

« *Ce qui de tout temps est, fut, sera* »¹

Romain Rolland et les Variations Diabelli de Beethoven

Lorsqu'une œuvre musicale consiste en variations sur un thème donné, on est tenté de décrire le phénomène en termes de puissance et d'acte, en termes aristotéliens. La variation manifeste en acte ce qui était en puissance dans le thème, à l'image du sculpteur qui dégage la statue du bloc de marbre. Et lorsque l'œuvre musicale est géniale, on découvre avec émerveillement que des mondes aussi insoupçonnables qu'infinis sont en puissance dans des thèmes souvent bien modestes².

Or l'exemple le plus fascinant de variations dont la richesse, la beauté, la puissance et la profondeur sont absolument sans proportion avec le thème qui les a suscitées, ce sont assurément les 33 Variations opus 120 que Beethoven a écrites sur une valse d'Anton Diabelli. Et ce sont ces Variations qui, comme par hasard, ont suscité, sous la plume de Romain Rolland, une méditation profonde sur le phénomène de la création humaine. Phénomène qu'il comprend dans une perspective plus spinoziste qu'aristotélienne, on va le voir. Mais son commentaire à ces variations est aussi l'occasion pour lui de comparer le langage des sons à celui des mots, et de mesurer, à l'aune de cette création musicale qu'il admire tant, les pouvoirs de l'écriture littéraire, son écriture.

C'est donc une double méditation, à la fois explicite et implicite, que Rolland nous propose dans les quelques pages serrées et fascinées qu'il consacre aux *Variations Diabelli* de Beethoven. Avant d'en venir aux deux volets de cette méditation (sur la nature de la création artistique et sur le pouvoir du verbe face à la musique), un mot pour rappeler les circonstances dans lesquelles naquit le dernier grand chef-d'œuvre pianistique beethovénien.

¹ Texte d'octobre 2012, prononcé à Vézelay, en mon absence, par Alain Corbellari.

² Comment se fait-il que Jean-Sébastien Bach ait pu écrire ce monument que sont les *Variations Goldberg*, à partir d'un thème si simple, du moins en apparence ? On connaît la réponse de Bach lui-même à ce genre de question, réponse que cite son premier biographe : « J'ai beaucoup travaillé ; quiconque travaille aussi assidûment réussira aussi bien que moi ». Il faut croire que bien peu d'hommes sont assidus (cf. J. N. FORKEL, *Vie de Johann Sebastian Bach*, trad. fr. G. Geffray, Flammarion, coll. Harmoniques, 1981, p. 125-6).

En 1819, Anton Diabelli, à la fois compositeur et éditeur de musique, demande à un certain nombre de ses confrères d'écrire une variation sur une valse de sa composition. Cinquante d'entre eux, pas moins, répondent à l'appel. Beethoven commence par se récuser. Puis il se ravise. Sur un espace de quatre ans, avec de nombreuses interruptions, car il est alors absorbé par la composition de sa *Neuvième symphonie*, il travaillera sur la valse de Diabelli, dont il va tirer non pas *une* variation, comme le prévoyait son brave commanditaire, mais *trente-trois*. Une œuvre monumentale, d'une importance, d'une profondeur et d'une puissance égales à celles de ses dernières sonates pour piano, et que Diabelli, aussi effrayé que flatté, publiera en volume séparé, en 1824, tandis que les autres compositeurs figureront, par ordre alphabétique, dans un second album.

Il est tout de même à noter, parmi ces cinquante viennent ensuite, quelques noms singuliers ou prestigieux. Ainsi Johann Peter Pixis, qui écrira plus tard l'une des variations de l'*Hexaméron*, sur un thème de Bellini, dans la haute compagnie de Chopin et de Liszt ; ou Franz Xaver Wolfgang Mozart – nul autre que le dernier fils de Wolfgang Amadeus, qui reprit le prénom de son père, à défaut de son génie. Mais aussi Franz Schubert, qui se contentera d'offrir à Diabelli une valse mélancolique et brève ; ou encore les frères Czerny, Carl et Josef, sans oublier le petit Franz Liszt, âgé de onze ans lorsqu'il écrivit sa variation, pleine de fière énergie, et dont c'est la première œuvre publiée. Mais incontestablement, toutes ces variations, même celles que signèrent de grands noms, sont des œuvrettes de circonstance, qui ne dépassent que rarement la hauteur, bien modeste, de la valse initiale. Beethoven, lui, à partir de cette même valse, que les critiques jugent au mieux gentille, au pire insignifiante et nulle, bâtit un univers. D'une goutte d'eau, il fait un océan, auquel il ajoute les cieux et la terre.

Qu'est-ce à dire ? Ce sont pourtant bien des variations sur un thème ! Et ce thème est bien une valse de 32 mesures, écrite par Anton Diabelli. Dès lors se repose la question vertigineuse : cette œuvre formidable et cyclopéenne, était-elle « en puissance » dans la musiquette aimable proposée à Beethoven ? Comment et pourquoi personne ne s'en était-il avisé ? Comment et pourquoi nul, avant le compositeur de la *Neuvième symphonie* et de la *Grande Fugue*, n'a-t-il pu révéler ce miracle, et faire passer la substance du thème initial de la puissance à l'acte ?

Bien sûr, on peut éliminer le problème en affirmant simplement que Beethoven a pris *prétexte* de cette valse de Diabelli, et qu'il aurait pu, tout aussi bien, créer une œuvre de même ampleur et de même

profondeur à partir de rien, ou de n'importe quelle autre donnée de base. À la limite, on peut soutenir que plus la donnée de base est banale et vide, mieux cela vaut pour le génie, qui se retrouve ainsi les coudées franches. Et de fait, nombre de commentateurs, à l'image de Vincent d'Indy, cité (et copieusement malmené) par Romain Rolland, considèrent que le thème de Diabelli est « plat, insipide, pitoyable³ ». Ce sera également l'avis, plus près de nous, du compositeur André Boucourechliev, dont les rollandiens savent qu'il a rendu un hommage très appuyé à l'auteur de *Jean-Christophe*, précisément au moment d'analyser ces Variations Diabelli⁴. J'y reviendrai. En tout cas, Boucourechliev écrit abruptement : « La valse de Diabelli, dans l'œuvre de Beethoven, n'existe tout simplement pas⁵. »

Mais il faut s'entendre. Même ceux qui taxent de nullité la pièce de Diabelli savent bien que cette nullité n'est pas identique au néant. Ils sont tout de même conduits à méditer sur le *rapport* de ce donné initial, une petite valse sans prétention, avec les variations beethovéniennes, monument prométhéen. Ils se demandent, et Boucourechliev tout le premier, comment, de *presque* rien, Beethoven a pu faire quelque chose d'aussi grandiose.

En somme, dans le domaine musical, la composition en forme de variations sur un thème ne fait que rendre explicite et comme exemplaire ce qui est l'essence de tout acte créateur. Tout acte créateur est variation sur un thème, au sens où le créateur humain part toujours de « quelque chose ». Son œuvre ne saurait être le contraire exact et impensable du néant, l'incompréhensible abolition du rien, comme peut l'être notre univers matériel, le cosmos des astronomes. Le créateur humain compose toujours à partir des œuvres antérieures, les siennes et celles des autres, qui habitent sa mémoire, balisent et provoquent son imaginaire. Il compose toujours à partir de ce thème initial qu'est son propre passé biographique et artistique.

Dès lors, l'intérêt majeur, sur le plan heuristique et philosophique, de la forme thème-variations, c'est que le thème de départ, le « quelque chose » initial est délimité, distinct, isolable, et que nous pouvons ainsi comparer, peu ou prou, le bloc de marbre à la statue, donc saisir sur le vif l'acte de création.

*

³ Cf. Romain ROLLAND, *Beethoven, Les grandes époques créatrices*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 986.

⁴ Cf. à ce sujet Alain CORBELLARI, *Les mots sous les notes*, Genève, Droz, 2010, p. 315.

⁵ Cf. André BOUCOURECHLIEV, *Beethoven*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1963, p. 83.

Voyons donc comment Romain Rolland médite sur cet acte. D'abord, il considère que Vincent d'Indy, et tous ceux qui taxent de nullité la valse de Diabelli, sont trop sévères ; que cette valse n'est pas si mauvaise. Il ne dit pas pour autant, on s'en doute, que cette œuvrette serait secrètement géniale, au point de concentrer et de résumer en quelque sorte, avant sa naissance, la création beethovénienne. Néanmoins – telle est l'originalité de sa position – il affirme que le génie de Beethoven ne consiste pas à *inventer* ce que la valse ne contenait pas, mais bien à *découvrir* ce qu'elle contient ! Oui, Rolland affirme que Diabelli, d'une certaine manière, contient ce que Beethoven va révéler. Mais de quelle manière ? Elle le contient au sens où, tout en étant une œuvrette, ni pire ni meilleure que beaucoup d'autres, elle est riche de tout l'Être, et d'un Être éternel. Je cite Rolland : « Ici, la création n'invente point (quelle illusion !), elle découvre ce qui était, ce qui de tout temps est, fut et sera⁶. »

Le « ici » désigne précisément la forme « thème et variations ». Mais les mots « quelle illusion ! » montrent bien que pour Rolland, toute création humaine est à la même enseigne, que jamais elle n'invente et toujours elle découvre. Toujours, la création humaine manifeste dans le temps ce qui existe hors du temps, de toute éternité. Cette formulation, aussi abrupte que puissante, évoque-t-elle la conception aristotélicienne dont je parlais tout à l'heure : la création (en l'occurrence les variations de Beethoven) manifeste en acte ce qui était en puissance (dans la valse de Diabelli) ? Oui, dans une certaine mesure. Rolland parle en effet, dans le même paragraphe, de « ces âmes en quête d'un corps, qui dorment inscrites au plein d'un bloc à peine dégrossi, et que dégage, l'une après l'autre, le ciseau du génie⁷ ». Bref, il recourt à la fameuse métaphore du bloc de marbre et de la sculpture, métaphore canonique du passage de la puissance à l'acte.

Mais le fond de la pensée de Rolland n'est pas aristotélicien. Aristote n'aurait pas exactement dit que la statue, « de tout temps, est, fut, sera ». Il n'aurait pas affirmé que ce qui est en puissance est à tout prendre, et depuis toujours, en acte ! Pour Romain Rolland, il semble bien que l'acte ne soit jamais en puissance ; il est bel et bien accompli de toute éternité ; jamais en *puissance*, mais simplement en *instance* d'être manifesté, pourvu que vienne le génie qui lèvera le voile sur la statue déjà parfaite... Or, répétons-le, Rolland ne prétend pas le moins du monde que la statue parfaite serait l'œuvre de Diabelli, et que le génie de Beethoven déploie sous nos yeux des merveilles dont il

⁶ Cf. R. Rolland, *op. cit.*, p. 986.

⁷ *Ibid.*, p. 986.

faudrait alors créditer le brave éditeur-compositeur. Le sens de son affirmation, bien sûr, est ailleurs.

Ce qu'il veut nous dire, c'est, derechef, que *l'Être est*, dans sa plénitude absolue, au-delà des humaines vicissitudes, au-delà de l'espace et du temps. Et qu'avec cette plénitude nous sommes tous conviés à communier ; dès lors, le créateur est moins celui qui invente ce qui n'existe pas que celui qui accède à cette plénitude, celui sans qui cette plénitude resterait à jamais enfouie « dans les ténèbres de l'oubli », comme dirait Baudelaire. Le créateur est celui qui invente, oui, mais au sens de celui qui « découvre », qui accède aux richesses éternelles de l'être – celui qui désenfouit. « Ce qui était, ce qui de tout temps est, fut et sera » : tel est l'Être rollandien, cet Être « sans visage, sans nom, sans lieu, sans siècle, qui est la substance même et la source de toute vie. »

Je cite ici *L'éclair de Spinoza*⁸. Le musicien de génie est l'un de ces hommes exceptionnels qui peut nous faire accéder, comme le philosophe ou le mystique, à cet Être indicible, immanent et pourtant secret. L'Être, dans sa mystérieuse et universelle plénitude, se réfracte en toute chose, fût-ce la plus humble mélodie. Rolland, décidément, est moins aristotélien que spinoziste. *Deus sive musica*.

*

Au cours de son analyse des *Variations Diabelli* – ou plutôt, au long du parcours verbal qui lui fait remettre ses pas dans les pas de Beethoven, il nous donnera d'autres indices de ce spinozisme. Ainsi, après avoir constaté, émerveillé, que Beethoven est parvenu à retrouver, dans la valse de Diabelli, un air du *Don Juan* de Mozart, ainsi que le thème de l'*Arietta* qui constitue le second mouvement de sa propre dernière sonate pour piano, le fameux opus 111, il s'écrie :

« Est-il mystère plus déconcertant que, dans cette enveloppe vulgaire d'une valse viennoise, soient enroulées la pensée secrète de Beethoven et la verve de Mozart ! Tout est dans tout. Mais la masse des hommes n'en fait rien⁹. »

« Tout est dans tout » ne veut pas dire que le monde serait un vaste bric-à-brac où tout se ressemble dans l'insignifiance. Cela veut dire au contraire que les pensées les plus hautes sont cachées dans les plus

⁸ Cf. Romain Rolland, *Empédocle d'Agrigente*, suivi de *L'éclair de Spinoza*, Paris, Éditions du Sablier, 1931 [1924], p. 108.

⁹ Cf. Romain Rolland, *Beethoven*, p. 991.

banales, et qu'en dernier ressort rien n'est insignifiant parce que toute réalité du monde est une figure de l'Être, parce que l'Être habite en tout lieu du monde ; parce qu'il ne faut pas chercher l'Être ailleurs que partout.

Rolland va d'ailleurs décrire Diabelli et Beethoven non pas comme deux *inventeurs* de musique, l'un modeste et l'autre génial, mais bien comme deux *lecteurs* de la même réalité suprême et secrète. Diabelli tente, à sa petite manière, de retranscrire cette réalité, d'annoncer le peu qu'il a déchiffré de l'Être. Mais « il était comme un *lecteur* maladroit, qui passe à côté du vrai accent, qui ne se doute point du feu qui couve ».

Et Beethoven vient, qui lui répond : « “Voilà comment il faut lire¹⁰ !” »

Cette idée d'une *lecture* révélatrice, qu'il faut comprendre comme une lecture de l'Être, Rolland l'illustre de manière étonnamment parlante et précise, en montrant que dans sa toute première variation, Beethoven a bouleversé l'univers de Diabelli par un simple changement d'« accent », tel un acteur de génie qui révélerait la beauté d'un texte en le *disant* comme nul n'a su le faire avant lui.

En effet, dès sa première variation, en changeant non point les notes du thème, mais son rythme, donc ses « accents », Beethoven abolit les trois temps de la valse gentille, au profit des quatre temps d'une marche puissante et prométhéenne.

Cette idée de la *lecture*, et de la découverte, par Beethoven, de ce que Diabelli n'a pas su lire dans sa propre musique, réapparaît à nouveau plus loin. Notamment dans cette formule : « [Beethoven] découvre, dans cette valse bourgeoise de tout repos, des éléments de trouble ; et d'un coup de pouce, il *dégage* le démoniaque¹¹. »

Une fois encore, le génie n'est pas celui qui invente (sinon au sens latin du mot), mais celui qui révèle, qui met en évidence un Être de tout temps présent en toute chose. Son geste est celui de l'*aléthéia* grecque selon Heidegger : la vérité, c'est le dévoilement de l'Être. Mais cet Être, s'il ne peut rien devoir à Heidegger, doit décidément beaucoup à Spinoza.

*

Ainsi, les pages que Rolland consacre aux *Variations Diabelli* sont l'occasion pour lui d'exposer, sous une forme condensée, ce qu'on pourrait appeler sa philosophie première, ou du moins son intuition

¹⁰ *Ibid.*, p. 986-7. C'est moi qui souligne.

¹¹ *Ibid.*, p. 988. C'est moi qui souligne.

première de l'Être. Mais ces pages sont aussi le lieu d'une quête passionnée, qui tente de surprendre et de saisir sur le vif le mystère de la création (ou plutôt de la découverte) beethovénienne, et qui tente *ipso facto* de revivre, voire de recréer *par le langage des mots* les prestiges de la musique. Et cette aventure littéraire va culminer dans une réflexion sur les relations entre langage des sons et langage verbal. C'est le deuxième volet de la méditation rollandienne, auquel j'en viens maintenant.

Rolland va d'abord prouver le mouvement en marchant, et nous faire approcher le génie beethovénien à l'aide d'images ou d'évocations littéraires. Notamment dans le passage le plus justement célèbre de son commentaire aux *Diabelli* : au cours de la 3^e Variation, un épisode étrange, une sorte de douce reptation, à la basse, et qui semble venue de nulle part, suspend un instant la progression musicale. C'est à partir d'une simple note, du simple *si bémol* d'une modulation en *fa majeur* de la valse en *do majeur* de Diabelli (m. 23), que Beethoven introduit ce mystérieux moment.

Or voici, à ce propos, le commentaire inspiré de Rolland : « Ce *si bémol*, que va-t-il déclencher chez Beethoven ? Dans la salle de danse du Prater, le trouble clair-obscur du vieux Faust méditant est entré¹². »

Autrement dit : dans ce moment musical, la gravité spirituelle vient troubler l'insouciance viennoise et bourgeoise. Soudain, Vienne est regardée par le souci, l'inquiétude métaphysique – ou même, comme dirait Malraux, regardée par la mort.

Les musicologues de sens rassis purent estimer que cette traduction de la musique en vision littéraire était hors de propos. D'ailleurs, ne peut-on pas expliquer ce surgissement insolite et fugitif, cette figure doucement tournoyante, par les voies de l'analyse la plus classique, sans nul attirail métaphysique, nulle allusion à une tragédie existentielle quelconque ? Oui, certes. C'est ce que relève notamment André Boucourechliev. Mais il ajoute aussitôt que cet épisode, aussi extraordinaire que fugace, même s'il est entièrement explicable, *a posteriori*, par les instruments de la science musicologique, n'en est pas moins totalement imprévisible et profondément troublant. Et Boucourechliev conclut : « C'est Romain Rolland qui a raison [contre les analystes académiques], lorsqu'il exprime ce qui le trouble, ce qu'il entend¹³. »

¹² *Ibid.*, p. 988-9. On sait que Michel Butor, dans son ouvrage sur les Diabelli, qui se place volontiers sous l'invocation de Nerval ou celle de Shakespeare (entre autres), invoque également Faust, en se référant, implicitement puis explicitement, à Romain Rolland (cf. Michel BUTOR, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1971, p. 19, 29, 120).

¹³ Cf. André Boucourechliev, *op. cit.*, p. 86. Citons ici l'hommage que cet auteur rend à Rolland : « Quelle que soit la portée actuelle de son interprétation de Beethoven, littéraire,

Le même type d'approche intuitive et révélatrice sera mis en œuvre pour expliquer (verbe qui signifie, après tout, « déployer ») la fameuse 20^e Variation, la plus mystérieuse de toutes, peut-être, et la plus vertigineusement éloignée de la valse de Diabelli dont elle est pourtant issue. Rolland décrit cette variation comme un « sphinx immobile », mais aussi comme un « brusque abîme » :

« Rien ne menait à lui, et rien ne mène hors de lui. Il est unique et isolé, dans le désert ; et nul n'a pu pénétrer son secret. C'est un gouffre incommensurable. Beethoven lui-même en a-t-il perçu clairement le sens¹⁴ ? »

Or c'est justement à propos de cette variation-sphinx, et au moment de se risquer à l'interpréter, que Rolland engage sa méditation sur les relations entre le langage des mots et celui des sons. Ce sera d'abord pour déplorer les limites du premier, dont il oppose les lourdeurs et les insuffisances aux pouvoirs infinis de la musique, lieu paradoxal de la *précision* (soit dit en passant, ce même paradoxe, qui consiste à attribuer plus de précision aux sons qu'aux mots, fut soutenu, près d'un siècle avant Rolland, par Felix Mendelssohn¹⁵).

Mais voici dans quels termes Rolland propose ce paradoxe :

« Qu'il est pesant, le langage des mots, pour amener au soleil de la conscience les *obscures clartés* du sens intérieur, qui se manifeste immédiatement en le *précis* langage des sons ! Car de ce sens, quel musicien peut douter, quand il écoute ou lit cette pensée profonde et burinée, d'une main sûre, dans l'airain ? Et qui pourtant ose la traduire en le symbole

essentiellement psychologique, voire allégorique, et que l'on souscrive ou non aux images tourmentées de son langage poétique, Romain Rolland est parmi les rares qui aient pénétré la signification moderne des *Variations Diabelli*, et eu l'audace d'y consacrer un chapitre de son ouvrage monumental sur Beethoven. C'est à lui que revient, dans la littérature musicale française, l'immense mérite d'avoir pour ainsi dire redécouvert cette œuvre jugée monstrueuse et incompréhensible par le grand public. Pour nous, c'est ici l'occasion précise de tirer bien bas notre chapeau à l'auteur des "Grandes époques créatrices" ».

¹⁴ Cf. Romain Rolland, *Beethoven*, p. 989-990.

¹⁵ « On parle tellement de la musique pour en dire si peu. Je crois que les mots ne suffisent absolument pas pour cela, et je me dis que s'ils suffisaient, je finirais par renoncer tout simplement à faire de la musique. — Les gens se plaignent souvent que la musique est trop ambiguë, qu'elle les laisse dans le doute sur ce qu'ils ont à comprendre, alors que les mots seraient intelligibles pour tous. Pour moi, c'est exactement l'inverse, et pas simplement lorsqu'il s'agit de discours entiers, mais aussi pour des mots isolés ; ceux-ci me paraissent si ambigus, si imprécis, si équivoques en comparaison à de la bonne musique qui remplit l'âme de mille choses meilleures que les mots. Ce qui pour moi ressort d'une musique que j'aime n'est pas trop imprécis pour être exprimé par les mots, mais au contraire trop précis. » (lettre à Marc-André Souchay, du 15 octobre 1842, trad. fr. (anonyme) de Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefve aus den Jahren 1830 bis 1847*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1865, p. 337).

abstrait des mots ? Les mots ont-ils jamais pu rendre, que par ricochet, par résonance lointaine et déformée, la chair qui saigne, la palpitation du cœur dans la joie et la souffrance ! Tâchons pourtant d'écouter ici le grand cœur de Beethoven et son battement, dans le silence¹⁶ ! »

Séquence remarquable, mais plus nuancée, voire plus équivoque, à tout prendre, qu'il y paraît à première vue. Car s'il est vrai que la musique, selon Rolland, est le lieu d'une précision qui semble manquer au langage des mots, ses clartés irrécusables n'en sont pas moins des « obscures clartés » que le langage devrait, idéalement, « amener au soleil de la conscience ». La précision de la musique est donc *subconsciente*, d'où l'interrogation, qui n'est pas rhétorique, sur la *conscience* que Beethoven lui-même eut ou n'eut pas, du « sens » de cette 20^e variation (« Beethoven lui-même en a-t-il perçu clairement le sens ? », demande Rolland).

Le langage des mots, certes, est inférieur à la musique, mais d'une certaine façon, sa vocation est supérieure, car les « clartés » de la musique restent cornéliennement « obscures », et demandent impérieusement d'accéder au « soleil de la conscience ». Hélas, ajoute Rolland, la tâche est sans doute insurmontable. Le pouvoir du langage n'est pas égal à son devoir... Néanmoins, pas question d'abdiquer : « Tâchons pourtant d'écouter ici le grand cœur de Beethoven » signifie bel et bien : tâchons de rejoindre, et qui sait, d'éclairer par les mots le sens ineffable des sons.

Dès lors, afin d'y parvenir, Rolland ne recourt plus seulement à des images ou des évocations littéraires (le sphinx, le gouffre, Faust au Prater) mais à des métaphores, ou plus exactement à une grande métaphore filée, qu'on pourrait appeler existentielle et mystique¹⁷.

Cette grande métaphore filée est celle du *chemin de croix de l'âme humaine, l'âme croyante, subissant la douleur, cherchant la grâce et le repos, y accédant à la fin, après une longue et tragique lutte*. Rolland parle d'ailleurs, *expressis verbis*, de « la passion, au sens religieux, d'une pensée qui suit son chemin de croix¹⁸ ».

Observons le déploiement de cette métaphore rollandienne. Les deux morceaux que sont l'*Arietta* de l'opus 111 et la 20^e Variation Diabelli, nous dit-il,

¹⁶ Cf. Romain Rolland, *Beethoven*, p. 990. C'est moi qui souligne.

¹⁷ Il y parvient également par la mise en évidence de relations entre cette 20^e variation, la conclusion de l'œuvre et surtout le thème de l'*Arietta* de l'opus 111, relations auxquelles j'ai déjà fait allusion.

¹⁸ *Ibid.*, p. 994.

« sont parti[e]s du même acte de foi, confiante et claire. Mais au lieu que cette foi, dans l’Arietta, monte et s’épanche, en un don de soi à son amour – dans la Variation, elle se replie et bute à des troubles et à des doutes, dès les premiers pas¹⁹. »

Puis :

« Les phrases que j’ai citées plus haut reviennent péniblement de leur trouble, reviennent au seuil de la *clarté* [suit un exemple]. La deuxième partie s’ouvre sur une *montée* courageuse vers la *lumière*. Mais la *montée* bute, aux premiers degrés, le souffle coupé ; elle reprend, mais n’a même plus la force d’aller aussi loin, et son œil déjà se trouble ; une troisième fois, et c’est la *rechute* aux profondeurs [suit un exemple]. L’âme se perd dans son dédale... Elle serait perdue si, par un secours de la *grâce*, elle n’était prise par la main et arrachée au doute pour retrouver le repos dans la *lumière* apaisée²⁰... »

Plus loin, commentant l’extrême fin des *Diabelli*, Rolland aura ces mots : « Sa Coda de la dernière Variation est un envol aux champs du ciel, où l’âme danse dans la *lumière*, sans pesanteur, sans trouble, fine et sereine²¹. »

Cette longue et fervente métaphore filée, racontant le chemin de l’âme de la nuit à la lumière, du trouble à la sérénité, de la chute à la grâce, et que j’ai citée d’un seul bloc, est en réalité plusieurs fois interrompue par des attaques en règle contre l’analyse de Vincent d’Indy, lequel a le tort impardonnable de tout expliquer, dans cette œuvre mystique, et singulièrement cette 20^e Variation, par des considérations d’ordre technique²², et de voir dans les *Diabelli* un pur « exercice de rhétorique²³ ». Comment, s’indigne Rolland, peut-on ne pas s’être avisé qu’il s’agit en réalité de la *passion* d’un « visionnaire²⁴ » ?

Derechef, Rolland ne nie pas que l’analyse de Vincent d’Indy soit musicologiquement correcte. Ce qu’il rejette, c’est bien sûr la limitation de l’œuvre à sa dimension technique ; c’est le « ne... que » des explications réductrices ; la négation de la superstructure

¹⁹ *Ibid.*, p. 991-2.

²⁰ *Ibid.*, p. 994-5. C’est moi qui souligne.

²¹ *Ibid.*, p. 999. C’est moi qui souligne.

²² Plus précisément, par des « amplifications » – amplifications du thème, de tel groupe de notes ou d’une note unique (*Ibid.*, p. 992, 993).

²³ *Ibid.*, p. 994.

²⁴ *Ibid.*, p. 992.

spirituelle au profit de la seule infrastructure matérielle. Et ce vice est la conséquence d'une erreur préjudicielle, d'une erreur d'approche. Pour comprendre vraiment les *Diabelli*, et notamment leur 20^e Variation, il ne faut pas décortiquer la technique de Beethoven, il faut suivre sa *pensée*. Il faut « se concentrer, fermer les portes du dehors sur ce soliloque sacré²⁵ ».

Autrement dit, il faut revivre la musique par les mots, mais des mots qui la comprennent – et c'est ici le point capital – *comme on comprend une vie*, plutôt que de la soumettre au scalpel de l'analyse.

Cependant, Rolland revient à cette question cruciale : les mots sont-ils à la hauteur des sons de la musique, sont-ils capables d'atteindre à la vérité de la musique en la vivant dans leur langage ?

« Dans ce riche et divers Livre de Pensées, elle [la 20^e Variation] est celle que clôt le sceau de Salomon, l'énigme de l'âme de Beethoven. *Et rien ne dit que sa raison en ait eu la clef*. C'est le secret de son vaste et profond *subconscient*. Je ne suis pas sans m'avouer le sacrilège du vain effort que je viens de faire pour pénétrer dans la crypte²⁶. »

L'idée est la même que tout à l'heure : la musique, bien qu'elle soit un « livre de pensées », et quand bien même Rolland choisit de la décrire comme s'il s'agissait d'un art verbal (ainsi parle-t-il par exemple du « dernier mot » et de la « grande parole » de l'Arietta de l'opus 111²⁷), la musique reste la musique. Autrement dit, elle relève d'une *précision décidément subconsciente*.

Rolland peut bien s'exclamer, un peu plus loin, dans un cri d'admiration pour les pouvoirs démiurgiques de Beethoven : « Comme il est maître de son *subconscient*²⁸ ! », cela n'empêche pas que s'il en est le maître, c'est subconsciemment... à telle enseigne que la « *raison* » de Beethoven, nous dit Rolland, n'a sans doute pas saisi le secret de l'« *âme* » beethovénienne, pourtant manifestée dans son œuvre. Et de toute évidence, ce que Rolland, dans un geste de coquette modestie, qualifie de « vain effort », visait à n'être pas tout à fait vain ; il visait à atteindre, par le langage des mots, ce secret innommé, mais peut-être point tout à fait indicible.

*

²⁵ *Ibid.*, p. 994.

²⁶ *Ibid.*, p. 996. C'est moi qui souligne.

²⁷ *Ibid.*, p. 990.

²⁸ *Ibid.*, p. 998.

Y est-il parvenu ? J'ai envie de répondre : non et oui. Non, au sens où si l'on fait d'une musique, comme s'y risque sa lecture des *Diabelli*, et singulièrement de leur 20^e Variation, une ascension mystique, un chemin de croix de l'âme, la métaphore, pour haute et vaste qu'elle soit, n'en est pas moins limitative. Les montées et les retombées des mystérieux accords de la 20^e Variation peuvent assurément figurer cette ascension mystique et ce chemin de croix ; d'ailleurs, l'univers religieux rollandien consonne dans une mesure certaine avec l'univers religieux beethovénien. Il n'y a donc pas contresens. Mais il y a tout de même *concrétion* du sens, donc *limitation* du sens.

Des sensibilités tout aussi vives que celle de Rolland, et qui sait, tout aussi mystiques, broncheront sans doute devant l'univers métaphorique qu'il leur propose. S'il est permis de dire, par exemple, que la fin de la 20^e Variation marque un apaisement, préciser que cet apaisement est un effet de la grâce divine procède d'un acte de foi. Et si la foi peut se reconnaître dans la musique, elle ne peut pas s'y fonder. La musique en tant que telle, faut-il le dire, n'est jamais profession de foi, puisque la profession de foi n'existe point sans parole. L'échelle sonore est peut-être l'échelle de Jacob, la montée chromatique est peut-être la montée du Carmel. Peut-être. Et peut-être autre chose encore²⁹.

Et c'est ainsi que la douloureuse intuition de Rolland paraît se vérifier à ses dépens : la musique de Beethoven, à jamais au-delà des mots, est d'une précision qui demeure indicible. Son « obscure clarté » pourrait bien être plus éclairante que ce « soleil de la conscience » qui menace de nous aveugler à force de lumière monochromatique. Et s'il est difficile d'échapper au sentiment que la 20^e Variation mène une quête tâtonnante, et cherche moins la résolution d'un accord que l'apaisement d'une douleur, on ne peut nommer cette quête sans l'assujettir à des mots que d'autres mots pourraient prétendre à remplacer.

Néanmoins, l'entreprise de Rolland n'est pas vaine. D'abord parce que sa métaphore ne cherche pas à s'imposer comme le ferait une analyse technique. Elle se propose. On peut la récuser. À sa lumière, qui sait si notre esprit ne sera pas capable à son tour de créer d'autres métaphores, de revivre la musique avec d'autres mots, d'inventer ou de découvrir à son tour sa part de l'Être ? La métaphore est

²⁹ Il est d'ailleurs savoureux de noter que Rolland lui-même s'en prend vertement, à propos du quatuor opus 131, à la fameuse lecture qu'en fit Wagner, opposant ses propres images à celles de l'auteur de *Tristan*, voyant une « charge » où l'autre voyait une « danse », bref, corrigeant au crayon rouge les métaphores wagnériennes. Mais la musique est accueillante à plus d'une imagerie verbale... (*ibid.*, notamment les p. 1226-7)

suggestion. La métaphore est invitation à éprouver, à penser, à créer. La métaphore est toujours vive.

Et puis, il faut tout de même s'en souvenir, l'art des mots possède, avec celui des sons, une parenté aussi profonde qu'élémentaire : ce sont deux arts du *temps*. S'il est vrai que la pure analyse musicale (dont Vincent d'Indy serait le parangon), a pour ambition d'*expliquer* la musique par ses structures, mais en demeurant en quelque sorte hors d'elle, sans prétendre en aucun cas la rejouer sous une autre forme, l'approche littéraire, de son côté, et précisément, la *rejoue*. Le récit verbal, *parce qu'il est récit*, donc création d'un temps intérieur signifiant et sensé, peut retrouver, en deçà même de ses images ou de ses métaphores, la pulsation du récit musical.

Alain Corbellari, dans son brillant ouvrage, a souligné que « Rolland voit dans le *récit* la forme absolue de l'explication herméneutique³⁰ ». Non sans ajouter, à juste titre bien sûr, que cette conviction ne saurait emporter l'adhésion de tous les musicologues. Mais si, face à la musique, le récit ne peut prétendre, en effet, à être la forme absolue de *l'explication herméneutique*, il est peut-être bien la forme privilégiée de *l'expérience herméneutique* : il lui est donné de revivre par les mots notre condition temporelle, cette condition que la musique, de son côté, *met en œuvre*, et dont elle fait ses œuvres.

Si l'on a pu dire sans abus que le Wagner français s'appelait Marcel Proust, c'est bien en vertu de cette parenté profonde, de ce même destin temporel, partagé par la musique et la littérature. Romain Rolland n'est sans doute pas le Beethoven français ; il n'en avait d'ailleurs pas la prétention. Néanmoins, son récit des Diabelli nous permet, peu ou prou, de *revivre* l'œuvre qu'il célèbre et qu'il raconte.

Et si je reviens enfin à cette idée rollandienne que l'Être est partout présent, et que le grand artiste, comme le grand sage ou le grand mystique, est celui qui voit ce qui est, qui dit ce qui est ; celui qui dégage, de tout fragment d'Être, même le plus insignifiant en apparence, l'Être tout entier, alors on est en droit de penser que l'écriture rollandienne, après la musique de Beethoven, a dégagé, pour notre enrichissement, sa part de l'Être. *Deus sive musica* ? Oui, mais aussi bien : *Deus sive poesis*.

³⁰ Cf. Alain Corbellari, *op. cit.*, p. 314. C'est moi qui souligne.