

**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres

**Band:** - (1985)

**Heft:** 4

**Buchbesprechung:** Comptes rendus bibliographiques

**Autor:** Baudin, Antoine / Kissling, Isabelle

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Dario GAMBONI, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, Lausanne, les Editions d'En bas, 1983, 120 p.

S'il est une pratique infâme dont on ne savait naguère que s'indigner vertueusement, c'est bien la violence physique faite aux objets «ayant officiellement statut d'œuvres d'art». L'historien d'art en détournait pudiquement les yeux. Il ne peut plus l'ignorer aujourd'hui: l'iconoclasme contemporain n'est-il pas devenu une composante de la vie artistique, à la fois symptôme d'un «dysfonctionnement» de l'économie, agréée des biens culturels et partenaire pressenti de mainte opération avant-gardiste?

Telle est l'une des réflexions que suggère Dario Gamboni au terme d'une étude nécessaire et redoutable d'efficacité. De prolégomènes historiographiques en études de cas, il y interroge le sens de conduites réputées aveugles et gratuites (vandalisme) à l'endroit d'objets «esthétiques», donc réputés non conflictuels, voire innocents. Or, aujourd'hui comme hier, rien n'est moins neutre que l'œuvre d'art et ses usages sociaux. Appliquant avec une rare acuité le dispositif théorique élaboré par la sociologie de la culture de P. Bourdieu, Gamboni montre notamment en quoi le monde de l'art, ses produits et ses agents («fraction dominée des classes dominantes») se constituent en instruments de domination symbolique contre laquelle les «humiliés et offensés» du Beau (selon L. Réau) exercent épisodiquement des mouvements de révolte physique.

Certes, le Musée est là pour les en dissuader, avec son subtil appareil d'exclusion rituelle. Mais qu'advient-il lorsque la «bonne volonté culturelle» contemporaine entend donner aux objets artistiques l'occasion d'investir l'espace public ou, tout au moins, des espaces «non consacrés»?

L'auteur a choisi d'analyser de ce point de vue une manifestation type, l'Exposition Suisse de Sculpture à Bienne, dont l'édition 1980 a connu une vague iconoclaste sans précédent. La situation est exemplaire à plus d'un titre: la ville, affectée d'un indice d'«indignité culturelle» remarquable que les promoteurs s'efforcent précisément de conjurer; la conjoncture de crise économique attisant les tensions; la nature enfin des œuvres exposées, les sculptures, dont la vocation «publique» est traditionnellement l'objet des attentes, des représentations et des injonctions les plus contradictoires.

Son enquête conduit Gamboni à envisager tous les ressorts d'une telle opération, et ceci à travers les différents espaces constitutifs où vont se révéler «le mépris et la méprise», la violence symbolique des dominants et l'acte iconoclaste

des dominés. Car si ce dernier, dont l'auteur établit une sorte de typologie, se perpétre bien dans l'anonymat des lieux dits publics où l'intrusion des sculptures apparaît aux non-initiés comme une appropriation abusive de l'espace physique, la violence symbolique à la fois la plus diffuse et la plus durable trouve à s'étaler dans l'espace des discours autorisés. Des justificatifs étayant l'entreprise de «divulgation» des organisateurs à leurs atermoiements face aux déprédatations, des propos sentencieux de certains artistes à leurs arguties juridico-financières faces aux assureurs, l'auteur ne nous épargne aucune des manifestations de mauvaise foi verbale qui en font la substance. Sans compter le rôle ambivalent d'une presse partagée entre la réprobation populaire et la nécessité de défendre les valeurs légitimes.

Une dernière étude de cas biennois restitue par le menu l'histoire édifiante d'un «maître jardinier inculte» aux prises avec une anti-sculpture (significativement intitulée «Video blind piece»). Il s'agit là d'une situation extrême de dénégation mutuelle, où les iconoclasmes respectifs du vandale et de l'artiste s'abîment dans la confrontation des stratégies verbales élaborées par le «sens commun» et le monde de l'art. Ce véritable non-lieu renverra dos à dos tous les protagonistes, solidaires dans l'incommunicabilité comme dans la production de la valeur.

Ce dernier cas met en cause la responsabilité des idéologies et des pratiques de l'avant-garde artistique. Gamboni y articule en conclusion un aperçu des éléments iconoclastes constitutifs de la tradition avant-gardiste et portant atteinte à la définition de l'œuvre d'art, en termes d'unicité, de durabilité et de bien-façture au bénéfice du seul décret de l'artiste. On remarquera ici à quel point cette tradition, pour être d'origine dadaïste, touche par contamination l'ensemble des pratiques avant-gardistes, toutes techniques et toutes tendances confondues.

Conjuguée au processus général de «divulgation culturelle», l'institutionnalisation, ces dernières décennies, d'une avant-garde à composante ouvertement iconoclaste, a nécessité corrélativement la mise en place d'un appareil de violence symbolique d'autant plus implacable qu'il s'agissait d'imposer ces nouvelles conventions, promues valeurs universelles, à des publics explicitement voués à fonctionner comme référence négative. Comment s'étonner dès lors de ces «mouvements d'humeur» sacrilèges dont les producteurs de croyance constatent maintenant la croissance avec une émouvante inquiétude? Qu'ils soient rassurés, conclura l'auteur: en dernière analyse, «l'iconoclasme contemporain ne peut être qu'une réponse dominée qui enferme le maintien de la domination, une contre-violence qui fournit des armes à la domination symbolique».

Le propos est donc grave, et ses implications multiples. Aussi bien le lecteur se voit-il prévenu de ne bien vouloir rire «qu'en connaissance de cause». C'est que la plupart des situations et des stratégies soumises à l'enquête apparaissent comme proprement ubuesques. D'abord, et l'auteur le souligne, parce que le «rapport amusé» en est l'un des ressorts essentiels. Ensuite, parce que leur caractère dérisoire est cruellement mis en lumière par les techniques auxquelles recourt l'auteur. La distance requise par la méthode d'objectivation, selon Bourdieu, n'a-t-elle pas pour effet secondaire, outre l'ironie obligée dont se défend Gamboni, la séduction volontiers ludique d'un discours «au-dessus des conventions», occupé à traquer et à nommer imperturbablement les failles des comportements linguistiques? L'utilisation généreuse de l'illustration documentaire vient conforter cet effet. En l'occurrence, quelle dérision ne présentent pas les objets reproduits — pièces à conviction? — qualifiés selon le code immuable et

objectif de l'histoire de l'art, et confrontés à un discours démontrant à loisir la précarité de leur statut! Mais là encore, pour détourner une autre formule de Gamboni, «il n'est permis d'en rire qu'à ceux qui maîtrisent le jeu et peuvent tirer profit à la fois du sérieux et de la distance au sérieux»...

Et si cet humour servait tout simplement à conjurer l'angoisse que devrait confusément éprouver chaque lecteur? «Un jdanovisme new look», titrait jadis *Le Nouvel Observateur* (1979, N° 782) rendant compte de *La distinction*, l'œuvre clé de Bourdieu en matière de «critique sociale du jugement». Car qui, des lecteurs jusqu'aux auteurs, puissent-ils ne pas «être dupes», prétendra être à l'abri de telles procédures? Et quel est le lieu d'où, légitimement, celles-ci s'exercent? Autant de questions que pose aussi implicitement l'ouvrage de Gamboni.

La partie centrale de son texte avait paru dans les *Actes de la recherche en science sociale*, la revue de Bourdieu. Conjonction fortuite ou signe des temps, la version complète s'est vue prise en charge solidairement par les Editions d'En bas et l'Institut Suisse pour l'Etude de l'Art...

Antoine Baudin.

Ernest BLOCH, Romain ROLLAND, *Lettres, 1911-1933*, Collection «Les Musiciens», Lausanne, Payot, 1984.

Deux noms, deux dates, deux visages: les *Lettres* de la correspondance entre Ernest Bloch et Romain Rolland, réunies, présentées et annotées par José-Flore Tappy, offrent tout d'abord au lecteur l'image d'une couverture très soignée; les signes (proches des caractères de Claude Garamond) se détachent, noirs, longs et fins sur un fond brun orangé, alors que les portraits photographiques des deux artistes mettent d'emblée en évidence quelques traits de la personnalité de chacun.

C'est d'abord le regard inquiet, interrogateur, tourmenté, de Bloch qui attire l'attention. De face, le compositeur semble appeler avec force celui qui le regarde, l'image appartient à cette famille de portraits, peints ou photographiques, qui fascinent le spectateur par l'intensité du regard et la force des traits. Cet appel est souligné par un éclairage dramatique qui laisse la moitié du visage dans l'ombre, part mystérieuse de l'être, et qui, par contre, dessine avec netteté et dans un coup de projecteur les rides creusées sur un front large, puissant, et autour des yeux sombres. La barbe noire et touffue, qui cache la lèvre supérieure, les cheveux longs, un peu fous, et le col ouvert évoquent une fougue, une impétuosité que l'on sent contenue pour un instant, mais qui est prête à jaillir dans l'espace suggéré par le fond flou, lumineux et ombré lui aussi.

Le profil plus connu de Romain Rolland, front étroit, petits yeux allongés à la paupière ourlée, nez mince et saillant, menton fin sur lequel apparaît la ligne serpentine d'une veine, offre par contraste l'image de la maîtrise, d'une immobilité songeuse, d'un sérieux où affleure l'amertume et que l'esquisse d'un sourire ne parvient pas à entamer. Le col blanc, haut et fermé, le nœud sombre, les cheveux courts, soigneusement peignés, achèvent de donner à ce visage baigné de lumière, aux rides effacées, un air de concentration extrême. Le regard n'est pas tourné vers l'extérieur, il n'est pas un appel comme celui de Bloch, mais au contraire semble perdu dans quelque idée trop lointaine pour qu'on puisse le rejoindre, dans quelque monde intérieur, secret.

Les lettres des deux hommes sont à l'image de leurs visages. Vives, tourmentées, passionnées, hachées parfois, souvent longues, abondant en points d'exclamation, de suspension et en termes soulignés, en questions qui sont des appels à son correspondant, celles d'Ernest Bloch disent sans cesse sa solitude, l'incompréhension, la difficulté de se faire jouer, les problèmes financiers, l'angoisse du lendemain, la recherche de la «Vérité», l'espoir d'une vie meilleure et les désillusions, la souffrance née de ce qu'il appelle son «exil» aux Etats-Unis, son besoin éperdu de «communion» avec les hommes. Les lettres de Romain Rolland, de quatorze ans l'aîné du musicien, sont le plus souvent des réponses à celles d'Ernest Bloch, réponses mesurées, courtes, prodigant conseils et encouragements. R. Rolland fait preuve d'une certaine réserve, il ne se livre guère, ne s'épanche pas, mais essaie de comprendre son correspondant, tire des conclusions, généralise, résume sa pensée en formules brèves («Il faut passer par là», «on brûle de tant de passion»). Il ne semble pas avoir véritablement besoin de cette correspondance, ce qui n'est pas le cas de Bloch qui, dans des accents chaleureux, pathétiques parfois, appelle à l'aide, parle beaucoup de lui-même, expose ses difficultés.

Il y a à la clé de tout cela une grande différence de tempérament entre les deux hommes. Pourtant celle-ci n'explique pas tout. Il faut se souvenir de ce qu'était leur position sociale et leur place dans le monde des arts au moment où commence cette correspondance. Romain Rolland est un dramaturge fécond, un critique écouté, un professeur de Sorbonne qui, seize ans plus tôt, a soutenu deux thèses, l'écrivain qui a publié la *Vie de Beethoven* et *Jean-Christophe*, un homme sans soucis financiers. Ernest Bloch, lui, se bat pour surmonter d'importants problèmes matériels, et s'inquiète pour la famille qu'il a à sa charge. Il est alors un jeune chef qui a dirigé l'Orchestre symphonique de Lausanne pendant une saison (1909-1910), après avoir quitté un travail de libraire. En 1911, il est nommé professeur de composition au Conservatoire de Genève, son premier poste d'enseignement. A cette date, il a composé un opéra (*Macbeth*, 1904-1909, donné en 1910 à Paris), quelques chants avec accompagnement de piano, la *Symphonie orientale* (œuvre de jeunesse, 1895) et la *Symphonie en ut dièze mineur*, deux poèmes symphoniques (*Hiver*, *Printemps*, 1904-1905), un *Quatuor à cordes* (1895). Et si un critique clairvoyant salue en lui «un de ceux qui sont appelés au plus brillant avenir» (La Vie musicale, 15 août 1909), il s'agit bien d'*avenir*, car les quelques œuvres composées jusqu'alors ne suffisaient pas à établir la renommée du musicien. Les grandes compositions d'Ernest Bloch ne naîtront qu'un peu plus tard, précisément pendant la période que couvre cette correspondance, et au-delà.

En 1911 la situation de chacun des deux artistes apparaît donc très différente. Comment s'explique alors un tel échange épistolaire (quelque quatre-vingt sept lettres retrouvées) pendant une vingtaine d'années?

Nous n'examinerons pas ici tous les lieux de rencontre présents dans la correspondance des deux hommes et toutes les raisons de ce rapprochement. Relevons tout de même la passion pour la musique, l'intérêt pour les réflexions sur l'art, sur la place de l'artiste au sein de la société, le sentiment d'une tâche à accomplir, énorme, surhumaine dans les deux cas, l'amour de la nature (indispensable à tous deux), le sentiment de ne pas être véritablement compris, la foi qui porte les deux créateurs et l'idée du dépassement; l'expression «être au-dessus de», qui a valu à l'écrivain tant de critiques<sup>1</sup>, se retrouve également sous la plume du compositeur. En butte à l'hostilité (du moins le croit-il facilement), à l'incompréhension, il aspire à conserver intact son «Idéal», à ne pas se laisser

abattre par ceux qu'il estime inférieurs. Il ne s'agit pas exactement de la même idée du dépassement que chez son ami, mais tous deux se rejoignent dans leur horreur du fanatisme, du sectarisme, de tout ce qui restreint la liberté de l'esprit, tous deux aspirent à atteindre, grâce à l'art, le cœur de tous les hommes. Ainsi, par-delà les différences, les deux créateurs ont en commun l'essentiel, une vision du monde et la façon d'envisager la place de l'homme dans ce monde. Nul paternalisme ou sentiment de supériorité chez Romain Rolland, nulle jalouse chez Ernest Bloch.

La profonde parenté de pensée entre les deux artistes, la qualité de leur relation forment l'intérêt primordial de ce recueil. On connaît déjà la correspondance entre Ernest Bloch et Guy de Pourtalès<sup>2</sup>, dans laquelle apparaissent, chez le musicien, les mêmes préoccupations, la même inquiétude fondamentale.

Mais cette correspondance couvre les années 1932-1937, c'est-à-dire qu'elle commence au moment où s'éteint celle qui lie E. Bloch à R. Rolland. Or il est intéressant de relever que les rapports sont du même type: Ernest Bloch lance à Guy de Pourtalès de véritables appels au secours (il est question de sa «détresse *la plus complète*», de «sauvetage» que G. de Pourtalès opère en lui écrivant; *op. cit.*, p. 27), il le presse pour qu'il vienne l'écouter. Guy de Pourtalès, comme Romain Rolland (mais cette fois l'écrivain est plus jeune que le musicien), répond à ces appels, conseille, encourage, prend des contacts pour tenter de faire jouer la musique de Bloch. Dans les deux cas, le compositeur s'adresse à des écrivains<sup>3</sup> passionnés de musique, des biographes dont il a lu les textes et chez qui il perçoit une sensibilité qui le touche et qui lui fait espérer cette rencontre des coeurs et des esprits créateurs à laquelle il aspire avec tant de force.

La correspondance avec R. Rolland vient ainsi enrichir et compléter notre connaissance du musicien, montrant à quel point sa fragilité, son pessimisme, ses angoisses ne sont pas le seul fait de l'homme qui vieillit (et les lettres de la cinquantaine sont effectivement plus orgueilleusement tourmentées que les précédentes), mais une constante chez celui qui se nomme un «éternel juif-errant» (*op. cit.* p. 22). D'autre part, il est intéressant de voir à quel point E. Bloch s'est senti meurtri, lésé tout au long de sa vie, et ceci malgré une belle carrière. Il commence à composer très jeune et à vingt-quatre ans, lorsqu'il revient à Genève, il a déjà passé par deux conservatoires (Bruxelles, Francfort-sur-le-Main) et étudié à Munich et à Paris. En Suisse, Ansermet met, dès 1912, ses œuvres au programme des concerts du Kursaal à Montreux; il dirige, entre 1908 et 1932, *Schelomo*, *Hiver* et *Printemps*, la *Suite* pour alto, le *Concerto grosso* pour cordes et piano, *Helvetia* et *Israël*, des compositions maîtresses d'E. Bloch. Entre 1917 et 1930, il est professeur à New York, puis directeur de l'Institut musical de Cleveland et enfin directeur du Conservatoire de San Francisco. Et lorsqu'après quelques années de retraite en Suisse et en Savoie, il retourne aux Etats-Unis, il retrouve un poste de professeur. Sa valeur est reconnue aussi bien en Europe (membre de l'Académie Sainte-Cécile de Rome dès 1929) qu'en Amérique (première médaille d'or de musique de l'Académie américaine des Arts et des Sciences en 1947, Prix de la critique de New York pour son *Deuxième concerto grosso* en 1954). Malgré tout cela, ses lettres nous montrent un homme constamment inquiet, à peine heureux d'un succès reconnu car au même moment il se tourmente en imaginant les critiques qui, selon lui, ne sauraient manquer.

Quant à R. Rolland, ses lettres nous apportent la preuve que, bien que se protégeant du monde, cet homme ne refuse pas tout contact avec lui. S'il agit peu durant ces années, réfugié à la Villa Olga (à Villeneuve), il reste néanmoins extrêmement attentif au présent, touché, concerné par tout ce qui se passe; tou-

ché aussi par la confiance presque naïve que met en lui le jeune E. Bloch. Il le soutient, sans succès, lorsqu'il s'agit de nommer un nouveau chef à l'Orchestre symphonique de Lausanne. Il ne se retire donc pas complètement des affaires du monde comme il l'affirme en 1915 dans un moment de découragement.

Ce rapport au monde, à l'histoire, est également un aspect intéressant pour nous, lecteurs de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Cette correspondance jette sur le début de notre siècle, sur ces années marquées par la guerre et l'effondrement de l'Europe mais aussi par tous les espoirs nés de la Révolution russe et par un climat artistique d'une richesse enviable, l'éclairage des événements tels qu'ils ont été vécus par deux créateurs. Cette correspondance n'est pas un prétexte à l'analyse de la situation, à une réflexion détaillée sur tel ou tel événement — ces derniers apparaissent en filigrane, évoqués parfois avec indignation (cf. «l'effroyable cauchemar Sacco et Vanzetti», p. 164) — mais elle est finalement pour ses auteurs l'occasion de s'interroger sur l'essentiel, ce qui sous-tend un acte, la puissance et la valeur d'un système politique, le rôle de l'artiste dans la «mêlée» des hommes. Les lettres montrent la dose de courage, l'énergie qu'il a fallu à ces deux êtres pour pouvoir, chacun à sa manière, continuer la lutte, dépasser les moments de désespoir.

La correspondance révèle les liens qui, malgré la rareté des rencontres, se nouent au cours de ces vingt ans. Celui qui en 1911 écrit «Cordialement à vous» ou en 1913 «croyez, je vous prie, à toute ma sympathie» termine une lettre de 1929 par ces mots: «De tout cœur votre vieux Romain Rolland.»

E. Bloch, lui, passe de l'expression de sa sympathie aux «sentiments affectueux» qu'il éprouve pour son «ami».

Nous touchons là à une autre valeur de ces textes. Il ne s'agit pas seulement dans ces lettres d'une correspondance d'intellectuels ou d'artistes débattant d'idées qu'ils échangent et développent au moyen d'une relation épistolaire qui ne serait qu'un prétexte. Les deux hommes s'écrivent également pour se faire part mutuellement de leurs joies ou de leurs inquiétudes, de leurs projets, de leurs espoirs, de leurs encouragements. Chaque lettre appelle une réponse et le lecteur attend, par moments presque avec angoisse (car c'est la *vie* même de ces deux hommes qui est en jeu, non une fiction) la réaction du correspondant qui répond presque toujours, fût-ce avec une année de retard. Parfois, plusieurs lettres sont échangées en quelques jours, puis viennent de longues périodes d'interruption. Comment vit Ernest Bloch, ou Romain Rolland, pendant ce temps? Par quelles joies ou quelles souffrances passent-ils? Nul narrateur omniscient n'est là pour le dire. Le lecteur, comme le correspondant en est réduit à se contenter d'une réponse de deux ou trois pages (parfois moins) qui reflète une part infime de l'année écoulée. Il s'ensuit un sentiment de manque, le désir d'en savoir plus, de connaître les réponses aux questions en suspens. Le lecteur espère les trouver dans la suite, au détour d'un mot ou d'une phrase qui viendrait combler son attente. Il y a dans cet ensemble de lettres un réel suspens, une tension dramatique, un élan comparables à ceux d'un roman. Les distorsions temporelles, les silences, l'intérêt qu'offrent les personnages en présence, l'évocation d'une époque, la récurrence des thèmes, tous ces éléments renforcent encore cette impression.

Mais il est un autre aspect qui fait de ce recueil de textes non seulement un document passionnant et passionné, mais également un outil de travail pour le musicologue ou l'historien, c'est la valeur de la présentation et des notes de J.-F. Tappy. L'ensemble témoigne d'une démarche rigoureuse, d'une attention extrême à toutes les allusions faites par l'un ou l'autre correspondant, tous les

éléments nécessaires à la compréhension du contexte étant donnés<sup>4</sup>. C'est évidemment une exigence à laquelle on est en droit de s'attendre lors de la publication d'une correspondance; cependant, dans ce cas, nous pouvons constater que le soin est particulier et que l'intelligence des notes et des adjonctions s'impose au lecteur. Ceci est visible, par exemple, dans la richesse et la précision des dates et des extraits des lettres d'autres épistoliers placés là pour confirmer, éclairer tel ou tel aspect de la discussion entre le musicien et l'écrivain. De plus, le recueil est complété par treize documents photographiques, portraits, extrait d'article, affiche, fac-similés de lettres et d'une page d'*Helvetia*.

Enfin, l'un des mérites de cet ouvrage, outre l'avantage de fournir un complément au portrait de ces deux artistes et de nous apporter un éclairage sur la période, tient sans doute dans l'envie qu'il suscite en nous d'aller lire ou relire les écrits de Romain Rolland et de se mettre à l'écoute des œuvres musicales d'Ernest Bloch.

Isabelle Kissling.

#### NOTES

<sup>1</sup> Cf. *Au-dessus de la mêlée*, 1914.

<sup>2</sup> *Etudes de Lettres*, n° 3, 1981.

<sup>3</sup> Il affirme à G. de Pourtalès: «Je crois fermement que ce sont les penseurs, les écrivains, les peintres peut-être, qui seront les premiers à me comprendre» (*op. cit.* p. 23). N'écrivant pas une musique inscrite dans les courants majeurs de son époque, Bloch s'est toujours senti très isolé, a essuyé quelques revers et développé une extrême méfiance face aux musiciens de son temps qu'il juge parfois sévèrement.

<sup>4</sup> Nous n'avons relevé qu'une erreur: la lettre 19 n'est pas d'Ernest Bloch à Romain Rolland, c'est l'inverse.