moment interviennent

¹⁰⁵ Ibid., p. 128.

¹⁰⁶ Ibid., p. 125.

¹⁰⁷ Ibid., p. 134.

dans la décadence de l'art italien, certes, mais à titre secondaire. Ce qui importe, ce sont les causes inhérentes à l'esprit de la race: "[c]e fut une nécessité morale bien plutôt qu'historique."¹⁰⁸

Chez Taine, la critique d'art se rattache à tout son système. Il pose en principe, et là-dessus Romain Rolland ne peut qu'être d'accord avec lui, que l'oeuvre d'art n'est pas un phénomène isolé, mais qu'on doit la replacer dans l'ensemble dont elle dépend et qui l'explique. L'oeuvre d'art s'inscrit d'abord dans l'entière création d'un artiste. Ce dernier lui-même appartient à une école ou à une famille d'artistes d'un même pays et d'un même temps: Rubens, par exemple, se rattache à toute une école dont les noms les plus fameux sont ceux de Jordaens, de Van Dyck; on retrouve chez chacun la sensualité épanouie, l'abandon, le goût aussi de la splendeur des étoffes. Or Romain Rolland lui aussi replace les différents artistes dont il fait mention dans sa thèse latine dans des familles d'artistes: Mantegna, Piero della Francesca, Donatello se trouvent à la tête d'un groupe d'artistes érudits chez qui "le naturalisme était trop fort, l'attachement trop profond à la vie contemporaine, pour vouloir ou pouvoir s'en détacher, si ce n'est par instants."¹⁰⁹ L'école italienne du XVI^e siècle, qui réunit Fra Bartolommeo, Jules Romain, Baroque, Parmesan, Primatice et Rosso, s'appuie non sur la nature vivante, mais sur des conventions qui en tiennent lieu. Tintoret, de son côté, fait partie de la famille des Vénitiens qui

¹⁰⁸ Ibid., p. 143.

¹⁰⁹ Ibid., p. 53.

regroupent les noms célèbres de Titien, Véronèse et Giorgione; isolés dans leur ville et dans leur lumière, ces artistes sont pleins de vie et de saine allégresse: "[...] rien se s'interpose entre eux et la nature, et ils osent [...] la copier franchement";¹¹⁰ leur peinture respire une jeunesse, une fraîcheur reposante, une joie sincère, en un mot, un amour de la vie. Chacune de ces écoles, donc, présente des caractères communs, car leurs oeuvres se font dans le même esprit et ainsi dans le même style.

Enfin, toute famille d'artistes, selon Taine, est comprise dans un ensemble plus vaste, qui est le monde qui l'entoure et dont le goût est conforme au sien.

Car l'état des moeurs et de l'esprit est le même pour le public et pour les artistes; ils ne sont pas des hommes isolés. C'est leur voix seule que nous entendons en ce moment à travers la distance des siècles; mais, au-dessous de cette voix éclatante qui vient en vibrant jusqu'à nous, nous décelons un murmure et comme un vaste bourdonnement sourd, la grande voix infinie et multiple du peuple qui chantait à l'unisson autour d'eux. Ils n'ont été grands que par cette harmonie.¹¹¹

Romain Rolland, nous l'avons déjà noté, se sert de ce même principe dans sa thèse latine: il trouve nécessaire de replacer la peinture et les artistes dans leur contexte historique, car l'artiste, dit-il, vit la même vie que son peuple, quoique d'une manière plus intense, et son art évolue ainsi selon les conditions générales de l'époque dont il fait partie. Romain Rolland se sert des mêmes exemples que Taine pour illustrer ce point: Velasquez, Ribera et Zurbaran, précise-t-il, sont

¹¹⁰ Ibid., p. 63.

¹¹¹ Hippolyte Taine, Philosophie de l'Art, vol. I (Paris: Librairie Hachette, 1924), pp. 4-5.

l'expression de la grande époque espagnole, XVI^e siècle et première moitié du XVII^e siècle, où triomphe un peuple monarchique, catholique et fanatique, peuple d'inquisiteurs et de croisés; l'art y exprime la férocité, l'intolérance et le mysticisme de cette civilisation. Nous lisons dans sa thèse:

L'Espagnol est catholique; il l'est à la façon des martyrs, il croit à la vie mauvaise, et il a pour elle une sombre pitié; il cherche les douleurs, les misérables, les morts: comme les moines de Zurbaran, il médite sur des crânes, ou comme Ribera, il s'attache au corps souffrant déformé par le mal; il s'y attache avec le farouche enthousiasme d'un peuple qui croit essentiellement à la résurrection de la chair. - Au fond, il est de tempérament matérialiste et d'esprit catholique. Ces deux forces réunies font son indestructible originalité qu'en vain l'esprit italien s'efforce d'entamer au XVI^e siècle; ce sont elles au contraire qui finissent par agir sur l'esprit italien.¹¹²

Pareillement, la peinture hollandaise s'épanouit au moment où la Hollande achève de se libérer de la domination espagnole, et devient le plus prospère des états européens.¹¹³

Au point de départ, donc, l'attitude d'esprit de Taine et de Romain Rolland est la même: expliquer l'oeuvre d'art, c'est la situer dans une zone ou époque de civilisation dont les manifestations esthétiques répondent à une certaine température morale ou sociale. C'est cette température ambiante qui permet à certains sentiments de germer et non à d'autres: c'est pourquoi domine, selon les pays et les époques, tantôt le sens de l'idéal et tantôt celui du réel, tantôt celui du dessin et tantôt celui de la couleur; c'est pourquoi aussi, selon

¹¹² Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, p. 126. Comparer au commentaire de Taine, Philosophie de l'Art, vol. I, pp. 5-7.

¹¹³ Comparer les réflexions de Romain Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, p. 126, à celles d'Hippolyte Taine, Philosophie de l'Art, vol. I, pp. 8, 34-37.

l'époque, la tristesse ou la joie l'emporte dans la création artistique, car le malheur ou le bonheur environnant agit sur l'artiste qui, en outre, a été élevé d'une certaine manière, a subi l'influence d'une philosophie, d'une religion particulière. Ainsi une création est-elle appelée par une époque déterminée: "[...]" pour comprendre une oeuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des moeurs du temps auquel il appartenaient."¹¹⁴

Une étude des aspects historiques de leurs théories esthétiques fait ressortir entre Taine et Romain Rolland encore plus de similarité dans les idées, nous faisant croire que ce dernier a dû certainement s'inspirer de la pensée de Taine au moment où il travaillait sur ses deux thèses. Nous parlerons en premier lieu, de leurs réflexions sur l'évolution de l'art.

Il y a, dans l'évolution de chaque forme d'art, dit Taine, une période primitive, où l'oeuvre est encore imparfaite. Car l'art est insuffisant et l'artiste ignorant ne sait pas faire converger tous les effets afin de mettre en valeur ou bien de rendre dominateur un caractère essentiel. Romain Rolland reprend cette idée en parlant de la première période du drame lyrique en Europe, période de réflexions fécondes et de recherches laborieuses. A ce moment-là, nous voyons

la vie s'introduire peu à peu sous les formes glacées et purement architecturales de la musique du moyen âge; l'esprit populaire, depuis longtemps méconnu, y reprendra ses droits; le sentiment personnel s'épanouira de nouveau

¹¹⁴ Taine, Philosophie de l'Art, vol. I, p. 7.

parmi les abstractions des vieux contrepontistes. Des esprits hardis [...] donneront conscience à la musique de son pouvoir expressif. Étonnée de ses richesses, elle en cherchera les limites; elle s'efforcera d'appliquer cette force qui lui est révélée, à la représentation de la nature et de l'âme.¹¹⁵

Tel est, de même, l'état de l'art pendant le premier âge de la peinture italienne au XIVe et au début du XVe siècles. Cet art, dit Romain Rolland, a certainement une abondance, une facilité, une beauté d'invention même, mais il n'a pas la puissance d'expression que Romain Rolland cherche pour encadrer la force de la vie. C'est la Renaissance, certes, mais en germe.

Après cette période d'enfance, dit Taine, se place d'ordinaire une période de floraison, où le chef-d'oeuvre a pour cause une convergence universelle d'effets. C'est à ce moment que "tous les éléments de l'art, dégagés un à un, peuvent assembler leurs puissances sous la main du maître, pour manifester par leur concorde le caractère qu'il a conçu."¹¹⁶ Le second âge se place ainsi au moment où, la convergence des effets étant complète, une harmonie admirable équilibre entre eux les caractères, le style et l'action.

Telle est la pensée de Romain Rolland. L'apogée du drame musical en Italie, il le trouve dans l'oeuvre de Carissimi, où le fond et la forme s'équilibrent dans une harmonie qui tend uniquement vers l'expression naturelle des sentiments.¹¹⁷ Et l'histoire de la peinture italienne

¹¹⁵ Rolland, Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne, p. 4.

¹¹⁶ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 339.

¹¹⁷ Voir Rolland, Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne, pp. 186-187.

fournit aux deux historiens les mêmes exemples à l'appui de leur constatation commune: ils voient tous les deux, chez les Vénitiens,

l'ample et riche lumière, la consonance joyeuse et saine des tons reliés ou opposés, le lustre sensuel de la couleur s'accorder avec la splendeur de la décoration, avec la liberté et la magnificence de la vie, avec la franche énergie ou avec la noblesse patricienne des têtes, avec le voluptueux attrait de la chair pleine et vivante, avec le mouvement vif et aisé des groupes, avec l'épanouissement universel du bonheur.¹¹⁸

Dans l'oeuvre de Raphaël, note Taine, la sobriété de la couleur convient tout à fait à la force et à la solidité sculpturale des figures, à l'architecture calme des ordonnances, au sérieux et à la simplicité des têtes, à la sérénité et à l'élévation morale des expressions. Et Romain Rolland reprend cet exemple en écrivant: "C'est ainsi chez Raphaël. La couleur y est si justement ce qu'elle doit être, qu'on ne songe pas à se plaindre qu'il n'ait pas usé de toutes les ressources et puisé à pleines mains dans les trésors de Venise."¹¹⁹ Chez Rembrandt, enfin, Romain Rolland se mettrait sans doute d'accord avec Taine pour dire que règne "l'idée de la lumière mourante dans l'obscurité humide, et le douloureux sentiment du réel poignant."¹²⁰

A la fin de cette période de floraison, continue Taine, on remarque une période de décadence: "l'art est gâté, vieillot, refroidi par la routine et la convention. Là aussi, la convergence des effets manque; mais la faute n'en est pas à l'ignorance."¹²¹ Qu'est-ce qui amène la

¹¹⁸ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 341.

¹¹⁹ Rolland, Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne, pp. 186-187.

¹²⁰ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 342.

¹²¹ Ibid., p. 327.

décadence? La réponse que donne Hippolyte Taine se retrouve dans la thèse latine de Romain Rolland. Car Taine soutient tout aussi vigoureusement que ce dernier la nécessité pour l'artiste d'imiter le modèle vivant et de demeurer les yeux fixés sur la nature. Nous lisons dans la Philosophie de l'Art:

[...] dans la jeunesse et la maturité de son talent, [l'artiste] regarde les choses elles-mêmes, il les étudie minutieusement et anxieusement; il les maintient sous ses yeux; il se travaille et se tourmente pour les exprimer, et il les exprime avec une fidélité scrupuleuse même outrée. Arrivé à un certain moment de la vie, il croit les connaître assez, il n'y découvre plus rien de nouveau; il laisse de côté le modèle vivant, et, avec les recettes qu'il a ramassées dans le courant de son expérience, il fait un drame ou un roman, un tableau ou une statue. La première époque est celle du sentiment vrai; la seconde, celle de la manière et de la décadence.¹²²

Ainsi, explique Taine, l'art s'altère d'une façon irrémédiable dès que l'artiste ne cherche plus les modèles vivants afin de renouveler son inspiration, mais use de recettes, de procédés qu'il a trouvés autrefois dans la chaleur de l'enthousiasme; la science, le calcul et la routine remplacent pour lui la contemplation directe et personnelle du réel; l'artiste ne crée plus: il fabrique.

Comme Romain Rolland, Taine lui aussi voit dans la tyrannie du passé une cause de la décadence dans l'art parce qu'elle étouffe la volonté de l'artiste et l'éloigne de l'observation directe de la réalité. "Tout conspire à asservir la volonté, à lui persuader que la perfection est atteinte, et qu'il n'est plus besoin que de s'y abandonner", dit Romain Rolland.¹²³ Taine constate de son côté: "[...] on n'a jamais

¹²² Taine, Philosophie de l'Art, vol. I, pp. 15-16.

¹²³ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, p. 51.

été si savant; tous les procédés ont été perfectionnés et raffinés; même ils sont tombés dans le domaine commun; qui veut en user peut les prendre."¹²⁴ Ainsi le caractère de perfection des grands artistes s'impose-t-il à l'imitation de leurs successeurs:

Par degrés, la connaissance et l'étude du modèle sont interdites. On a cessé de le voir; on n'a plus sous les yeux que les oeuvres des anciens maîtres, et on les copie. Bientôt on ne copie que des copies de copies, et ainsi de suite; et à chaque génération, on s'éloigne d'un degré de l'original. L'artiste cesse d'avoir sa pensée et son sentiment personnels; c'est une machine à calquer.¹²⁵

A la recherche de la raison et à la tyrannie du passé s'ajoute une troisième cause de la décadence: "Ce qui abaisse l'art, dit Taine, c'est la faiblesse du sentiment. La grande conception qui avait formé et soutenu les oeuvres des maîtres languit et se délabre; on ne la conserve que par réminiscence et par tradition".¹²⁶ Et Romain Rolland répond: "La délicatesse du sentiment [...] devient faiblesse du sentiment."¹²⁷ [...] La facilité de l'art et de la vie a fait descendre le niveau des coeurs et l'affaiblissement de la volonté rend inutiles toutes les conquêtes des précurseurs."¹²⁸ La forme extérieure, donc, subsiste la même qu'auparavant, mais l'âme qui l'habitait a changé; l'artiste ne réussit plus à animer les formes, à mettre en oeuvre les formes amassées dans ses mains par ses prédécesseurs. La pauvreté ou la médiocrité du coeur amène ainsi la démoralisation de l'art.

¹²⁴ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 327.

¹²⁵ Taine, Philosophie de l'Art, vol. I, p. 20.

¹²⁶ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 327.

¹²⁷ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, p. 78.

¹²⁸ Ibid., p. 71.

En mettant en pratique sa théorie sur la décadence de l'art, Taine a cru bon de se livrer à une étude de la peinture italienne au XVI^e siècle, ce qui constitue la base même de la thèse latine de Romain Rolland. Car, selon ces deux historiens, ce n'est pas seulement l'histoire de tel ou tel grand homme qui nous prouve la nécessité d'imiter le modèle vivant et de rester les yeux fixés sur la nature; c'est encore l'histoire de chaque grande école:

Toutes les écoles [...] dégénèrent et tombent précisément par l'oubli de l'imitation exacte et l'abandon du modèle vivant. C'est le cas en peinture pour les faiseurs de muscles et de poses outrées qui ont suivi Michel-Ange, pour les amateurs de décorations théâtrales et de rondeurs charnues qui ont succédé aux grands Vénitiens, pour les peintres d'académie ou de boudoir par lesquels a fini la peinture française au XVIII^e siècle.¹²⁹

Et Taine apporte comme preuve bien des exemples qui se trouvent analysés dans la thèse de Romain Rolland:

[...] dans la seconde moitié du XVI^e siècle, quand la peinture décline, la convergence momentanée qui avait produit les chefs-d'oeuvres se défait et ne peut plus se rétablir. Tout à l'heure elle avait manqué parce que l'artiste n'était pas assez savant; maintenant elle manque parce qu'il n'est plus assez naïf.¹³⁰

[...] [L'art] faiblit peu à peu; on le voit s'amoinrir, perdre une portion de sa sincérité et de son sérieux sous Jules Romain, le Rosso, le Primatice, puis dégénérer en convention d'école, en tradition d'académie, en recette d'atelier.¹³¹

Le chapitre que Romain Rolland consacre à la révolution des Carrache trouve lui aussi son point de départ dans l'étude de Taine. La décadence italienne, dit Romain Rolland, se heurte, vers la fin du

¹²⁹ Taine, Philosophie de l'Art, vol. I, p. 18.

¹³⁰ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 399.

¹³¹ Ibid., p. 277.

XVI^e siècle, à la résistance de ce petit groupe d'artistes qui sut rallier autour de lui les principales forces de l'art, et sembla ramener une renaissance de la peinture. Mais ce ne fut guère qu'une apparence.

Taine note ainsi:

En vain les Carraches étudient avec une patience infatigable, et vont prendre dans toutes les écoles les procédés les plus variés et les plus féconds; c'est justement cet assemblage d'effets disparates qui rabaisse leur oeuvre à une place inférieure. Leur sentiment est trop faible pour engendrer un ensemble: ils prennent à l'un, puis à l'autre, et se ruinent en empruntant. Leur science leur nuit, en réunissant dans la même oeuvre des effets qui ne peuvent pas être réunis.¹³²

Et les deux historiens en viennent à conclure que les Carrache n'ont pas réussi à ramener l'art épuisé à la nature: la tâche était peut-être impossible. La Décadence a continué après eux et sous leur direction même.

Il s'ensuit dans l'étude de Taine une mise en valeur des rapports existant entre la peinture italienne du XVI^e siècle et la naissance de l'opéra au XVI^e siècle qui trouve son écho dans l'oeuvre de Romain Rolland: c'est l'idée de la continuité des arts qui relie ses deux thèses. La peinture qui décline, dit Taine, essaie de rendre des nuances que l'opéra naissant va exprimer. Ainsi "la peinture finit en même temps que la musique commence, quand l'attention humaine cesse de considérer les énergies du corps pour se tourner vers les émotions du coeur."¹³³ C'est là le noyau même de la pensée de Romain Rolland sur l'évolution de l'art. Car l'art ne meurt pas: la lumière ne s'éteint

¹³² Ibid., p. 339.

¹³³ Ibid., p. 278.

jamais mais elle se déplace en allant d'un art à un autre. Il arrive même qu'un art se prolonge hors de ses limites dans un art voisin, c'est-à-dire se continue et s'achève dans un autre art. C'est la continuité de l'esprit humain qui se reflète à travers les âges, dans les différents arts qui sont les expressions successives de la vie intérieure du monde.¹³⁴

Il nous reste à tenter une dernière comparaison entre la pensée esthétique de Taine et celle de Romain Rolland, qui n'a trait ni à la nature de l'oeuvre d'art, ni aux conditions où elle est produite, mais à sa valeur. Nous nous souvenons que, selon Taine, l'art est destiné à mettre en valeur un caractère essentiel du modèle: l'artiste remplira d'autant mieux son objet que ce caractère sera mieux choisi. Mais chaque artiste, étant différent de race, d'esprit et d'éducation, est frappé différemment par le même objet; chacun y démêle un caractère distinct et s'en forme une idée originale, et cette idée, manifestée dans l'oeuvre nouvelle, donne lieu à un nouveau chef-d'oeuvre. Là se trouve l'élément d'humanité d'une oeuvre d'art: tous ces caractères correspondent à quelque partie essentielle de la nature humaine, ou à quelque moment essentiel du développement humain.

Le bonheur et la tristesse, la raison saine et le rêve mystique, la force active ou la sensibilité fine, les hautes visées de l'esprit inquiet ou le large épanouissement de la joie animale, tous les grands partis pris à l'endroit de la vie ont une valeur. Des siècles et des peuples entiers se sont employés à les produire au jour; ce que l'histoire a manifesté, l'art le résume, et [...] les diverses oeuvres de l'imagination humaine, quel que soit le principe qui les anime et la direction qu'elles manifestent, trouvent

¹³⁴ Voir pp. 120-123 du Chapitre II de notre thèse.

leur justification dans la sympathie critique et leur place dans l'art.¹³⁵

Or cet élément de l'humanité de l'oeuvre d'art est pour Romain Rolland l'unique raison d'être de tout art. "Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art sans humanité?"¹³⁶ demande-t-il dans "Les Salons de 1903". D'ailleurs, l'esprit humain vit éternellement sur les mêmes idées, et l'artiste ne peut faire autrement que reprendre des théories clairement formulées avant lui. Il ne s'agit donc pas de penser des choses nouvelles, mais d'être nouveau à les penser, d'amener à sentir les vérités, qui constituent le fonds commun des siècles, la sève d'une jeune nature qui les éprouve en soi pour la première fois. Donc, l'artiste est de tout temps novateur qui joue son rôle dans le spectacle d'une incessante évolution:

L'art est le rêve de l'humanité, un rêve de lumière, de liberté, de force sereine. Ce rêve ne s'interrompt jamais ... Dans tous les siècles, on a gémi: "Tout est dit, et l'on vient trop tard." - Tout est dit, peut-être. Mais tout est encore à dire. L'art est inépuisable, comme la vie.¹³⁷

Et c'est cette vision nouvelle des choses que Romain Rolland cherche chaque fois qu'il se met à l'étude d'un tableau: "l'oeuvre du peintre nous apprend la façon dont les siècles passés voyaient les objets extérieurs et les déformations que leurs yeux et leur esprit imprimaient à la nature."¹³⁸

¹³⁵ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, pp. 232-233.

¹³⁶ Romain Rolland, "Les Salons de 1903", p. 656.

¹³⁷ Paroles de Romain Rolland citées par Jean Marnold, "Romain Rolland", Mercure de France, 1-XI-1908, p. 152.

¹³⁸ Rolland, Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne, p. 9.

Cette façon de concevoir l'oeuvre d'art conduit Taine à la considération que, pour bien juger d'une oeuvre, le critique doit avoir recours à bien plus qu'à son goût personnel:

[...] il doit faire abstraction de son tempérament, de ses inclinations, de son parti, de ses intérêts, [...] son talent est la sympathie, [...] la première opération en histoire consiste à se mettre à la place des hommes que l'on veut juger, à entrer dans leurs instincts et dans leurs habitudes, à épouser leurs sentiments, à repenser leurs pensées, à reproduire en soi-même leur état intérieur, à se représenter minutieusement et corporellement leur milieu, à suivre par l'imagination les circonstances et les impressions qui, s'ajoutant à leur caractère inné, ont déterminé leur action et conduit leur vie.¹³⁹

Nous l'avons déjà vu: c'est de cette façon que Romain Rolland aborde non seulement la critique d'art mais encore toutes ses études historiques: "l'historien, avait-il écrit dans son Journal, doit [...] avoir cette sympathie suprême, qui peuple son coeur de tous les égoïsmes de ceux dont il épouse les âmes."¹⁴⁰ Et quant à la critique, il précise: "le grand critique pénètre la création, par tous les canaux de la sève: il la possède".¹⁴¹ Il faut, explique-t-il, que le critique, par une sorte de métamorphose, se change en l'artiste pour le comprendre parfaitement, pour pouvoir juger au nom de son originalité profonde. C'est ainsi que le critique "réfléchit" l'oeuvre d'art et entre en communion avec son créateur.

¹³⁹ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 236.

¹⁴⁰ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 176.

¹⁴¹ Rolland, Mémoires, p. 205. Extrait cité à la page 207 de notre thèse.

Il y a, dit Taine, en-dessous de cette couche de caractères personnels, une autre, plus solide, faite de caractères permanents, qui se retrouvent tout au long d'une civilisation. Car un peuple, dans le cours de sa longue vie, traverse plusieurs renouvellements et reste pourtant lui-même, non seulement par la continuité des générations qui le composent, mais encore par la persistance du caractère qui le fonde: rien ne peut entamer en lui certaines aptitudes philosophiques, et sociales, certaines manières générales de concevoir la morale, de comprendre la nature, d'exprimer la pensée.

Considérez tour à tour les grands peuples depuis leur apparition jusqu'à l'époque présente; toujours vous trouverez en eux un groupe d'instincts et d'aptitudes sur lesquels les révolutions, les décadences, la civilisation, ont passé sans avoir prise.¹⁴²

Ainsi le caractère et l'esprit propres à la race, transmis de génération en génération, restent-ils les mêmes à travers les changements de la culture, les diversités de l'organisation et la variété des produits.

Or Romain Rolland reprend cette idée pour l'introduire dans le domaine de l'histoire de l'art: il en est ainsi, constate-t-il, avec les diverses formes de l'art d'un peuple. L'Italie, par exemple, n'a jamais cessé d'être grande. A toutes les époques, note-t-il, on y trouve des hommes admirables, des caractères solides, des personnalités qui révèlent leur âme puissante dans des oeuvres retrouvées par hasard et qui ne sont jamais devenues célèbres. A tout moment, précise-t-il en parlant du développement de l'opéra en Italie, "nous aurons l'occasion

¹⁴² Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 250.

de montrer tout le sérieux de caractère et toute la profondeur de pensée qui se cachent sous la décadence italienne."¹⁴³ Ainsi, sous des altérations secondaires, trouve-t-on le fond national toujours intact et persistant.

A cette étude des valeurs morales, continue Taine, correspond une échelle des valeurs esthétiques: selon que le caractère mis en valeur par une oeuvre est plus ou moins important, cette oeuvre est plus ou moins belle. Les caractères accidentels d'une oeuvre d'art, liés à des modes qui s'évanouissent au bout de quelques années, sont des caractères fort secondaires. Aussi les grands moments de l'art sont-ils ceux où l'artiste retourne à l'essentiel, où son oeuvre manifeste des caractères durables et profonds:

[...] tantôt les traits principaux d'une période historique, tantôt les instincts et les facultés primordiales d'une race, tantôt quelque fragment de l'homme universel et ces forces psychologiques élémentaires qui sont les dernières raisons des événements humains.¹⁴⁴

Romain Rolland, de son côté, ne saurait nier ces paroles: en assistant au Salon de 1903, il loue, parmi tous les peintres français dont l'oeuvre figure dans cette exposition, ceux qui "ne sont pas seulement d'accord avec la mode du jour, mais avec certains des caractères profonds de l'âme française."¹⁴⁵

Ainsi l'oeuvre universelle, dit Taine, est-elle celle qui manifeste le caractère essentiel d'une époque ou d'une race, ou exprime quelque sentiment, quelque type commun à presque tous les groupes de l'humanité.

¹⁴³ Rolland, Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne, p. 123.

¹⁴⁴ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 263.

¹⁴⁵ Rolland, "Les Salons de 1903", p. 640.

La conception de Romain Rolland s'exprime en d'autres termes, mais l'idée de base est la même:

L'oeuvre qui dure.

Est-ce l'oeuvre parfaite? [...]

La question n'est point là. Il ne s'agit point de beauté, ni même de génie. Il s'agit de durée. La durée, c'est de la vie. Qui porte en lui la plus grande somme de vie, pour la plus grande somme de vivants, celui-là, homme ou oeuvre, durera le plus longtemps.¹⁴⁶

De plus, continue Taine, ce sont les caractères des races, intimes et liés au tempérament physique, qui constituent les génies nationaux: "plus l'artiste est grand, plus il manifeste profondément le tempérament de sa race."¹⁴⁷ Et Romain Rolland répond:

Il y a deux sortes d'artistes populaires; les uns, mêlés à la vie de leur siècle, sont le reflet de ses caprices, et donnent des jours qui passent un écho harmonieux ou éclatant: ce sont les génies d'occasion. Les autres, plongeant leurs racines dans la bonne terre de la patrie, prêtent une voix aux puissances magiques qui dorment dans son sein. Ceux-là sont les vraies génies, les apparitions mystérieuses de l'esprit de la race. Aux époques de grandeur, quand la nation est arrivée à la mûre moisson de ses forces, cet esprit s'épanouit en mille formes diverses, et tous y participent.¹⁴⁸

Il est un second point de vue, selon Taine, pour juger les caractères: après les avoir étudiés selon qu'ils sont plus ou moins importants, il les considère selon qu'ils sont bienfaisants ou non, et de cette façon, il reconnaît la parenté de l'art avec la morale. Ainsi s'établit une deuxième échelle: "Les caractères s'y classent, selon qu'ils nous sont plus ou moins nuisibles ou salutaires, par la grandeur de la difficulté ou de l'aide qu'ils introduisent dans notre vie pour la détruire ou la conserver."¹⁴⁹ Et l'oeuvre qui exprime un caractère

¹⁴⁶ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 322.

¹⁴⁷ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 280.

¹⁴⁸ Rolland, Les Origines du Théâtre Lyrique Moderne, pp. 155-156.

¹⁴⁹ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 284.

bienfaisant est supérieure à l'oeuvre qui exprime un caractère mal-faisant: "celle qui nous représente un héros, dit-il, vaut mieux que celle qui nous représente un pleutre."¹⁵⁰

Cette conception de la bienfaisance devait plaire à Romain Rolland d'autant plus que son esthétique comprenait, depuis le début même de sa vie créatrice, un côté moral qui assignait à l'art le but d'élever l'humanité. Son Journal de 1886 nous disait que "les Arts [...] assoupissent ou brisent l'illusion de notre rôle inférieur, et [...] nous ouvrent, pour un moment, les portes de l'Etre en lequel on est tout."¹⁵¹ Et ses notes de 1924, trouvées en appendice à son Voyage Intérieur, nous révèlent que le maître mot de l'art, c'est toujours l'optimisme, l'espérance, l'amour:

Toutes les grandes oeuvres qui durent sont un pain quotidien. Et celui qui le mange ne s'inquiète pas si le pain a été fait selon les règles du parfait boulanger. Il trouve en ces grandes oeuvres de nouvelles forces de vie, - morales ou amORAles, éthiques ou esthétiques, n'importe! - une substance spirituelle qui s'incorpore à la sienne.¹⁵²

Si le but de l'art est resté le même tout au long de l'évolution esthétique de Romain Rolland, les idéaux que l'homme doit atteindre dans ce but, par contre, n'ont pas cessé de changer. Et les valeurs particulières que Romain Rolland propose au début de ce deuxième moment de sa courbe créatrice trouvent leur parallèle dans la pensée d'Hippolyte Taine. Car, dit Taine, le type le plus parfait que l'art moderne ait atteint, type en qui la noblesse morale se joint aux

¹⁵⁰ Ibid., p. 289.

¹⁵¹ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 81.

¹⁵² Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 322.

valeurs physiques par excellence telles que la santé harmonieuse, l'énergie active, la force impétueuse, trouve son incarnation dans l'oeuvre des trois grands maîtres de la Renaissance italienne: Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci. Leurs figures sont exemptes de toutes les tâches et de toutes les contraintes que les exigences de la société humaine et le conflit du monde environnant nous apportent, et la liberté de leurs attitudes témoigne de toutes les facultés de l'action et du mouvement.

[...] leur tête, leur visage et l'ensemble de toutes leurs formes attestent, tantôt, comme dans Michel-Ange, l'énergie et la sublimité de la volonté; tantôt, comme dans Raphaël, la douceur et la paix immortelle de l'âme; tantôt, comme chez Léonard, l'élévation exquise de l'intelligence; [...] sans que jamais l'ascendant trop fort de la pensée ou des organes retire la personne humaine de ce ciel où toutes les puissances s'accordent en un concert supérieur.¹⁵³

Or, rappelons-nous qu'à un moment donné de son évolution, Romain Rolland lui aussi cherche dans le réalisme intense des tableaux de la Renaissance la puissance de la vie et les forces d'héroïsme qui dorment dans l'homme. Ce sont justement les figures grandioses dans lesquelles l'homme atteint toute sa force et toute sa taille, figures caractérisées par des attitudes libres, des gestes impétueux, des muscles vigoureux et amples qui l'attirent et qu'il retrouve dans l'oeuvre des trois grands génies du Cinquecento: " [...] Lionardo (l'intelligence faite homme), Raphaël (l'universelle sympathie), Michel-Ange (l'intuition passionnée du monde irréel)".¹⁵⁴ Ainsi les deux historiens se rejoignent-ils par leur recherche de l'homme qui a atteint toute son ampleur et dont les oeuvres, sublimes et sincères, portent son idée sans fléchir

¹⁵³ Taine, Philosophie de l'Art, vol. II, p. 310.

¹⁵⁴ Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenbug, 30 mai 1892, (A.R.R.). Extrait cité à la page 95 de notre thèse.

sous son poids.

La force, la puissance, l'action: ce sont des valeurs qui resteront toujours une partie intégrale de l'esthétique de Romain Rolland; au cours des années, cependant, elle se verront reléguées à un rang inférieur, alors que d'autres valeurs, la bonté, la sincérité, le courage en face de la vie deviendront pour lui les qualités les plus importantes de l'art comme de la vie. Cette conception, elle aussi, est un écho de la pensée d'Hippolyte Taine. Nous lisons:

[...] la volonté est une puissance, et, considérée en soi, elle est un bien. On admire la fixité de la résolution qui, une fois prise, persiste invincible au choc aigu de la douleur physique, à la longue obsession de la douleur morale, au trouble des ébranlements subits, à l'attrait des séductions choisies, à toutes les diversités de l'épreuve qui, par la violence ou la douceur, par le bouleversement de l'esprit ou par l'affaiblissement du corps, travaille à la renverser.¹⁵⁵

Ne reconnaissons-nous pas, dans ces paroles, le portrait que dessinera Romain Rolland de Millet, de Beethoven et de Michel-Ange - tous des héros dont la grandeur, puisée dans leur souffrance, est devenue pour lui une source d'inspiration et de courage?

Mais le plus important de tous les ressorts intérieurs qui rendraient l'homme utile à autrui, selon Taine, c'est la faculté d'aimer:

[...] car aimer, c'est avoir pour but le bonheur d'un autre, se subordonner à lui, s'employer et se dévouer à son bien. Vous reconnaissez-là le caractère bienfaisant par excellence; il est visiblement le premier de tous dans l'échelle que nous composons. Nous sommes touchés à son aspect, quelle que soit sa forme, générosité, humanité, douceur, tendresse, bonté native; notre sympathie s'émeut en sa présence quel que soit son objet [...].¹⁵⁶

¹⁵⁵ Taine, Philosophie de l'Art, pp. 285-286.

¹⁵⁶ Ibid., p. 286.

Or Romain Rolland avait précisé dans son "Credo quia verum" que c'est le coeur qui importe le plus, dans la vie comme dans l'art, et que l'art n'est vivifié que par l'amour, par la vaste sympathie de l'esprit. Cette idée directrice de son esthétique sera un peu voilée au moment où Romain Rolland se verra captivé par la force égoïste, mais reprendra sa primauté à mesure qu'il fera face aux expériences douloureuses de sa vie. Les héros, apprendra-t-il, ne sont pas ceux qui ont triomphé par la pensée ou par la force, mais ceux qui furent grands par le coeur. Le maître mot de l'art pour Romain Rolland, c'était et ce sera toujours l'amour, sans lequel il ne peut y avoir pour nous rien de beau et de sublime. Il nous le dit ainsi: " [...] il est une [...] loi, dont j'ai tâché de marquer toute mon oeuvre: - la loi de 'sympathie' (au sens étymologique): 'souffrir avec'. La loi d'amour humain."¹⁵⁷

Le rapprochement que nous avons tenté nous a permis de faire ressortir bien des points d'accord entre l'esthétique de Romain Rolland et celle d'Hippolyte Taine. Certains aspects de la pensée de Taine - l'universalité de l'oeuvre d'art, ses éléments d'humanité, la propagation de générosité qui est, selon lui, le but de l'art - deviennent les fondements d'une morale purement humaine chez Romain Rolland, qui ne cessera jamais de croire en l'humanité. D'autres points d'accord nous surprennent, cependant: la méthode explicative qu'il adopte dans sa thèse sur la décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle, ainsi que les instruments dont il se sert, lui permettant d'atteindre un niveau de formalisme qui est purement tainien et qui semble jurer avec

¹⁵⁷ Rolland, Le Voyage Intérieur, p. 393.

ses convictions les plus profondes. Bien sûr, il reconnaît l'utilité des méthodes scientifiques dans la recherche de la vérité, mais il croit nécessaire de dépasser ces éléments de forme en mettant en jeu son intuition artistique dans l'évocation de la vie spirituelle. Cependant, cette contradiction apparente s'explique facilement, il nous le semble; notons que son emploi de cette méthode particulière est momentané. C'est au moment où il s'adonnait à un travail de spécialiste pour des fins universitaires, qu'il a eu recours à un type d'analyse formelle qui était bien connue et peut-être même bien appréciée à cette époque dans les milieux académiques. De plus, il est très intéressant de noter que Romain Rolland applique cette méthode à un sujet bien particulier; il parle dans sa thèse de la décadence, du moment où, selon lui, il n'y a plus d'art. Ainsi le sujet se lie-t-il très étroitement à la méthode empruntée: la forme analytique convient bien à l'explication des oeuvres où il n'y a pas de vie spirituelle, où l'art, tel que Romain Rolland le conçoit, n'existe plus.

Il y a encore autre chose qui oppose Romain Rolland à Hippolyte Taine: sa philosophie de la création. Vouloir étudier scientifiquement la production artistique, c'est supposer qu'elle est soumise à des lois et au même déterminisme que la nature, c'est supprimer la liberté créatrice du génie. Or Taine est justement le négateur de la liberté d'invention. Sa conception de l'art, mécaniste, pose que le chef-d'oeuvre n'est rien d'autre que la somme de toutes les composantes, c'est-à-dire, le produit mécanique de toutes sortes de conditions préexistantes. Sa méthode analytique prétend donc démonter les rouages de ce mécanisme pour en livrer le secret définitif.

Romain Rolland a su tirer profit de tout l'enrichissement que la méthode scientifique apportait à la connaissance véridique des oeuvres, des écrivains et des hommes, mais il a reculé devant une telle outrance, car, selon lui, c'est la faculté de l'invention qui dépasse tout élément préalable. Le sens du génie, l'idée de la création inspirée, se trouvent déjà en germe dans ses thèses: rien ne peut expliquer l'acte créateur - cette union mystique avec un autre monde, comme Beethoven ou Michel-Ange en connurent. Si rigoureuses que soient nos recherches, l'être doué du pouvoir créateur reste enveloppé de mystère: la création puise ses forces pour une grande part dans un royaume de rêves et de puissances mystérieuses jaillissant des souterrains de l'Etre, au delà des frontières où commence la conscience. Toute cette méthode analytique est donc impuissante à rendre ce travail intérieur de l'âme. Une lettre écrite par Romain Rolland à Malwida von Meysenbug nous explique ce fait ainsi:

J'ai dû, pour mon cours à l'Ecole Normale, étudier de nouveau les origines de la Renaissance du XVe siècle. [...] Dans cette poursuite des origines, on oublie l'essentiel, - l'âme de la Renaissance, - ce qui fait qu'entre cent oeuvres, on reconnaîtra du premier coup d'oeil celle qui est de la Renaissance, - et qu'on ne confondra jamais celle qui est italienne avec celles qui ne le sont pas. [...] La Renaissance italienne est comme la passion. On la voit. On la sent. On ne l'explique pas. Mille petites raisons réunies n'expliquent pas le génie.¹⁵⁸

La façon dont Romain Rolland a abordé la pensée d'Hippolyte Taine nous semble surtout éclectique: il a choisi d'en incorporer certains

¹⁵⁸ Rolland, Choix de Lettres à Malwida von Meysenbug, pp. 320-321.

éléments dans son esthétique parce qu'ils répondaient à ses besoins d'historien et même de moraliste, mais il en a rejeté d'autres parce qu'ils n'étaient pas conciliables avec certaines de ses convictions profondes. Il rejoint donc Taine dans son désir de vouloir tenir compte de l'histoire de l'humanité et de tout ce qu'elle apporte de valable à l'explication de l'oeuvre d'art, mais il le dépasse dans son désir de vouloir découvrir la vérité sur le "moi créateur" de l'artiste en ayant recours à l'intuitionnisme.

Le troisièmement de la courbe esthétique de Romain Rolland se compose de ces années où Romain Rolland est le plus dangereusement guetté par le désespoir. Les épreuves auxquelles il doit faire face en ce temps contribuent à tempérer quelque peu sa conception exaltée de l'artiste fort et égoïste par des considérations d'ordre moral qui s'imposent à lui de plus en plus. Malwida von Meysenbug avait dévoilé au jeune Romain Rolland, lors de son premier séjour en Italie, le tourment profond des "héros", tourment très semblable aux douleurs que lui-même avait éprouvées, mais que ces âmes d'élite avaient su surmonter. C'est une leçon d'héroïsme que Romain Rolland n'oubliera pas. A travers les déceptions des années 1894-1901, il finit par comprendre que la grandeur de la souffrance est bien plus profonde que celle de la puissance ou de l'action qu'il avait tant glorifiée dans ses oeuvres, et nous voyons son intérêt se porter moins sur l'artiste et l'art, et plus encore sur l'homme et la vie.

Au formalisme de la deuxième étape succède donc une critique de

sympathie où Romain Rolland présente le portrait des martyrs de la souffrance qui, éprouvés par le destin, ne renoncèrent jamais à leur foi dans la vie. Dans les Vies de Millet et de Michel-Ange, il met en oeuvre toutes les techniques de recherche et la discipline intellectuelle qu'il a acquises au cours de ses années de formation, afin de pouvoir dégager la vérité et faire un portrait aussi définitif, aussi exact que possible. L'histoire, ainsi, figure toujours pendant cette troisième étape, mais elle se trouve dépassée par l'intuition qui permet au biographe d'accéder à l'intimité de ces grands hommes. Ce mélange de deux tendances que nous retrouvons chez Romain Rolland à ce moment de sa vie créatrice nous permet d'introduire un autre critique chez qui la même synthèse existe et dont Romain Rolland aurait pu assimiler la doctrine: Sainte-Beuve.

Car la critique de Sainte-Beuve est biographique par prédilection: Sainte-Beuve veut atteindre, à travers le livre, l'homme qui a fait le livre, pour le peindre et le ressusciter. Le but de sa critique est ainsi de faire l'histoire de l'écrivain tout autant que l'histoire de l'écrit, et elle s'intéresse tout autant à la marche du talent vers le chef-d'oeuvre qu'au chef-d'oeuvre achevé.¹⁵⁹ Sans doute, dit Sainte-Beuve, on peut goûter une oeuvre sans rien savoir de son auteur, mais on ne pourrait alors ni la comprendre ni l'apprécier en connaissance de cause. Car, si la beauté d'une oeuvre vient de sa sincérité au lieu de répondre à un idéal immuable, comment refuserait-on de connaître la personne dont l'oeuvre est l'expression? Il n'est possible de juger équitablement une oeuvre qu'en fonction de cette individualité créatrice:

¹⁵⁹ Voir Sainte-Beuve, Portraits littéraires, vol. I (Paris: Garnier Frères, 1863), pp. 29-32.

La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation; je puis goûter une oeuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même, et je dirais volontiers: tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale.¹⁶⁰

Quelle est la position de Romain Rolland par rapport à ce point de vue? Dans une lettre au R. P. Paillerets, Romain Rolland écrivait à propos de la biographie qu'il préparait sur Péguy:

Je parle de Péguy parce que je suis plongé, en ce moment, dans la lecture de tous ses écrits pour un portrait que je veux faire de lui. J'y ai été amené comme malgré moi, - au cours de mes souvenirs. Et je suis pris. J'en ai pour un certain temps; car je ne me satisfais pas de ces souvenirs que j'ai de lui: c'est lui que je cherche, le lui profond et toujours en mouvement, - le "se faisant", comme il disait, à propos de Bergson.¹⁶¹

Nous trouvons, résumée dans ces quelques lignes, la conception que Romain Rolland se fait de la biographie: il s'intéresse surtout au développement d'un esprit créateur tel qu'il est révélé par ses oeuvres. Nous l'avons déjà précisé dans le cas de Millet: Romain Rolland ne se contente pas de retracer la vie du personnage, avec l'addition d'allusions plus ou moins superficielles à son oeuvre. Pour lui, la biographie se présente comme une fusion du récit d'une vie et de l'examen des oeuvres principales de l'artiste. Le but d'une telle biographie est donc d'éclairer la vie en étudiant l'oeuvre et d'éclairer l'oeuvre en étudiant la vie. Il va sans dire que cette conception de la biographie n'est pas nouvelle: elle retrouve les formules de Sainte-Beuve. Critique

¹⁶⁰ Paroles de Sainte-Beuve tirées des Nouveaux Lundis, vol. III, "Chateaubriand", citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, p. 98.

¹⁶¹ Une photographie de cette partie de la lettre est reproduite dans J.-B. Barrère, Romain Rolland par lui-même, p. 53. -

et biographe veulent embrasser dans leur compréhension la totalité indissoluble que forment le créateur et son oeuvre.

Ainsi la biographie est-elle, pour Romain Rolland, bien plus qu'une biographie. Maurice Descotes l'a dit à propos du Péguy de Romain Rolland, en regroupant selon leur ordre hiérarchique les différents éléments qui constituent une biographie littéraire pour celui-ci: "Ce n'est pas seulement une biographie que se propose Romain Rolland, mais une étude de l'âme de Péguy, du 'milieu', de ses oeuvres, de sa manière poétique."¹⁶² De la même façon, Sainte-Beuve donne à la critique une portée bien plus grande que ce qu'on lui avait assigné jusque-là: c'est une forme littéraire qui lui permet de connaître l'homme tout entier, de saisir chacun des mobiles qui le font agir. Les paroles suivantes sont de Sainte-Beuve, mais Romain Rolland y souscrirait volontiers, nous semble-t-il, car il y reconnaîtrait sa propre méthode biographique:

En fait de critique et d'histoire littéraire, il n'est point, ce me semble, de lecture plus récréante, plus délectable, et à la fois plus féconde en enseignements de toute espèce, que les biographies bien faites des grands hommes: non pas ces biographies minces et sèches, [...] mais de larges, copieuses, et parfois même diffuses histoires de l'homme et de ses oeuvres: entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects divers; le faire vivre, se mouvoir et parler, comme il a dû faire; [...] le rattacher par tous les côtés à cette terre, à cette existence réelle, à ces habitudes de chaque jour, dont les grands hommes ne dépendent pas moins que nous autres, fond véritable sur lequel ils ont pied, d'où ils partent pour s'élever quelque temps, et où ils retombent sans cesse.¹⁶³

Nous pouvons donc dire que Romain Rolland conçoit la biographie de la même façon que Sainte-Beuve conçoit la critique: comme une enquête

¹⁶² Maurice Descotes, Romain Rolland (Paris: Editions du Temps Présent, 1948), p. 51.

¹⁶³ Sainte-Beuve, Portraits littéraires, vol. I, p. 29.

exhaustive menée sur l'artiste, l'oeuvre et l'homme.

Une telle critique de compréhension exige, par-dessus toute autre chose, renoncement à soi-même. Pour comprendre l'autre, il faut se plier à lui, entrer en lui, vivre en lui. "La critique, écrivait Sainte-Beuve, est pour moi une métamorphose: je tâche de disparaître dans le personnage que je reproduis. Je me fais à lui, même par le style, j'emprunte et je révèle sa diction [...]".¹⁶⁴ Notons-le bien: Sainte-Beuve parle de "disparaître dans un personnage". Il rejoint donc un Romain Rolland disant que la seule façon de bien comprendre un personnage, c'est d'épouser son âme: "Je veux donc être tour à tour chacun de mes personnages, m'enfermer dans leur vie, seul à seul avec eux, jusqu'à ce que je me sois fait leur âme et leur substance."¹⁶⁵ Ce propos s'applique aux Vies de Romain Rolland tout autant qu'à ses études historiques: comme Sainte-Beuve, il se place toujours au point de vue des personnages qu'il étudie, car ce n'est qu'ainsi qu'on peut bien juger de leurs actions.

Comment arriver à cette métamorphose qu'exigent la biographie et la critique? Sainte-Beuve reconnaît, comme Romain Rolland, l'utilité d'une approche méthodique des oeuvres et des hommes. Ni l'un ni l'autre ne saurait voir une âme, en un moment précis, isolé, de son existence. Pour connaître un homme, dit Sainte-Beuve, il faut le saisir à divers moments: d'abord dans sa "race" et dans le milieu de son éducation, puis dans le groupe qui entoure l'éclosion de son talent, enfin au

¹⁶⁴ Paroles de Sainte-Beuve citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, p. 17.

¹⁶⁵ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 189.

moment "où il se gâte, où il se corrompt."¹⁶⁶ De même, Romain Rolland ne peut voir une âme que "dans la suite de son évolution ; si l'on saute quelque chaînons, on risque de ne plus comprendre."¹⁶⁷ Ainsi faut-il étudier la vie du personnage dans toute sa continuité, si l'on veut ne rien omettre d'important et d'essentiel à son sujet, si l'on veut "atteindre au vrai comme dans une étude naturelle."¹⁶⁸

Ainsi Sainte-Beuve et Romain Rolland mettent-ils en jeu des techniques de recherche leur permettant d'atteindre l'individu dans ses origines, dans son éducation, dans sa culture, bref, dans tous les aspects de sa vie. Cette méthode scientifique, Sainte-Beuve la décrit et la justifie ainsi:

On ne saurait s'y prendre de trop de façons et par trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, [...] on n'est pas sûr de le tenir tout entier [...]. Comment était-il affecté du spectacle de la nature? ... [Quelle] était [...] sa manière journalière de vivre? etc. - Enfin, quel était son vice ou son faible? Tout homme en a un. Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même [...].¹⁶⁹

Un point en particulier de cet extrait retient notre attention, car il reprend toute son importance dans l'œuvre de Romain Rolland. En accord avec les vues de Sainte-Beuve, ce dernier ne renonce pas à

¹⁶⁶ Paroles de Sainte-Beuve tirées des Nouveaux Lundis, vol. III, "Chateaubriand", citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, pp. 100-103.

¹⁶⁷ Rolland, Le Cloître de la Rue d'Ulm, p. 189.

¹⁶⁸ Paroles de Sainte-Beuve citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, p. 100.

¹⁶⁹ Paroles de Sainte-Beuve, citées par R. Molho, Ibid., pp. 103-104.

inclure la Vie de Michel-Ange dans la série des Vies héroïques après avoir trouvé en lui un géant tourmenté, rongé de maladies morales: peut-être même pensait-il à ces mots de son prédécesseur: "Pourquoi donc reculer devant l'expression entière de la nature humaine dans sa vérité? Aurons-nous toujours l'idole et jamais l'homme?"¹⁷⁰ Aussi notre biographe ne faussera-t-il pas la vérité de la physionomie de Michel-Ange, n'en fera pas une idole, mais exposera même les faiblesses de sa vie, selon sa conviction: "Avant tout, la vérité. Et comme disait Sainte-Beuve, 'que le beau et le bien se livrent d'affaire ensuite, comme ils pourront!'"¹⁷¹

Il découle, cependant, de cette dernière comparaison, un autre trait qui distingue plutôt Romain Rolland de Sainte-Beuve: il est affligé d'une qualité que l'auteur des Portraits littéraires n'a pas connue: la bonté du coeur. Sainte-Beuve met en lumière les tares des grands hommes et les étale avec une complaisance de physiologiste. L'indulgence de Romain Rolland, par contre, pour tout ce qui n'est que faiblesse chez ces héros, trouve sa source dans l'amour pour l'être humain, à proportion que ce dernier en a plus besoin. Jean Mauduit le note ainsi dans son article sur la Vie de Michel-Ange: "Rolland est, par excellence, le grand écrivain 'généreux' du début du siècle."¹⁷²

¹⁷⁰ Paroles de Sainte-Beuve citées par Miriam Krampf, La Conception de la Vie Héroïque dans l'Oeuvre de Romain Rolland (Paris: Le Cercle du Livre, 1956), p. 100.

¹⁷¹ Rolland, Compagnons de Route, p. 22.

¹⁷² Jean Mauduit, "La Vie de Michel-Ange de Romain Rolland", Coopérateur de France, Paris (7 juin 1958). Reproduit dans le Bulletin de l'Association des Amis de Romain Rolland, no. 46 (décembre 1958), p. 11.

Sainte-Beuve déclare aussi qu'il y a, au fond de tout être humain, un trait fondamental qui domine tous les autres, "une diversité originelle qui désigne chaque individu marquant, et qui est l'âme de chaque physionomie."¹⁷³ Il importe d'aller à la recherche de ce principal caractère d'un esprit, car il marque toute la vie d'un personnage et lui dicte même une vocation particulière où cette disposition de l'esprit reçue de la nature peut s'épanouir en toute liberté. Or il existe dans les biographies de Romain Rolland une recherche analogue qui lui permet de dégager un leit-motiv, un trait fondamental de la personnalité de son héros qui domine toute son existence. Le Millet, par exemple, relève un bel exemple de stoïcisme en un être humain qui souffre, mais qui n'est pas malheureux, car, pour lui, naturellement chrétien, "la douleur est la loi, [...] la douleur est un bien."¹⁷⁴ Le Beethoven peut se résumer en une phrase de la dernière page: "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 monde."¹⁷⁵ Et l'essentiel de Michel-Ange tient dans cette singularité: "Son génie était accouplé avec une âme qui le trahissait".¹⁷⁶ Le trait décisif d'une personnalité ainsi que d'une oeuvre jaillit donc de chacune de ces formules: l'homme, dans sa complexité, est devant

¹⁷³ Sainte-Beuve, Port-Royal, vol. IV (Paris: Librairie Hachette, 1912), p. 9.

¹⁷⁴ Rolland, Jean François Millet, p. 3. Extrait cité dans le troisième chapitre de notre thèse, p. 249.

¹⁷⁵ Rolland, Vie de Beethoven, p. 80.

¹⁷⁶ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 26.

nous, et nous ne l'oublierons plus.

Et pourtant, Sainte-Beuve, partisan de "la méthode naturelle en littérature"¹⁷⁷ et serviteur d'une science qu'il essaie de rendre aussi exacte que possible, ne croit pas à l'efficacité absolue de la méthode scientifique en critique. Comme Romain Rolland, il constate que jamais un raisonnement scientifique ne parviendra à expliquer totalement l'éclosion du talent et du chef-d'oeuvre. S'adressant à Hippolyte Taine, il se justifie ainsi dans les Nouveaux Lundis:

"L'esprit humain, dites-vous, coule avec les événements comme un fleuve." Je répondrai oui et non. Mais je dirai hardiment non en ce sens qu'à la différence d'un fleuve l'esprit humain n'est point composé d'une quantité de gouttes semblables. Il y a distinction de qualité dans bien des gouttes. En un mot, il n'y avait qu'une âme au XVII^e siècle pour faire la Princesse de Clèves: autrement il en serait sorti des quantités.¹⁷⁸

Il n'y a donc qu'une âme, une forme particulière d'esprit pour faire tel ou tel chef-d'oeuvre, de même qu'il n'y a de chaque vrai poète qu'un exemplaire. Romain Rolland reprend cette même idée en décrivant l'individualité du talent, du génie:

[...] Une âme n'en vaut pas une autre. Une vie n'en vaut pas une autre. Il y a des vies à la douzaine, au mille, au million. Il y en a qui sont des Unicum. Qui a pu vivre, une heure, le regard de Jésus ou les affres du Saint Sépulchre, a participé à sa divinité.¹⁷⁹

La race, le milieu, le moment, la faculté maîtresse sont donc impuissantes à tout expliquer: ces conditions extérieures servent, certes,

¹⁷⁷ Paroles de Sainte-Beuve tirées des Nouveaux Lundis, vol. VII, "M. Taine", citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIX^e siècle, p. 111.

¹⁷⁸ Paroles de Sainte-Beuve citées par R. Molho, Ibid., p. 109.

¹⁷⁹ Lettre inédite de Romain Rolland à G. Thiessen, 3 novembre 1912, (A.R.R.).

l'individualité et l'originalité personnelle, la provoquent, la sollicitent, la mettent plus au moins à même d'agir ou de réagir, mais sans la créer; la faculté de l'invention créatrice du génie reste un mystère:

Cette parcelle qu'Horace appelle divine [...], et qui l'est du moins dans le sens primitif et naturel, ne s'est pas encore rendue à la science, et elle reste inexpliquée. Ce n'est pas une raison pour que la science désarme et renonce à son entreprise courageuse. [...] il est des problèmes qui dureront peut-être autant que la vie de l'humanité même.¹⁸⁰

Ainsi la critique reste-t-elle pour Sainte-Beuve, comme pour son disciple, Romain Rolland, un art fondé sur une intuition et une divination impossible à réduire en méthode, et que les âmes poétiques pratiquent mieux que les autres, parce qu'elles ont le sentiment plus vif des beautés:

Mais même, quand la science des esprits serait organisée comme on peut de loin le concevoir, elle serait toujours si délicate et si mobile qu'elle n'existerait que pour ceux qui ont une vocation naturelle et un talent d'observer: ce serait toujours un art qui demanderait un artiste habile, [...] comme la poésie ne veut être touchée que par un poète.¹⁸¹

Ce que Sainte-Beuve a fait en littérature, Romain Rolland l'a appliqué dans le domaine des arts plastiques: tous deux se sont servi d'une méthode à la fois compréhensive et scientifique, souple et intuitive, conforme au tempérament de celui qui essaie non seulement de recueillir la succession du créateur mais surtout de faire revivre l'homme dans l'esprit du créateur. C'est justement le but que Romain Rolland,

¹⁸⁰ Paroles de Sainte-Beuve citées par R. Molho, La Critique littéraire en France au XIXe siècle, pp. 100-111.

¹⁸¹ Paroles de Sainte-Beuve citées par R. Molho, Ibid., p. 99.

moraliste, s'est proposé dans ses biographies: reconstituer l'âme des héros pour la mieux comprendre et l'aimer davantage ainsi que pour offrir, comme exemple et comme leçon à ses frères inconnus qui souffrent, la lutte continuelle de ces héros en face des épreuves de la vie terrestre. Ainsi nous lègue-t-il de petits chefs-d'oeuvre, les Vies des Hommes Illustres, qui procèdent de la méthode beuvienne et la dépassent en même temps, car elles brillent par-dessus tout par la sympathie et l'amour que leur auteur avait prodigués dans leur création.

Le quatrième moment de la courbe esthétique de Romain Rolland voit s'accomplir en lui une révolution intérieure, dans un détachement et un allègement qui lui permettent, au lendemain de maintes épreuves sanctionnées par bien des désillusions, de se frayer une nouvelle voie. C'est le moment de maturité qui survient après la crise et qui favorise en lui un sentiment nouveau de l'existence. La compréhension succède à l'amertume; la recherche du calme et de l'équilibre reprend le dessus dans cette vie continuellement en mouvement.

Toujours sensible aux moments de la souffrance, Romain Rolland a encore besoin d'une vérité humaine, à la fois intimement liée à la vie de tous les jours et qui permet de la dépasser. En Millet, il avait trouvé un bel exemple d'héroïsme silencieux et de foi stoïque à un moment où il était près de désespérer; c'était un exemple qui avait réveillé son enthousiasme au sein même de la douleur et lui avait donné de nouvelles raisons de croire. Beethoven lui avait offert une consolation

et un refuge par l'exemple de sa lutte héroïque contre l'injustice du destin. Et en ce quatrième moment, une parenté morale, spirituelle, humaine rapprochait Romain Rolland de Michel-Ange: c'est en lui qu'il essaierait de saisir l'harmonie finale d'une vie, où se résoudrait en équilibre le conflit essentiel des forces contraires.

Ainsi les dispositions de Romain Rolland vis-à-vis de Michel-Ange sont-elles toujours celles de l'ami qui veut tout connaître pour tout partager, celles du moraliste qui veut proposer aux âmes souffrantes l'exemple d'un héros qui a pu vaincre la souffrance, et, de plus, celles de l'idéaliste qui s'attache en ce moment à l'élévation sereine où se résoudraient toutes les oppositions rencontrées dans la vie. Le héros qu'il cherche en Michel-Ange, il ne le trouve pas: ce génie italien fut toute sa vie la victime de soi-même, la victime de son caractère excessif et éternellement insatisfait, la victime de son manque de volonté. Malgré les déceptions que cette vie lui cause, Romain Rolland reste fidèle à son scrupule de voir juste et de ne point idéaliser. Il ne nourrira ni son bonheur ni celui de ses lecteurs, d'illusions: "quelle que soit notre sphère d'action, constate-t-il, soyons-y les serviteurs de la vérité."¹⁸²

L'équilibre que Romain Rolland cherche entre l'homme et l'artiste, cette harmonie de tendances contradictoires qu'il ne retrouve pas dans la vie de Michel-Ange, il finit par la saisir dans sa création. Nous l'avons déjà noté: aux yeux de Romain Rolland, les contradictions d'un caractère ne sont pas des antinomies à résoudre en éliminant l'une ou

¹⁸² Rolland, Compagnons de Route, p. 22.

l'autre, mais des signes de vie à harmoniser; pour bien saisir l'esprit d'un artiste, il faut accorder tous les passages contraires. Cette règle de critique, Romain Rolland la fait sienne pour l'appliquer ensuite à la vie: "Le travail du penseur (et aussi du savant), c'est justement de saisir les contraires et de les expliquer par un principe supérieur, ou (s'il est un artiste) de les harmoniser en lui."¹⁸³ Michel-Ange accède à cette harmonie non pas dans sa vie mais dans son oeuvre, où se résout en une unité impérieuse le conflit essentiel des forces contraires qui se disputent son âme; de là émane l'apaisement qui, à certains moments, transcende la douleur et la tourmente de sa vie. Ainsi Romain Rolland retrouve-t-il en ce quatrième moment de son évolution esthétique l'incarnation de ce qui reste pour lui la règle suprême de la vie comme de l'art: une conquête de l'harmonie.

Dans ces études consacrées à l'âme et à l'oeuvre de Michel-Ange, nous redécouvrons les divers éléments de sa méthode critique qui nous ont permis, au cours de cette conclusion, de rapprocher Romain Rolland de certains grands esprits du XIXe siècle. Car la biographie ainsi que l'oeuvre d'érudition et de critique reposent toutes les deux sur des bases historiques solides, s'accompagnant d'une abondance de notes, des paroles et des écrits de l'artiste même: c'est tout un travail de documentation mis au service de la vérité, au moyen duquel Romain Rolland cherche surtout à ressaisir l'esprit plus que les faits eux-mêmes. Ainsi sera-t-il toujours le savant qui travaille d'après des données précises et exactes, servant à l'évocation parfaite, disons, vivante de son personnage.

¹⁸³ Paroles de Romain Rolland citées par Jean-Bertrand Barrère, Romain Rolland par lui-même, p. 60.

N'oublions pas non plus que la Vie de Michel-Ange ainsi que le Michel-Ange s'insèrent dans l'optique historique: Romain Rolland établit volontiers son sujet dans la durée, car il ne conçoit pas d'autre façon de traiter des problèmes humains que par rapport au devenir. Son introduction à Michel-Ange nous le dit: il se propose de suivre le cours entier du torrent, du commencement à la fin, afin d'avoir le sens de sa formidable unité. Ainsi le sens du devenir, faisant partie des dons spirituels les plus profonds de Romain Rolland, trouve-t-il lieu de s'exercer et de se satisfaire dans le domaine de l'histoire de l'art.

De plus, les instruments tainiens dont Romain Rolland s'était servi dans sa thèse latine entrent en jeu de nouveau; il insiste en premier lieu sur ce que Michel-Ange devait à sa race: "Toutes les superstitions, tous les fanatismes de cette race dure et forte, il les eut. Ils furent le limon, dont son être fut formé."¹⁸⁴

Des allusions aux conditions sociales et politiques abondent, nous permettant de voir jusqu'à quel point les circonstances temporaires ont contribué à l'éclosion du talent et du chef-d'oeuvre. La toute première page de la biographie nous décrit bien les conditions de l'époque d'où Michel-Ange est sorti:

C'était un bourgeois florentin, [...] de cette Florence fiévreuse, orgueilleuse, névrosée, en proie à tous les fanatismes, secouée par toutes les hystéries religieuses ou sociales, où chacun était libre et où chacun était tyran, où il faisait si bon vivre et où la vie était un enfer, - de cette ville aux citoyens intelligents, intolérants, enthousiastes, haineux, à la langue acérée, à l'esprit soupçonneux, s'épiant, se jalousant, se dévorant les uns les autres, -

¹⁸⁴ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 20.

cette ville, où il n'y avait pas de place pour le libre esprit d'un Léonard [...].¹⁸⁵

En dernier lieu, Romain Rolland tient compte de la loi du moment selon laquelle se forment les grands courants historiques où règne un certain état d'esprit, une idée maîtresse particulière. Or Michel-Ange survient justement dans un art en déclin, et souffle dans ces formes délicates et mièvres qui semblent près de s'alanguir dans l'excès de la grâce, le vertige de sa force et de son idéalisme affolant. "Et quand il fut passé, ce fut fini désormais de la Florence spirituelle et voluptueuse des Laurent de Médicis et des Botticelli, des Verrochio et des Léonard."¹⁸⁶

Et cependant, malgré toutes ces données positives, il demeure chez Romain Rolland qu'en matière de création artistique, ce qui distingue un artiste d'un autre, c'est "la force qui purifie tout: le génie."¹⁸⁷ Fidèle à la pensée beuvienne, notre historien de l'art constate la présence, dans l'acte créateur, de l'élément indéfinissable, irrationnel, qu'est le talent du peintre et qu'aucune considération historique ou sociale ne saurait expliquer dans son processus intime. C'est justement dans son propre génie et dans son propre coeur que Michel-Ange a trouvé les types qui figurent dans ses tableaux. Et il a fallu, pour les atteindre, l'âme d'un solitaire, d'un méditatif, âme emportée et généreuse, égarée au milieu d'âmes amollies et corrompues, réfugiée

¹⁸⁵ Ibid., p. 17.

¹⁸⁶ Rolland, Michel-Ange, p. 7.

¹⁸⁷ Rolland, Vie de Michel-Ange, p. 20.

toute entière dans son art par lequel son coeur et son désespoir parlaient encore. Ainsi la vie et l'oeuvre de Michel-Ange se résument-elles dans ces quelques mots de Romain Rolland: "Michel-Ange est [...] en dehors de son temps. [...] Il est seul, à part et colossal [...]."188

La divine inspiration, la spontanéité de la création et son caractère non rationnel, l'intuition de l'artiste, qui ne connaît pas le secret qu'il possède, l'abandon de ce même artiste au motif qui l'inspire, la valeur absolue, en dehors de toute hiérarchie, de la personnalité de l'artiste, tous ces motifs règnent en maître dans l'esthétique de Romain Rolland. Mais ce n'est pas tout: à ces éléments esthétiques se joignent d'autres qui relèvent de l'histoire, de la philosophie, de la morale et qui contribuent à la complexité de son oeuvre. Car Romain Rolland est fait à l'image du XIXe siècle: passionné de diversité et en même temps avide d'unité, historien et artiste, tenté de sortir de la littérature mais sachant y revenir, tout en conservant le souci de l'humain, il n'a pas pu choisir entre toutes les formes de la critique qui s'offraient à lui. Il semble donc les avoir pratiquées toutes, en en faisant ressortir les aspects qui répondaient à ses besoins et se conciliaient avec ses convictions les plus profondes, c'est-à-dire, la recherche de la vérité et la propagation de l'amour, harmonieusement conciliées et mises au service de son désir d'atteindre l'âme du créateur. Ainsi la pensée critique de Romain Rolland, impressionniste,

¹⁸⁸ Rolland, De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle, p. 82.

positiviste, morale, est-elle bien représentative de son siècle, car elle rassemble dans sa complexe richesse tous les aspects de son époque, et en même temps la dépasse par le souci humanitaire, par les éléments de générosité et de sympathie qui s'y déploient.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

A. BIBLIOGRAPHIES

- Starr, W. T. A Critical Bibliography of the Published Writings of Romain Rolland. Illinois: Northwestern University Press, 1950.
- Vaksmakher, M. N., A. V. Païevskaya, C. L. Galperina. Romain Rolland, Index bio-bibliographique. Moscou: Editions du Palais du Livre de l'Union Soviétique, 1959.
- "Bibliographie des oeuvres de Romain Rolland." Biblio, 20e année, no. 8 (oct. 1952), pp. 13-15.
- "Oeuvres de Romain Rolland. Essai de bibliographie". Biblio, no. 12 (déc. 1966), pp. 21-25.
- "Bibliographie, Romain Rolland." Bruxelles, Centre National de Bibliographies, (1966), 34 pp.
- "Bibliographie des oeuvres de Romain Rolland." Europe, janvier-mars 1955, pp. 132-139.
- Bulletin de l'Association des Amis de Romain Rolland. Paris: 89, Boulevard Montparnasse. 98 Bulletins du juillet 1947 jusqu'à l'année 1972.

B. OEUVRES DE ROMAIN ROLLAND

I. Biographies

- Rolland, Romain. Jean François Millet. Londres: Duckworth & Co., 1902. Réimprimé en 1920. New York: E. P. Dutton & Co., 1903. Inédit en français. Manuscrit aux Archives Romain Rolland, (Paris).
- _____. Péguy. 2 volumes. Paris: Albin Michel, 1944.
- _____. Vie de Beethoven. Paris: Librairie Hachette, 1914.
- _____. Vie de Michel-Ange. Paris: Librairie Hachette, 1914.
- _____. Vie de Tolstoï. Paris: Librairie Hachette, 1917.

II. Drames

- _____. Drames inédits: Fragments d'Orsino, d'Empédocle, de Gli Baglioni, de Caligula, du Siège de Mantoue. (Paris: Archives Romain Rolland).

- _____. Les Léonides. Paris: Albin Michel, 1928.
- _____. Savonarole. (Fragments). Europe, 32e année, No. 109-110, (janvier-février 1955), pp. 78-129.

III. Oeuvres autobiographiques.

- Rolland, R. Compagnons de Route. Paris: Albin Michel, 1961.
- _____. De Jean-Christophe à Colas Breugnon. Pages de Journal du 2 octobre 1912 au 18 septembre 1913. Paris: Editions du Salon Carré, 1946.
- _____. Mémoires et fragments du journal. Paru partiellement dans: "Souvenirs de jeunesse", La Guilde du Livre de Lausanne, 1947. Paris: Albin Michel, 1956.
- _____. Le Voyage Intérieur. Paris: Albin Michel, 1959.

IV. Oeuvres critiques.

- Rolland, R. Voyage Musical au Pays du Passé. Paris: Librairie Hachette, 1949.
- _____. Musiciens d'Aujourd'hui. Paris: Librairie Hachette, 1908.
- _____. Musiciens d'Autrefois. Paris: Librairie Hachette, 1949.
- _____. Beethoven. Les Grandes Epoques Créatrices.
- I. De l'Héroïque à l'Appassionata. Paris: Editions du Sablier, 1928.
- II. Goethe et Beethoven. Paris: Editions du Sablier, 1930.
- III. Le Chant de la Résurrection (La Messe Solennelle et les dernières Sonates). Paris: Editions du Sablier, 1937.
- IV. La Cathédrale Interrompue.
1. La Neuvième Symphonie. Paris: Editions du Sablier, 1943.
2. Les derniers Quatuors. Paris: Editions du Sablier, 1943.
3. Finita Comoedia. Paris: Editions du Sablier, 1945.
- _____. Michel-Ange. Paris: Albin Michel, (Les Maîtres du Moyen-Age et de la Renaissance), 1943.
- _____. Les Origines du Théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Genève: Slatkine, 1971.

V. Romans

- Rolland, R. L'Ame enchantée. 3 volumes. Paris: Albin Michel, 1922.
- _____. Colas Breugnon. Paris: Albin Michel, 1950.

_____. Jean-Christophe. 3 volumes. Paris: Le Livre de Poche, 1961.

C. ARTICLES DE ROMAIN ROLLAND

Rolland, R. "De la Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle."
(Un résumé de la thèse latine, donné en français). Revue de Paris,
(1^{er} janvier 1896), pp. 168-202.

_____. "Chronique parisienne." Bibliothèque universelle et revue
suisse, LXIX, (janvier-mars), pp. 169-184, 381-394, 602-678.

_____. "Les Fêtes de Beethoven à Mayence." Paru dans Vie de Beethoven.
Revue de Paris, (15 mars 1901), pp. 431-448.

_____. "Le grain de vie." Mercure de France, 1^{er} juin 1947.

_____. "Michel-Ange." Revue de Paris, (15 avril 1906), pp. 795-822.

_____. "Les Salons de 1901." La Revue de Paris, (1^{er} juin 1901),
pp. 591-629.

_____. "Les Salons de 1903." La Revue de Paris, (1^{er} juin 1903),
pp. 635-672.

_____. "Stendhal et la musique". La Revue, CV (15 décembre),
pp. 462-482.

D. CAHIERS ROMAIN ROLLAND

Rolland, R. Choix de lettres à Malwida von Meysenbug. Cahier 1.
Paris: Albin Michel, 1948.

Rolland, R. et Louis Gillet. Correspondance entre Louis Gillet et Romain
Rolland. Cahier 2. Paris: Albin Michel, 1949.

Rolland, R. et Richard Strauss. Correspondance et Fragments de Journal.
Cahier 3. Paris: Albin Michel, 1951.

Rolland, R. Le Cloître de la Rue d'Ulm. Journal de Romain Rolland à
l'Ecole Normale, 1886-1889, suivi de quelques lettres à sa mère
et de "Credo quia verum." Cahier 4. Paris: Albin Michel, 1952.

Suarès, André. Cette âme ardente. Choix de lettres de André Suarès à
Romain Rolland (1887-1891). Cahier 5. Paris: Albin Michel, 1954.

Rolland, R. Printemps Romain. Choix de lettres de Romain Rolland à sa
mère (1889-1890). Cahier 6. Paris: Albin Michel, 1954.

Péguy, Charles et Romain Rolland. Une Amitié française. Correspondance
entre Charles Péguy et Romain Rolland. Cahier 7. Paris: Albin
Michel, 1955.

Rolland, R. Retour au Palais Farnèse. Choix de lettres de Romain Rolland à sa mère (1890-91). Cahier 8. Paris: Albin Michel, 1956.

_____. De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle. Cahier 9. Paris: Albin Michel, 1957.

_____. Chère Sofia. Choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga (1901-08). Vol. 1. Cahier 10. Paris: Albin Michel, 1959.

_____. Chère Sofia. Choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga (1909-1932). Vol. 2. Cahier 11. Paris: Albin Michel, 1960.

Séché, Alphonse et Romain Rolland. Ces Jours lointains. Cahier 13. Paris: Albin Michel, 1962.

Rolland, R. Romain Rolland et le mouvement florentin de "La Voce". Cahier 16. Paris: Albin Michel, 1966.

_____. Un Beau Visage à Tous Sens. Choix de lettres de Romain Rolland 1886-1944). Cahier 17. Paris: Albin Michel, 1967.

_____. et Hermann Hesse. D'une rive à l'autre. Correspondance entre Hermann Hesse et Romain Rolland. Cahier 21. Paris: Albin Michel, 1972.

Guéhenno, Jean et Romain Rolland. L'indépendance de l'esprit: correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland, 1919-1944. Cahier 23. Paris: Albin Michel, 1975.

E. CORRESPONDANCE

Rolland, Romain et Châteaubriant, Alphonse de. Histoire d'une amitié. Nombreux textes inédits de Romain Rolland et d'Alphonse de Châteaubriant. Paris: Librairie Académique Perrin, 1962.

Rolland, Romain et Lugné-Poe. Correspondance 1894-1901. Paris: L'Arche, 1957.

Rolland, R. Correspondance inédite. Paris: Archives Romain Rolland. Lettres de Romain Rolland à:

Colin, Paul, 23 février 1920.

Le Corbusier, du 23 novembre 1930 au 23 janvier 1931.

Mallarmé, Camille, du 8 octobre 1912 au 18 novembre 1929.

Quelques-unes de ces lettres ont été publiées dans Il Ponte (novembre 1949).

Malwida von Meysenbug, 18 juillet 1890 au 16 mars 1904.

Monet, Claude, 14 juin 1909, 16 mars 1904.

Monod, Gabriel, du 24 novembre 1889 au 28 janvier 1891.

Rolland, Madeleine, du 11 novembre 1889 au 7 mai 1912.

Rolland, Mme (mère), de 1880 au 13 août 1896.
Rouchès, M. G., du 3 avril 1914 au 24 mars 1942.
Suarès, André, de 1887 au 19 juillet 1902.

F. EXTRAITS DU JOURNAL INTIME DE ROMAIN ROLLAND

Rolland, Romain. "Carnets (1886-1889)". La Nef, no. 14, (janvier 1946), pp. 3-23 et no. 15, (février 1946), pp. 18-33.

_____. "Extraits du journal inédit (1911)", Europe, 38e année, no. 379-380, (novembre-décembre 1960), pp. 37-44.

_____. Extraits inédits du Journal de Romain Rolland". Les Lettres, nos. 14-16 (1952).

_____. "Fragment de journal". Europe, 24e année, no. 1, (janvier 1946), pp. 4-21.

_____. "Journal de Romain Rolland (extraits inédits)". Biblio, XXXIV, no. 12, (décembre 1966), pp. 15-20.

_____. "Journal inédit". Revue de Paris. 57e année, (juin 1950), pp. 12-18.

_____. "Journal. Londres 1896". (extraits) Médecine de France, no. 170, (mars 1966), pp. 33-40.

_____. "Mon premier voyage en Italie". Le Figaro Littéraire, (18 septembre 1954), pp. 1, 5, 6, 7.

_____. "Pages d'un journal". Les Oeuvres Libres, no. 306, (1952), pp. 15-66.

_____. "Souvenirs sur Richard Strauss". Paris: Les Oeuvres Libres, 1948. Nouvelle série, no. 27 (V. 253), pp. 3-18.

_____. "Romain Rolland découvre les Mémoires d'Outre-Tombe". Biblio, 20e année, (octobre 1952), pp. 9-12.

_____. "Séjour à Florence". (Pages du Journal de Romain Rolland). Les Oeuvres Libres, no. 118 (344), (mars 1956), pp. 13-50.

_____. "Une visite à Rodin". (29 février 1912). Biblio, 20e année, no. 8, (octobre 1952), pp. 7-8.

_____. "Voyage en Espagne." (Extraits du Journal, mars-avril 1907).
Europe, 32e année, no. 109-110, (janvier-février 1955), pp. 3-77.

G. OUVRAGES SUR ROMAIN ROLLAND

Abraham, Pierre. Romain Rolland. (Suivi de la correspondance inédite de Romain Rolland avec Adolphe Ferrière et Heinz Haberlin).
Neuchâtel: A la Baconnière, 1969.

Arcos, René. Romain Rolland. Paris: Mercure de France, 1950.

Barrère, Jean-Bertrand. Romain Rolland par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1955.

Cheval, René. Romain Rolland, l'Allemagne et la guerre. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Descotes, Maurice. Romain Rolland. Paris: Editions du Temps Présent, 1948.

Doisy, Marcel. Romain Rolland. Bruxelles: Editions La Boétie, 1945.

Elder, Marc. Deux essais: Romain Rolland et O. Mirbeau. Paris: Georges Crès et Cie, 1914.

Jouve, Pierre-Jean. Romain Rolland vivant, 1914-1919. Paris: Ollendorff, 1920.

Kempf, Marcelle. Romain Rolland et l'Allemagne. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1962.

Krampf, Miriam. La conception de la vie héroïque dans l'oeuvre de Romain Rolland. Paris: Le Cercle du Livre, 1956.

Robichez, Jacques. Romain Rolland. Paris: Hatier, 1961.

Séché, Alphonse. L'Humble Vie héroïque. Paris: Sansot, 1912.

Seippel, Paul. Romain Rolland-l'homme et l'oeuvre. Paris: Ollendorff, 1913.

Sénéchal, Christian. Romain Rolland. Paris: Editions de la Caravelle, 1933.

Sices, David. Music and the Musician in Jean-Christophe. New Haven: Yale University Press, 1968.

Starr, W. T. Romain Rolland: One Against All. A Biography. The Netherlands: Mouton & Co. N.V., Publishers, The Hague, 1971.

Wilson, Ronald. The Prewar Biographies of Romain Rolland. Great Britain: W. C. Henderson & Son Ltd., 1939.

Zweig, Stefan. Romain Rolland. Sa vie - Son oeuvre. Paris: Les Editions Pittoresques, 1929.

H. THESES SUR ROMAIN ROLLAND

Beckwith, William Hunter. The Formation of the Esthetic of Romain Rolland. New York University Graduate School, 1936.

Mayes, Hubert Graham. La Conception de la biographie chez Romain Rolland. University of Manitoba, 1963.

Rakic, Zivorad M. Romain Rolland et Beethoven. Université de Paris, 1964.

I. ARTICLES SUR ROMAIN ROLLAND

Alazard, Jean. "Peinture italienne et peinture espagnole." Revue des deux mondes, (1er septembre 1958), pp. 155-160.

Barrère, Jean-Bertrand. "Romain Rolland et Malwida; les racines et le 'souffle'". French Studies, IV, no. 2, (avril 1950), pp. 97-112.

Bondeville, Emmanuel. "Romain Rolland à la recherche de l'homme dans la création artistique." Paris: Institut de France, Académie des Beaux-Arts. Séance publique annuelle du 9 novembre 1966.

Buraud, Georges. "Romain Rolland, créateur de valeurs". Biblio, 20e année, no. 8, (octobre 1952), pp. 3-5.

Chateauneu, Roger. "Romain Rolland et les clés de l'univers". Europe, 43e année, no. 439-440, (novembre-décembre 1965), pp. 39-46.

Claudel, Paul. "Le Beethoven de Romain Rolland." Accompagnements, N.R.F., Gallimard, (1949), pp. 89-98.

Cruikshank, John. "Nature of Artistic Creation in the Works of Romain Rolland." Modern Language Review, XLVI, (1951), pp. 379-387.

Drevet, C. "Le Secret de Stendhal, d'après Romain Rolland." Le Divan, 47e année, no. 294, (avril-juin 1955), pp. 28-33.

Durtain, Luc. "Romain Rolland et les héros". Europe, X, (1926), pp. 131-316.

Duchatelet, Bernard. "Jean François Millet. Un ouvrage de Romain Rolland inédit en français". Annales de Bretagne, 76, (mars 1969), pp. 541-583.

Ecorcheville, J. "Deux livres de Romain Rolland". Bulletin de la Société Internationale de Musique, IV, (15 août 1908), pp. 847-853.

Guéhenno, Jean. "Hommage à Romain Rolland". Biblio, (décembre 1966), pp. 3-6.

Ilberg, Werner. "Romain Rolland, An Honest Electic." The Modern Quarterly, vol. 3, (1947-48), pp. 30-44.

- Isaacs, L. M. "Romain Rolland as a musical critic". The Bookman, XLII, (January 1916), p. 549.
- Lalou, R. "Romain Rolland". Revue de Paris, LII, no. 5, (août 1945), pp. 59-62.
- Maubel. "Romain Rolland". Le Guide Musical, Bruxelles, no. 17, (1908), pp. 347-48.
- Marnold, Jean. "Romain Rolland: Musiciens d'autrefois". Mercure de France, (1-XI -1908), pp. 148-155.
- Mignon, Maurice. "Romain Rolland et l'Italie". Le Parthénon, (5 février 1913), pp. 121-124.
- Prezzolini, Giuseppe. "Romain Rolland en Italie". La Nazione Italiana (Florence, novembre 1954). Reproduit dans le Bulletin de l'Association des Amis de Romain Rolland, no. 30, (décembre 1954), pp. 8-12.
- Prunières, Henry X. "Romain Rolland et l'histoire musicale". Europe, X, (1926), pp. 300-306.
- Robertfrance, J. "Les Grandes Epoque Créatrices". Europe, XXIII, (15 mai 1930), pp. 114-117.
- Robichez, Jacques. "La générosité de Romain Rolland". Biblio, (décembre 1966), pp. 7-11.
- Romane, Jacques. "Le Printemps italien de Romain Rolland". Le Phare-Dimanche, Bruxelles, (21 novembre 1954). Reproduit dans le Bulletin de l'Association des Amis de Romain Rolland, no. 30, (décembre 1954), pp. 5-8.
- Roos, Jacques. "Romain Rolland et l'Italie". Venezia nelle Letterature Moderne, no. 11, (1962), pp. 300-312.
- Schmidt, W. F. "Voyage Musical aux pays du passé". Gral, XVII, (März 1923), pp. 281-82.
- Seippel, Paul. "Romain Rolland". Bibliothèque universelle et Revue Suisse, LXIV, (octobre 1911), pp. 5-28.
- _____. "L'esthétique littéraire de Romain Rolland". Journal de Genève, (2 février 1913).
- Starr, W. T. "Romain Rolland and some Italian contemporaries". Symposium, VIII, no. 2, (Winter, 1954), pp. 273-288.
- T'Serstevens, Albert. "Romain Rolland ou le romantisme de la critique". Dans Paris: Escales parmi les livres, Nouvelles Editions Latines, (1969), p. 193.

Vaussard, Maurice. "Les 'Lettres à sa mère' de Romain Rolland". Le Monde, 11e année, no. 3055, (20 novembre 1954), p. 9.

Watson, Graeme Douglas. "Romain Rolland et le sens de l'humanité". Annales de l'Université de Paris, 31e année, no. 2, (avril-juin 1961), pp. 237-238.

"Hommage à Romain Rolland", Genève: Editions du Mont-Blanc, (1945). 159pp. Articles de Ch. Baudouin, J. Benrubi, J. R. Bloch, Ch. Buraud, A. Chamson, G. Duhamel, J. Ghéhenno, Ch. Guyot, P.-J. Jouve, P. Masson-Oursel, N. Roubakine, Ch. Sénéchal, A. Spire, S. Zweig.

Numéro spécial de Europe, X, (février 1926), pp. 131-316.
Témoignages de: Henri Barbusse, A. de Châteaubriant, Georges Duhamel, Haverlock Ellis, John-Gould Fletcher, Valdo Frank, Manuel Galvez, Maxime Garki, Wilhelm Herzog, J. Kaden-Bandrowski, Th. Lichtendorf, Lounatcharsky, Henry de Montherlant, G. Prezzolini, Henriette Roland-Holst, Upton Sinclair, Hays de la Torre, Ernst Tobler, Jean Tousseuil, Shimazaki. - Dominique Braga, "Romain Rolland d'Europe". - André Chamson, "Témoignages pour d'autres et pour moi-même". - Jean Prévost, "La Raison chez Romain Rolland". - Philippe Soupault, "Confiance en Romain Rolland". - René Arcos, "Souvenirs". - Alain, "Sur le Jean-Christophe de Romain Rolland". - A. Crémieux, "Romain Rolland et la guerre". - Luc Durtain, "Romain Rolland et les héros".

Numéro spécial de Europe, 32e année, no. 109-110, (janvier-février 1955), 285 pp. - Ivan Anissimov, "Romain Rolland". - Pierre Grandgeorges, "Un héros de l'humanisme moderne". - Romain Rolland, "Correspondance avec quelques membres du Comité d'Europe". - Louis de Villefosse, "Le Printemps Romain".

J. OUVRAGES DIVERS

Baldensperger, Fernand. La Critique et l'Histoire littéraires en France. New York: Brentano's Inc., 1945.

Castex, Pierre-Georges. La Critique d'Art en France au XIXe siècle. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1959.

Delacroix, Eugène. Journal. 3 volumes, publiés d'après le manuscrit original par André Joubin. Paris: Librairie Plon, 1932.

Fromentin, Eugène. Les Maîtres d'Autrefois. Paris: Librairie Générale Française, 1965.

Gobineau, Comte de. La Renaissance. Paris: Plon, 1914.

Hatje, Ursula. Trente Siècles d'Art. Paris: Librairie Hachette, 1963.

Molho, Raphaël. La Critique littéraire en France au XIXe siècle. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1963.

Murray, Peter and Linda. The Art of the Renaissance. Great Britain: Jarrold and Sons Ltd., Norwich, 1971.

Sainte-Beuve, C.-A. Portraits Littéraires, vol. I. Paris: Garnier Frères, 1863.

_____. Port-Royal. vol. IV. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1912.

Schott, Rolf. Michelangelo. London: Thames and Hudson, 1963.

Taine. Hippolyte. Philosophie de l'Art. Tomes 1 & 2. Paris: Librairie Hachette, 1924.

Venturi, Lionello. Histoire de la critique d'art. Paris: Flammarion, 1969.