



HAL
open science

Richard Strauss et Jean-Christophe de Romain Rolland : transfiguration d'un homme et de son oeuvre

Valère Étienne

► **To cite this version:**

Valère Étienne. Richard Strauss et Jean-Christophe de Romain Rolland : transfiguration d'un homme et de son oeuvre. Littératures. 2011. dumas-00626494

HAL Id: dumas-00626494

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00626494v1>

Submitted on 22 Aug 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble III)
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres modernes

**Richard Strauss et *Jean-Christophe* de Romain Rolland :
Transfiguration d'un homme et de son œuvre**

Mémoire de recherches : Master 1, Spécialité « Littératures »,
Parcours « Écritures et représentations (XIXe-XXIe siècles) »

Présenté par :
Valère ETIENNE

Directeur de recherches :
M. Claude COSTE
Professeur

Année universitaire 2010-2011

Université Stendhal (Grenoble III)
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres modernes

**Richard Strauss et *Jean-Christophe* de Romain Rolland :
Transfiguration d'un homme et de son œuvre**

Mémoire de recherches : Master 1, Spécialité « Littératures »,
Parcours « Écritures et représentations (XIXe-XXIe siècles) »

Présenté par :
Valère ETIENNE

Directeur de recherches :
M. Claude COSTE
Professeur

Année universitaire 2010-2011

Avertissement

La référence des ouvrages suivants sera donnée de manière abrégée :

- ROLLAND, Romain. *Jean-Christophe*. Paris : Albin Michel, 1931. 3 vol.
Abréviation : *Numéro de volume en chiffres romains, numéro de page en chiffres arabes*
La référence sera indiquée entre parenthèses dans le corps du texte, non en note.
Ex : (I, 9) (II, 127) (III, 484)
- *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance et fragments de Journal*. Paris : Albin Michel, 1951. Cahiers Romain Rolland, n°3.
Abréviation : *R/S*
- CORBELLARI, Alain. *Les mots sous les notes : musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*. Genève : Droz, 2010.
Abréviation : *Corbellari*
- JAMEUX, Dominique. *Richard Strauss*. Paris : Éditions du Seuil, 1971. Collection Solfèges.
Abréviation : *Jameux*

INTRODUCTION

Il est des œuvres de fiction manifestement si riches d'influences diverses que l'on pourrait passer un temps infini à en chercher les sources sans jamais les épuiser. Certains textes littéraires, notamment, agrégats denses et complexes d'éléments disparates, invitent sans cesse le lecteur à reconnaître en eux de nouveaux modèles extérieurs, dont il paraît illusoire de vouloir dresser une liste exhaustive et indiscutable. Bien différents de simples "romans à clés", ces ouvrages appellent à être lus non selon un seul angle d'approche qui livrerait leur vérité absolue, mais au contraire d'un œil ouvert et toujours à l'affût de nouvelles interprétations possibles.

Ainsi en est-il de *Jean-Christophe*, de Romain Rolland : au-delà des vagues qualificatifs qu'on lui attribue volontiers ("roman-fleuve"¹, "roman musical", etc.), ce récit de la vie d'un musicien imaginaire, allant de la fin du XIXe siècle à la moitié du XXe environ, partagée entre l'Allemagne et la France, ne pouvait que regorger d'influences culturelles, artistiques et historiques en tous genres (surtout de la part d'un auteur comme Romain Rolland, historien de l'art érudit et un des pionniers de la musicologie en France au XXe siècle). Il a souvent été dit à juste titre que Beethoven servait de modèle plus ou moins direct à Jean-Christophe Krafft, héros éponyme de l'œuvre : l'auteur l'admet lui-même. Mais cette piste à elle seule paraît bien insuffisante pour éclairer le roman tout entier, avec ses quelque dix volumes et mille cinq cents pages. « Qu'on se garde bien de voir en Jean-Christophe un portrait de Beethoven ! » prévient Rolland (I, 12), avant d'affirmer, d'une manière plus générale, que « *Jean-Christophe* n'est pas un roman à clef » (I, 14). De toute évidence, l'œuvre est allée chercher son inspiration à des sources nombreuses et variées.

Parmi ces différentes influences, toutefois, celle de la musique reste à peu près toujours au premier plan. Est-ce étonnant, dans la mesure où le principal protagoniste du récit est un compositeur ? Sans doute pas, mais il paraît difficile, pour autant, d'identifier avec certitude la totalité des sources musicales de l'œuvre. Il peut être éclairant d'aborder la question sous un

1 Le terme de "roman-fleuve" est en l'occurrence légitime : c'est précisément pour *Jean-Christophe*, rythmé d'un bout à l'autre par la métaphore filée de l'écoulement d'un fleuve, qu'il a été conçu.

angle inversé, en se demandant si *Jean-Christophe* a pu, réciproquement, servir d'inspiration à des musiciens (ce qui serait pour le roman une manière de rendre à la musique ce qu'il lui doit...). C'est apparemment le cas : Charles Koechlin, entre 1938 et 1945, a écrit un poème symphonique d'après *Le Buisson ardent*, avant-dernier volume et moment-clé de *Jean-Christophe*¹. Lorsqu'il évoque son œuvre, le compositeur semble observer dans le texte dont il s'est inspiré un caractère déjà musical : « dans l'«audition intérieure» [du personnage] chantent toutes sortes de thèmes étranges² », explique-t-il. On est donc tenté de remonter à la source du roman lui-même, pour y trouver d'éventuelles inspirations de nature « auditive ». Dans le commentaire qu'il consacre au *Buisson ardent* de Koechlin, le musicologue François-René Tranchefort réserve à *Jean-Christophe* quelques mots acerbes, estimant qu'« il est bien courageux de s'intéresser aujourd'hui au long et filandreux roman de Romain Rolland³ »... Essayons quoi qu'il en soit de « démêler les fibres » de *Jean-Christophe*, pour mettre au jour ses racines musicales.

On sait notamment quelle amitié a uni Romain Rolland à Richard Strauss. Exact contemporains⁴, les deux artistes ont entretenu des liens à partir de 1899 et jusqu'à 1926 au moins (date de la dernière lettre de leur correspondance, après laquelle ils semblent s'être perdus de vue). Nul doute que leurs affinités aient été profondes, et que Rolland se soit montré particulièrement sensible à l'art de Strauss. La première lettre qu'il lui ait adressée, datée de 1899, contient déjà cet aveu remarquable : « Depuis que je vous ai rencontré à Berlin, j'ai vécu tous les jours avec vos pensées, et je crois m'être avancé dans leur intimité⁵ ». Quant à la dernière, écrite près de vingt-sept ans plus tard, elle se termine par cette émouvante déclaration : « C'est un des plus hauts dons que m'ait faits le destin, d'avoir votre amitié. Et qu'à travers tant de ruines et d'empires – et d'amitiés – la nôtre soit restée pure et inébranlée, j'en suis fier, et je vous embrasse fraternellement⁶ ». Et pourtant, il s'en faut que Rolland ait toujours porté un jugement dithyrambique sur la personne de Strauss et sur sa musique. Après l'avoir vu diriger certaines de ses œuvres lors d'un concert en 1899, il rapportait dans son Journal les impressions suivantes : « Les lieder de Strauss sont assez faibles [...]. Quand ce terrible héros veut livrer son cœur

1 Parmi les adaptations musicales d'autres œuvres de Romain Rolland, on peut citer l'opéra (daté de 1937) de Dimitri Kabalevski d'après *Colas Breugnon*.

2 Charles Koechlin cité par François-René Tranchefort (TRANCHEFORT François-René (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Paris : Fayard, 1986, p.400).

3 *Ibid.*

4 Rolland : 1866-1944 ; Strauss : 1864-1949.

5 Lettre à Strauss du 14 mai 1899 (*R/S*, p.20).

6 Lettre à Strauss du 25 février 1926 (*R/S*, p.110).

amoureux, c'est un enfant, un peu banal et très sentimental¹ ». L'année suivante, en le recevant à déjeuner chez lui, il le jugeait imbu d'un « orgueil héroïque, tout près de délirer », et devait se raisonner « pour ne pas trouver odieuses certaines de ses pensées² ».

Ces quelques éléments présentés côte à côte donnent une assez bonne idée de ce que fut le point de vue général de Rolland sur Strauss : une admiration et une affection profondes pour l'homme et son œuvre, jointes à une perception lucide de leurs travers et faiblesses. Il est en tout cas certain que Strauss, éminent représentant de la musique allemande de sa génération, a occupé une place toute particulière dans l'estime du mélomane germanophile qu'était Rolland : celui-ci confiait en 1905 à une de ses correspondantes qu'il tenait Strauss pour « le seul génial musicien allemand³ » de l'époque.

Est-ce assez pour supposer que Strauss a pu servir, dans une certaine mesure au moins, d'inspiration à Rolland pour *Jean-Christophe* ? Le roman fait le récit de la vie d'un compositeur allemand dont les dates pourraient être exactement celles de Strauss, et qui, après avoir découvert et assimilé le modèle alternatif de la culture française, parvient à effectuer une synthèse intellectuelle de l'Europe entière ; or, l'auteur écrivait à Strauss en 1907 (alors qu'il en était au milieu de la rédaction de l'œuvre) : « Vous avez triomphé de l'Europe de notre temps. Maintenant, sortez de notre Europe, élevez-vous au-dessus⁴ ». Il semblerait ainsi que Rolland ait fait réaliser par son héros, artiste fictif, l'idéal qu'il aurait aimé voir réaliser par Strauss, artiste réel. A supposer qu'il ait servi de modèle à Jean-Christophe, Strauss a donc dû faire dans le roman l'objet d'un dépassement.

Rolland a-t-il pu en outre s'inspirer dans *Jean-Christophe* de la musique de Strauss proprement dite, tout comme Charles Koechlin s'était fondé sur le texte du roman pour écrire un poème symphonique ? Dans la Préface qu'a rédigée Rolland pour son œuvre lors de sa première réédition, en 1931, on relève quelques indications concernant la genèse du texte qui pourraient s'avérer significatives. L'auteur avoue notamment avoir conçu en tout premier lieu, avant d'entamer la rédaction de l'œuvre elle-même, la scène finale de la mort de son héros :

Bien avant d'entreprendre la rédaction définitive de l'œuvre, une quantité d'épisodes et de figures principales avaient été esquissées : [...] la mort de Christophe, en 1903 (un mois avant de rédiger les premières lignes de *L'Aube* [premier volume du roman]. Je n'avais plus qu'à tirer et resserrer les épis, pour lier la gerbe [...]) (I, 9)

1 Note du Journal de Rolland, datée du 20 mai 1899 (*R/S*, p.127).

2 Note du 1er mars 1900 (*R/S*, p.129).

3 Lettre à Cosette Padoux du 22 novembre 1905 (*R/S*, p.146).

4 Lettre à Strauss de 14 mai 1907 (*R/S*, p.90).

Prévue d'avance, la mort du personnage paraît constituer l'aboutissement nécessaire de son parcours et de son existence ; après avoir conçu cette scène, ultime dans le déroulement de l'intrigue mais première dans l'ordre de la rédaction, Rolland estimait n'avoir plus « qu'à tirer et resserrer les épis, pour lier la gerbe », comme si la mort du héros figurait l'accomplissement tant attendu de son idéal. L'auteur annonce par ailleurs, dans sa Préface, que Jean-Christophe atteint à la fin du roman « “l'Harmonie, couple auguste de l'amour et de la haine” » (I, 15), et qu'il rejoint en mourant « le grand souffle éternel » (*ibid.*). Voilà donc en quoi consiste la scène finale de *Jean-Christophe* : un artiste reçoit au moment de sa mort, sous la forme d'une parole céleste, la révélation de l'idéal qu'il a poursuivi toute sa vie durant, puis se rend éternel dans l'au-delà. Trouve-t-on quelque part dans l'œuvre de Strauss une idée semblable ?...

Lisons la scène de plus près. Christophe est étendu sur son lit de mort, à l'agonie. Pris d'hallucinations, il revoit défilier toute son existence en un éclair (« Toute sa vie coulait sous ses yeux, comme le Rhin » ; III, 483), entend résonner au loin une formidable musique, dépassant tous ses rêves de compositeur, qu'il s'efforce de saisir par la pensée (« Là-bas, la musique joue toujours, s'éloignant. Christophe [...] tend les bras vers elle : “Attends-moi ! Attends-moi !” » ; III, 482), puis, alors qu'il croit la mort venue (« Hélas ! le flot m'emporte » ; III, 483), il reçoit la parole de Dieu (« Hosanna à la vie ! Hosanna à la mort ! » ; III, 484).

Il existe en effet une œuvre de Strauss censée illustrer un programme narratif très similaire à celui de la mort de Christophe : le poème symphonique *Mort et Transfiguration* (« *Tod und Verklärung* »), daté de 1889. Les ressemblances pourraient n'être que le fruit d'une coïncidence : l'idée d'une « mort transfiguratrice » est familière à la pensée chrétienne en général, que Rolland n'a jamais reniée. Il est pourtant probable que la mort de Jean-Christophe soit bel et bien inspirée de la musique de Strauss. D'une part, le héros mourant s'élance à la poursuite d'un orchestre imaginaire, si bien que toute la scène est sous-tendue par des impressions auditives : « Quelle merveilleuse musique ! Voici qu'ils improvisaient maintenant [...]. L'orchestre déployait une fantaisie d'une telle abondance, d'une telle nouveauté qu'il n'y avait plus moyen de faire autre chose que de rester, à l'entendre, bouche bée », etc. (III, 481). D'autre part, Rolland, dans un article qu'il a consacré à Strauss en 1899¹, s'attachait à décrire précisément le programme de *Mort et Transfiguration* (ce qui atteste au moins qu'il devait en avoir une connaissance claire quatre ans plus tard, en rédigeant la scène de la mort de Christophe) :

1 « Richard Strauss », article paru le 15 juin 1899 dans *la Revue de Paris* (reproduit dans *R/S*, pp.182 à 200).

Dans une misérable chambre, éclairée par une veilleuse, un malade gît sur son lit. La mort approche au milieu du silence plein d'épouvante. Le malheureux rêve de temps en temps, et s'apaise dans ses souvenirs. Sa vie repasse devant ses yeux : son enfance innocente, sa jeunesse heureuse, les combats de l'âge mûr, ses efforts pour atteindre le but sublime sublime de ses désirs, qui lui échappe toujours. Il continue de le poursuivre et croit enfin l'atteindre ; mais la mort l'arrête d'un « Halte ! » de tonnerre. Il lutte désespérément et s'acharne, même dans l'agonie, à réaliser son rêve ; mais le marteau de la mort brise son corps, et la nuit s'étend sur ses yeux. Alors résonne dans le ciel la parole de salut à laquelle il aspirait vainement sur la terre : Rédemption, Transfiguration.¹

On se propose donc d'admettre que la fin de *Jean-Christophe* ait effectivement été conçue par l'auteur d'après *Mort et Transfiguration* de Strauss, pour tenter de mener une lecture entière du roman à la lumière de cette intuition. Comme on l'a vu plus haut, Rolland a imaginé la scène de la mort de Christophe en premier lieu, et conçu apparemment tout le reste de l'œuvre (« lié la gerbe ») en fonction de ce nécessaire dénouement, point à la fois *nodal* et *final* de l'intrigue. Qui plus est, la scène elle-même implique une vaste rétrospective de tout ce qui l'a précédée : le mourant revoit son existence entière, et s'efforce jusqu'au bout d'atteindre l'idéal qu'il a poursuivi toute sa vie durant. Si la musique de Strauss a bel et bien inspiré ce moment essentiel, son influence dans le roman n'a donc pas pu rester ponctuelle et doit logiquement imprégner le texte dans son ensemble, à des degrés divers.

L'influence de Strauss sur *Jean-Christophe* doit-elle d'ailleurs se limiter au strict cadre de *Mort et Transfiguration* ? Ne s'agit-il que d'un impact de la *musique* du compositeur sur l'œuvre du romancier ? Le personnage de Christophe, comme le mourant du poème symphonique *Tod und Verklärung*, poursuit un idéal. Il consiste à opérer une synthèse de la culture européenne (celle de la France et de l'Allemagne essentiellement), pour atteindre à « l'Harmonie » (« Tout n'est plus qu'un seul cœur. Sourire du jour et de la nuit enlacés » : telle est la parole révélatrice qu'entend Christophe à sa mort – III, 484). Or Strauss n'en est jamais arrivé là, au regret de Rolland qui l'encourageait pourtant à « s'élever au-dessus de l'Europe ». « C'est un malheur que ce Strauss, qui est pour moi le seul génial musicien allemand, à l'heure qu'il est, ne se dégage pas de l'atmosphère malsaine qu'il respire dans son cénacle berlinois² », déplorait-il peu de temps avant. Visiblement, il considérera toute sa vie Strauss comme un musicien génial mais inaccompli, car bloqué à l'est du Rhin. Il est donc significatif que le parcours de Christophe, justement, consiste à dépasser cette frontière et à transcender l'opposition entre les nations

1 *R/S*, p.185.

2 Lettre à Cosette Padoux du 22 novembre 1905 (*R/S*, p.146).

allemande et française (c'est-à-dire « s'élever au-dessus de l'Europe »). Ainsi, au moment de sa mort, Christophe reverra sa vie « couler comme le Rhin » puis se jeter dans l'Océan, image de l'Infini et de la synthèse ultime. En faisant l'expérience de *Mort et Transfiguration*, Christophe transfigurera Richard Strauss.

L'œuvre du musicien apparaît à la fin de *Jean-Christophe*, non pour soumettre le personnage à son modèle, mais au contraire pour l'en affranchir. Souvenons-nous que cette fin était prévue depuis le début : avant même de commencer, l'itinéraire de Christophe devait l'amener à terme à dépasser le modèle de Strauss. Il est donc nécessaire que ce modèle ait été présent tout au long du roman, précisément dans le but d'être dépassé. En cela, l'influence de Strauss sur *Jean-Christophe* excède largement le cadre du poème symphonique *Tod und Verklärung*. Toute sa personne est présente dans l'œuvre, notamment dans la mesure où il prête ses traits à Christophe : celui-ci est au départ un pur musicien allemand, à l'instar de Strauss dont il est d'ailleurs un contemporain fictif. L'Allemagne dans laquelle il naît, grandit et se forme est la même que celle où a évolué Strauss, à savoir l'Allemagne impériale de la fin du XIXe siècle, hantée notamment par la pensée de Nietzsche ; après avoir passé une journée en compagnie de Strauss, en mars 1900, Rolland le décrivait dans son Journal en ces termes :

Sa conversation me montre combien j'ai eu raison de voir en lui l'artiste-type du nouvel empire allemand, le puissant reflet de cet orgueil héroïque, tout près de délirer, de ce nietzschéisme méprisant, de cet idéalisme égoïste et pratique, qui a le culte de la force, et le dédain de la faiblesse.¹

Voilà exactement tout ce que Christophe devra dépasser. Tous ces caractères seront à un moment donné les siens, mais le sens de son évolution sera de s'en affranchir. S'ils appartiennent au départ à la personne de Strauss, il importe de noter qu'ils sont également présents *dans son œuvre*, incarnés dans les différents personnages que son imagination a créés. L'« orgueil héroïque » est issu d'*Une vie de héros* (« *Ein Heldenleben* »), poème symphonique daté de 1899, dans lequel Strauss met en scène selon ses propres dires un héros « aux prises avec ses ennemis² », et auquel il semble s'identifier volontiers ; le « nietzschéisme méprisant », quant à lui, apparaît dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (« *Also sprach Zarathustra* »), autre poème symphonique, écrit en 1896, et conçu par son auteur comme une illustration musicale plus ou moins libre de l'œuvre de Nietzsche³. On retrouve tous ces caractères chez un autre personnage

1 Note du 1er mars 1900 (*R/S*, p.129).

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.195).

3 « J'ai voulu [...] donner en musique une idée de l'évolution de la race humaine, de ses origines, à travers des phases de développement variées, jusqu'à l'idée nietzschéenne du Surhomme » (Strauss cité par Dominique Jameux : *Jameux*, p.54)

straussien, Guntram, héros d'un opéra éponyme (le premier du compositeur) daté de 1893. Ces différentes œuvres, ces différents héros issus de l'imaginaire artistique de Strauss, constitueront pour *Jean-Christophe* et son protagoniste des sources d'influences et des modèles à dépasser. Les trois compositions que l'on vient de mentionner (*Une vie de héros*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Guntram*) sont antérieures à la période d'écriture de *Jean-Christophe* (de 1903 à 1912), et Rolland consacre à chacune d'elles un commentaire long et détaillé dans son article sur Strauss de 1899 : c'est en se fondant sur ce document, ainsi que sur la correspondance échangée par Strauss et Rolland et sur des extraits du Journal de ce dernier, que l'on pourra mesurer le réel impact exercé par l'œuvre de Strauss sur *Jean-Christophe*. On peut d'ores et déjà prêter attention à ce que Rolland écrivait au compositeur dans une lettre de 1899 : « Je veux frayer la voie aux Héros que votre imagination créa, et avec qui mon cœur sympathise¹ ». Sans doute le cœur de Rolland sympathisait-il avec les héros de Strauss, avec toutefois quelques réserves (on verra en détail lesquelles). En tout cas, il allait effectivement leur « frayer la voie », tout en les transfigurant, dans *Jean-Christophe*.

Revenons-en donc à *Mort et Transfiguration*, qui doit correspondre à l'instant décisif où Christophe s'affranchit enfin totalement de ses différents modèles straussiens. Cette apparition *in extremis* d'un thème nouveau et inattendu, qui vient à lui seul transcender tous ceux que le roman avait longuement développés précédemment, ne paraît-elle pas quelque peu abrupte ? *Tod und Verklärung* vient-il vraiment conclure l'existence de Christophe d'une manière artificielle, par le surgissement d'un motif imprévu ? Certes non, et ce pour plusieurs raisons. Le programme du poème symphonique, on l'a vu, implique en lui-même de dresser le bilan d'une existence entière (« La vie [du mourant] repasse devant ses yeux : son enfance innocente, sa jeunesse heureuse », etc.) et d'achever au seuil de la mort le combat de toute une vie (« il lutte désespérément et s'acharne, même dans l'agonie, à réaliser son rêve »). Formellement, *Mort et Transfiguration* apparaîtra donc à la fin de *Jean-Christophe* comme un "condensé" de tout le roman (à savoir l'histoire d'un artiste en quête d'un idéal, de l'enfance à la mort) : de cela, le thème tire déjà une légitimité. Par ailleurs, il y a lieu de penser que *Tod und Verklärung* résume en un sens la notion straussienne de « Héros » (ces différents « Héros » auxquels Rolland voulait « frayer la voie »). Voyons comment le musicologue Dominique Jameux définit ce terme, que presque tous les poèmes symphoniques de Strauss jusqu'à *Ein Heldenleben* ont contribué à illustrer : « [Strauss] a, si l'on peut dire, "tourné" autour d'un seul thème : celui du *Héros* [...]. Le Héros straussien meurt [...] mais il est en même temps immortel : par le sortilège de l'art² ». Mourir et se rendre

1 Lettre à Strauss du 14 mai 1899 (*R/S*, p.20).

2 *Jameux*, p.56.

éternel grâce à l'idéal de l'art, on reconnaît le sort du protagoniste de *Tod und Verklärung*, qui est donc aussi, à peu de choses près, celui auxquels aspirent tous les autres personnages de Strauss (pour lesquels la « mort », cependant, est plutôt un accès symbolique à l'immortalité qu'un véritable trépas). Le compositeur croit d'ailleurs pour lui-même à cet idéal, comme l'affirme Rolland : « C'est un idéaliste qui a une foi sans bornes dans le pouvoir souverain de l'esprit et de l'art libérateur¹ ». Tel est Strauss, et tels sont ses « Héros », tous étant néanmoins dépassés par le mourant de *Tod und Verklärung*, seul à réaliser pour de bon leur idéal en se transfigurant dans l'au-delà (quand les autres ne remportent de réelles victoires que dans la vie terrestre).

Dans sa propre quête, Christophe va ainsi s'apparenter à Strauss lui-même (influence de l'homme), à ses différents Héros issus de *Heldenleben*, d'*Ainsi parlait Zarathoustra* et de l'opéra *Guntram* (influence de l'œuvre), et enfin au protagoniste de *Mort et Transfiguration*, réalisant dans sa mort l'idéal que tous n'ont fait que poursuivre de leur vivant (transfiguration de l'homme et de l'œuvre). Voilà en quoi consistera l'influence de Strauss sur *Jean-Christophe*.

Reste à développer séparément chacun de ces différents aspects. Même si tous sont régis par l'idée de dépassement, de transfiguration, ils se manifesteront dans le roman sous des formes variées qu'il conviendra d'analyser une à une. On s'apercevra néanmoins que dans chaque cas, Rolland met en scène un modèle emprunté à Strauss (défini entre autres par un certain germanocentrisme, un orgueil individualiste et des relents de la pensée de Nietzsche) pour le transcender en le faisant évoluer vers un idéal plus conforme à sa propre idéologie (qui inclut la volonté d'une synthèse pan-européenne, un humanisme philanthrope et une spiritualité où se mêlent christianisme et panthéisme).

On verra en premier lieu comment Strauss manifeste sa présence en tant que *personne* dans *Jean-Christophe*. Il ne s'agira toutefois pas tant de sa personne humaine objective que de l'image "littéraire" qu'en donne Rolland dans ses différents écrits : Journal, correspondance, articles. Si le modèle de Strauss apparaît dans le roman, c'est pour être dépassé (transfiguré) vers un idéal rollandien ; l'important pour nous est donc le point de vue porté sur lui par l'auteur, avec tous les défauts et les insuffisances qu'il y relève (et qu'il transcendera dans le roman). La recherche du modèle straussien dans *Jean-Christophe* s'appuiera essentiellement sur des rapprochements textuels entre des passages de l'œuvre et les documents annexes que l'on a évoqués, mais le but sera d'observer que dans la fiction, le réel fait systématiquement l'objet d'un dépassement.

On passera ensuite de l'homme à son œuvre. Dans chacune des compositions mentionnées

¹ Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.198).

plus haut (*Une vie de héros, Ainsi parlait Zarathoustra, Guntram*), Strauss développe un argument narratif et expose une idéologie, centrés autour d'un personnage : même si ce héros incarne souvent Strauss, il reste une figure fictive, indépendante et bien distincte de son créateur. Dans *Jean-Christophe*, Rolland va ainsi transcrire l'imaginaire artistique du musicien, s'inspirant du programme de ses œuvres et mettant en scène la pensée qu'elles expriment. A ce titre, l'influence exercée par Strauss sur Rolland est beaucoup plus littéraire que "musicale" : l'écrivain n'emprunte au musicien que le contenu narratif et idéologique de son œuvre (Rolland considérait l'art de Strauss comme « l'un des plus littéraires et descriptifs qui soient¹ »). L'objectif restera de voir comment il *transfigure* Strauss, en faisant évoluer ses modèles narratifs et sa pensée d'une manière conforme à ses propres idéaux.

Toutefois ce vaste dépassement du modèle straussien ne s'accomplira définitivement que grâce à *Mort et Transfiguration*. Un tel dénouement ne peut bien sûr avoir lieu qu'à la fin de la vie de Christophe, donc à la fin du roman, mais on verra que le thème hante *Jean-Christophe* dans son ensemble, à la manière d'un *leitmotiv*. On mettra en évidence la présence latente de *Mort et Transfiguration* dans *Jean-Christophe* en se fondant non seulement sur le commentaire que Rolland donnait du poème symphonique dans son article de 1899, mais également sur un poème de la main d'Alexandre Ritter², joint à la partition de l'œuvre et censé en décrire le programme narratif. Il sera essentiel de montrer que chez Rolland, la notion de « Transfiguration » prend un sens bien différent de celui qu'elle avait chez Strauss (un « symbolisme banal et glacé³ », d'après Rolland) : c'est en se réappropriant le thème, et en lui donnant une valeur nouvelle, que l'auteur en fera le moyen pour son personnage de dépasser le modèle straussien. En ce sens, la Transfiguration constituera l'aboutissement et le dépassement de l'influence de Strauss dans *Jean-Christophe*.

1 Article « Richard Strauss de 1899 (*R/S*, p.198).

2 Alexander Ritter (1833-1896), musicien allemand, fut à partir de 1885 l'ami de Strauss et joua pour lui le rôle d'un mentor artistique et intellectuel. Il l'initia notamment aux œuvres de Liszt et de Wagner, qui devaient l'influencer de manière décisive, ainsi qu'aux pensées de Schopenhauer (voir *R/S*, p.182). Le poème joint en épigraphe de la partition de *Tod und Verklärung* (que Rolland déclare paraphraser dans son article de 1899 : « [la partition] est précédée d'un poème d'Alexandre Ritter, que je résume librement » - *R/S*, p.185) pourra être trouvé en annexe [\[réf.\]](#).

3 *R/S*, p.185.

I. Richard Strauss dans *Jean-Christophe* : un homme dans un roman

Bien que *Jean-Christophe* ne soit « pas un roman à clef », et qu'en effet aucun artiste réel ne semble avoir connu un parcours semblable à celui du héros ni ne présente avec lui de ressemblances exactes, il est évident qu'une telle œuvre, comme on l'a dit, foisonne d'influences extérieures, ne serait-ce que parce que l'auteur l'admet lui-même : « Tous les êtres mis en scène sont naturellement nourris d'une quantité d'expériences et de souvenirs de la vie », indique-t-il en préface (I, 14). Le personnage de Christophe, musicien de pure souche allemande (« j'ai voulu [...] enfoncer ses racines dans le passé de l'Occident rhénan : j'ai enveloppé ses premiers jours d'enfance d'une atmosphère de vieille Allemagne » - I, 12), est censé incarner une époque et une génération, celles de Rolland : « c'est *l'aujourd'hui* qui l'entoure ; et lui-même est, de toutes pièces, un de nous » (*ibid.*). L'auteur a donc voulu mettre en scène un héros qui soit « un des siens », dont le portrait soit « nourri de souvenirs de sa vie », et qui ait des « racines » allemandes : il n'en faut guère plus pour faire songer à Richard Strauss, qui fut à la fois un contemporain et un ami de Rolland, ainsi qu'un représentant majeur de la musique allemande de sa génération.

Mais Strauss ne pouvait être le strict modèle de Christophe, dont le destin doit être de s'arracher à ses racines allemandes pour respirer l'air français, avant de « s'élever au-dessus de l'Europe » en accomplissant une synthèse des deux nations culturelles, l'idéal de l'auteur. En quelque sorte, Christophe part de Strauss pour aboutir à Rolland : volontairement schématique, ce processus donne néanmoins une idée de ce que sera l'itinéraire du héros, issu d'un cadre purement germanique pour devenir à terme un artiste transnational. Rolland a sans doute eu pour *Jean-Christophe* ces deux sources d'inspirations majeures, Strauss et lui-même : après tout, le roman n'est-il pas, de son propre aveu, empli « d'expériences et de souvenirs de la vie » ? Il aurait ainsi côtoyé en la personne de Strauss une incarnation de l'Allemagne musicale dont est issu son personnage, et tiré de sa propre existence, de sa propre pensée, un idéal que ce héros poursuivra. Or, Strauss et Rolland (le point de départ et le point d'arrivée de Christophe) étaient unis par des liens d'amitiés : il doit être possible, par conséquent, d'éclairer *Jean-Christophe* à la

lumière d'une relation entre deux hommes, et c'est ce que l'on va s'efforcer de faire ici.

En cherchant Strauss dans le roman, on cherchera en fait l'image que donne de lui Rolland, celle d'un modèle à dépasser. Cette image est constituée par l'ensemble des documents personnels de Rolland ayant trait à sa relation avec Strauss (lettres et extraits de Journal) et des articles qu'il a écrits sur lui. C'est donc en les confrontant au texte de l'œuvre que l'on pourra distinguer la présence de Strauss dans *Jean-Christophe*.

On commencera par voir que des événements réels de la relation entre Rolland et Strauss ont pu exercer un impact sur le processus même d'écriture du roman. Ces événements nous sont connus dans la mesure où Rolland les évoque dans son Journal ou ses lettres à Strauss (ce sont d'ailleurs parfois ces lettres elles-mêmes qui influenceront l'écriture de l'œuvre). A plusieurs reprises en effet, les circonstances de leur relation (rencontres à des occasions diverses, échanges épistolaires, etc.) donneront lieu à des situations et à des scènes très analogues dans l'intrigue de *Jean-Christophe*, présentant dans certains cas des similitudes textuelles exactes avec les documents annexes que l'on consultera. Loin d'être anecdotiques, ces équivalences entre le réel et la fiction auront l'intérêt de permettre à Christophe de dépasser le modèle de Strauss.

Puis on observera qu'au-delà de ces apparitions ponctuelles et circonstanciées, la figure de Strauss devient dans *Jean-Christophe* un véritable thème littéraire, développé tout au long de l'œuvre. Chercher des scènes dans lesquelles Christophe reproduisait plus ou moins les faits et gestes de Strauss présentait le risque de nous faire assimiler strictement le personnage à ce modèle (bien qu'il s'ingénie à le dépasser) ; il importera donc de voir par ailleurs que la personne de Strauss, décomposée en des aspects multiples (un caractère, une pensée, une conception de l'art, entre autres), imprègne le roman dans son ensemble : tantôt elle symbolisera le milieu culturel allemand dans lequel grandit Christophe, tantôt elle se manifestera sous les traits d'autres personnages que lui, etc. Dans chaque cas cette *figure* constituera un modèle à transcender, de sorte que Strauss doive être *transfiguré*.

I. 1. De l'événementiel au fictif : incidences d'une relation

En étudiant l'influence exercée par les événements de la relation entre Rolland et Strauss sur le processus d'écriture de *Jean-Christophe*, il sera nécessaire de prendre en compte des données chronologiques : pour que tel événement réel puisse être effectivement à l'origine de telle scène du roman, il doit logiquement avoir eu lieu avant que Rolland n'ait rédigé le passage correspondant. Ces vérifications ne présentent guère de difficulté : les lettres et les extraits de Journal sur lesquels on s'appuiera sont naturellement datés, et Rolland, dans sa préface au roman, indique avec assez de précision à quelle date il a rédigé chacun des dix volumes. On s'apercevra ainsi que le délai séparant l'événement de son incidence sur l'écriture a tendance à varier.

Tous ces faits réels se regroupent en trois occasions, trois courtes périodes de temps distinctes, dont chacune a exercé sur le roman une influence bien localisée. Les voici :

a) Durant l'été 1905, Strauss et Rolland travaillent ensemble, par voie d'échange épistolaire, à l'opéra *Salomé* d'après la pièce d'Oscar Wilde. Rolland donne au compositeur de précieux conseils en matière de prosodie française, pour lui permettre de composer directement sur le texte en français de Wilde : l'échange donne lieu bien vite à une confrontation de cultures, Rolland incitant Strauss à porter un regard critique sur la musique allemande et s'efforçant de l'ouvrir à la musique française. Dans le volume « La Révolte », rédigé au même moment, Christophe s'insurge soudain contre la culture et la musique allemandes dont il était imprégné jusque là, et s'enthousiasme à la découverte du modèle alternatif de la culture française. Qui plus est, il sera fait dans ce tome plusieurs allusions à *Salomé*.

b) En mai 1907, Strauss effectue un séjour de plusieurs semaines à Paris à l'occasion de la création française de *Salomé*. La capitale lui réserve un accueil globalement triomphal, nuancé toutefois de preuves d'animosité de la part de quelques-uns. Strauss porte lui-même sur Paris un regard condescendant et borné. Le mois suivant, Rolland écrit « La Foire sur la Place », volume relatant l'arrivée de Christophe à Paris et ses débuts dans cette société inconnue. Il y est accueilli comme un parfait anonyme, avec une franche hostilité. Il s'efforcera de comprendre et d'assimiler ce nouvel environnement culturel.

c) En mai 1905, Rolland découvre lors d'un festival la *Sinfonia Domestica* de Strauss. Il en admire la musique, mais déplore le programme qu'il trouve par trop concret, trivial, et qui lui semble « manquer d'intimité ». Il fera part de cette opinion au compositeur en lui écrivant peu après. Dans le volume « Les Amies », écrit quatre ans plus tard, Christophe compose une « *Symphonie Domestique* » dans laquelle il prend explicitement le contrepied de Strauss : il cherche à y exprimer non des faits précis mais des émotions, à caractère universel.

(On précise que cet aspect n'anticipe en rien la deuxième partie de cette étude, consacrée à l'influence de l'œuvre de Strauss sur *Jean-Christophe*. On s'efforcera de montrer, dans cette prochaine partie, que la trame du roman s'inspire dans une certaine mesure du programme de composition de Strauss, et que Christophe s'apparente aux héros créés par le musicien. Le cas de la *Symphonie Domestique* est très différent : l'œuvre de Strauss est mentionnée *en tant que telle* dans le roman, et Christophe s'apparente non à un personnage de Strauss mais bien à Strauss lui-même, en tant que compositeur – et il le *transfigure*.)

I. 1. a. « La Révolte » : Strauss face à Rolland

Fidèle héritier, dans les quatre premiers tomes du roman, de la culture musicale allemande de ses aïeux avec tout ce qu'elle inclut d'intransigeance orgueilleuse, d'intempérance et de mauvais goût, Christophe subit dans « La Révolte », le cinquième volume, la révélation de ce qu'il appellera le « mensonge allemand », reconsidère toutes ses convictions et en arrive, dans sa hargne, à fouler aux pieds certains de ceux qui étaient pour lui des icônes intouchables (au premier rang desquels le sacro-saint Wagner). Aussi spectaculaire qu'il paraisse, ce revirement d'opinion du héros ne peut guère étonner : prévu depuis le début par l'auteur, il forme une étape essentielle de la trame de *Jean-Christophe*. Et pourtant l'acharnement de Christophe ne manque pas d'interpeler quelque peu : on croirait volontiers qu'une circonstance extérieure à l'écriture ait pu susciter chez Rolland une certaine virulence qu'il aurait transmise à son personnage, ce qui expliquerait en partie l'exubérance de son attitude.

Comme l'indique Rolland lui-même dans la Préface de *Jean-Christophe*, « La Révolte » fut rédigée de juillet 1905 au printemps 1906. Si l'on se penche sur la Correspondance de l'auteur à cette période, on remarque qu'il a reçu à la date du 5 juillet 1905 (c'est-à-dire peu avant, ou au moment de commencer à écrire « La Révolte ») une lettre de Strauss digne d'attention : le compositeur lui annonce être en train de travailler à un opéra d'après la *Salomé* d'Oscar Wilde, et le prie, ayant l'intention de composer sur le texte original en français, de lui donner quelques conseils en matière de prosodie française. S'engage alors une intense collaboration entre les deux artistes, qui passeront l'été à travailler ensemble sur *Salomé* : une quinzaine de lettres seront échangées entre eux jusqu'à la fin du mois de septembre.

A les lire de près, il ne fait aucun doute que la brusque réaction de Christophe vis-à-vis de la musique allemande trouve là une de ses sources. Au-delà des considérations techniques de déclamation française, la correspondance de Rolland et Strauss de l'été 1905 a été le théâtre d'une querelle musicale franco-allemande : à la tradition wagnérienne de déclamation allemande dont Strauss était tout imprégné, Rolland opposait le modèle debussyste de *Pelléas et Mélisande*.

Leurs propos ont parfois été d'une singulière franchise. « Pourquoi le Français chante-t-il autrement qu'il ne parle ?¹ » se désole Strauss, et Rolland de lui répondre : « Vous êtes étonnants, vous autres, Allemands ; vous ne comprenez rien à notre poésie, absolument rien ; et vous la

1 Lettre à Rolland du 15 juillet 1905 (R/S, p.43).

jugez avec une certitude imperturbable¹ ». De même, quand Strauss se plaignait de « cet éternel et monotone rythme de triolets chez Debussy, continuellement sur *la même note*² », Rolland lui rétorquait : « Je grince des dents, quand j'entends ces lourds récitatifs des *Meistersinger*³ ».

Tout cela est intéressant pour nous dans la mesure où Christophe, dans le roman, prend ses distances vis-à-vis de son héritage musical allemand précisément quand il est confronté au modèle alternatif de la culture française. On verra, notamment, l'importance du rôle joué par le personnage de Corinne, comédienne française de passage en Allemagne avec qui Christophe nouera une relation pour lui riche d'enseignements. Plus généralement, une grande partie des péripéties de Christophe dans « La Révolte » semblent trouver leur origine dans les rapports entretenus par Rolland et Strauss à la date de 1905, voire avant : une lecture attentive du texte nous permettra de l'établir.

• Le « mensonge allemand »

C'est en ces termes que Christophe dénoncera l'obscurantisme culturel pratiqué par son Allemagne natale. Bien sûr, cette nouvelle sagacité lui vient de Rolland : celui-ci ne fait à vrai dire que répéter dans *Jean-Christophe* ce qu'il s'efforce au même moment de faire comprendre à Strauss. Faute d'avoir pu éclairer l'auteur de *Salomé*, il fera doublement ouvrir les yeux à son personnage ; Christophe commence ici un travail qu'il poursuivra pendant tout le roman : dépasser Strauss. Au début de « La Révolte », sa conscience est soudain libérée de ses entraves : « Il osa regarder en face pour la première fois tout ce qui l'entourait, tout ce qu'on lui avait appris [...]. Le voile se déchira : il vit le mensonge allemand » (I, 364). Son tort sera justement de passer d'une allégeance dévote à un rejet par trop radical, mais sans doute était-ce l'étape nécessaire avant d'atteindre à l'équité de jugement lucide qui constitue l'idéal de Rolland. Quoi qu'il en soit, il est déjà capable de relativiser les postures culturelles nationales :

Toute race, tout art a son hypocrisie. Le monde se nourrit d'un peu de vérité et de beaucoup de mensonge. [...] Ces mensonges s'accommodent à l'esprit de chaque race ; ils varient de l'un à l'autre : ce sont eux qui rendent si difficile aux peuples de se comprendre, et qui leur rendent si facile de se mépriser mutuellement.

1 Lettre à Strauss du 16 juillet 1905 (R/S, p.44).

2 Lettre à Rolland du 2 août 1905 (R/S, p.54).

3 Lettre à Strauss du 9 août 1905 (R/S, p.59).

(I, 365)

Ces lignes, de la plume de Rolland, renvoient inévitablement à l'échange qu'il a eu avec Strauss juste avant, ou juste après, sur la question. A Strauss qui tenait sur l'art français des propos dissimulant mal un certain « mépris » (« La France me semble encore embourbée dans l'artifice de la tragédie à cothurnes du XVIIIe siècle !¹ »), il répondait par un jugement volontairement tranché sur la déclamation wagnérienne. Mais il désamorçait la querelle en ajoutant :

Je sais parfaitement que je me trompe, et que ce qui paraît faux pour un Français est vrai pour un Allemand. Mais vous voyez combien il faut être prudent dans ces jugements de peuple à peuple.²

La relativité des cultures nationales impose la prudence quand on s'avise de juger ce qui nous est étranger : c'est à cette conclusion qu'en arrive également Christophe. Il lui faudra seulement un certain temps pour savoir s'y tenir avec sagesse.

La facticité allemande lui apparaît comme une révélation lors d'un concert à la « *Städtische Tonhalle* » de sa ville. La scène mérite une lecture détaillée, qui nous renvoie provisoirement quelques années avant l'été 1905. En mai 1899, Rolland avait assisté à un concert dirigé par Strauss lors du *Musikfest* de Düsseldorf, à la *Städtische Tonhalle* de la ville (première correspondance). Il décrivait longuement dans son Journal l'attitude, à ses yeux navrante, du public allemand. Le concert auquel assiste Christophe dans « La Révolte » est un évident souvenir de cet événement :

Jean-Christophe
(« La Révolte »)

Journal de Rolland
(20 mai 1899)

• « Autour de Christophe [...] de gros hommes enfoncés dans leurs barbes et leurs lunettes, qui ressemblaient à de bonnes araignées aux yeux ronds. Ils se soulevaient à chaque verre pour porter une santé ; ils mettaient à cet acte un respect religieux ; leur visage et leur ton changeaient à ce moment : ils semblaient dire la messe » (I, 365)

• « de braves petites filles, qui souriaient en montrant toutes leurs dents » (*Ibid.*)

• « A table, ces lourds et vulgaires gros hommes, enfoncé dans leurs barbes et leurs lunettes comme de bonnes araignées aux yeux ronds, se soulèvent à chaque verre pour porter une santé. Et alors, une telle gravité, un tel respect d'eux-mêmes et de l'acte qu'ils accomplissent. C'est tout un changement de ton et de visage dans la conversation. Ils disent la messe. » (*R/S*, p.121).

• « Les braves petites filles qui sourient d'un sourire qui montre deux dents de trop. » (*R/S*, p.126)

1 Lettre à Rolland du 15 juillet 1905 (*R/S*, p.44).

2 Lettre à Strauss du 9 août 1905 (*R/S*, p.59).

• « *Le Herr Konzertmeister*, grand vieux homme voûté, avec une barbe blanche qui lui pendait comme une queue au menton » (*Ibid.*)

• « ils s'offraient des libations, ils buvaient le calice, avec un mélange de solennité et de bouffonnerie. » (*Ibid.*)

• « Ils étaient respectueux devant leur programme, devant leur verre à boire, devant eux-mêmes. On sentait que, mentalement, ils donnaient de l'«Excellence» à tout ce qui, de près ou de loin, se rapportait à eux. » (I, 367)

• « Ces grand Allemands barbus, avec des queues de cheval bien soignées au menton » (*R/S*, p.125)

• « s'offrant des libations, prenant le niveau au travers de leurs flûtes de champagne, - buvant le calme, - avec un mélange de solennité et de rigolo » (*R/S*, p.126).

• « Les Allemands trop respectueux devant une quantité de choses : devant leur verre à boire, devant leur barbe, devant eux-mêmes ; on voit des imbéciles qui se traitent couramment en Excellences. » (*Ibid.*)

Les similitudes ne s'arrêtent pas là ; mais celles que l'on voit ici suffisent à rendre incontestable le fait que Rolland ait emprunté à son Journal la scène où Christophe découvre le « mensonge allemand ». Quant au déluge de niaiserie du concert de Düsseldorf, Rolland n'était pas loin d'en attribuer la responsabilité à Strauss, figure inspiratrice du public allemand : « Rien ne peut être plus dangereux pour les Allemands qu'un grand homme comme Strauss. Car il achèvera de les affoler¹ ». On sent donc l'ombre de Strauss planer aussi sur la scène équivalente de *Jean-Christophe*. Si la découverte par le héros du « mensonge allemand » a été inspirée à Rolland par son échange avec Strauss de l'été 1905, quelle meilleure manière de la raconter que de convoquer ainsi un souvenir "straussien" ?

Après cette révélation, Christophe passe en revue tous les maîtres vénérables de la musique allemande, de Bach à Wagner, pour les renverser avec rage en démasquant leur fausseté. Une de ses cibles privilégiées, sans surprise, sera Wagner : « Ce faux idéalisme était la plaie, même des plus grands – de Wagner. En relisant ses œuvres, Christophe grinçait des dents » (I, 370) ; on se rappelle que Rolland, lui aussi, « grince des dents » à l'écoute des récitatifs des *Meistersinger* qui lui « semblent “forcés” (comme la prononciation allemande)² ».

1 *R/S*, p.127. On verra dans le chapitre suivant que ce concert relaté dans le Journal de Rolland a pu également servir d'inspiration à une scène d'un volume précédent de *Jean-Christophe*, « Le Matin ». Christophe était alors enfant et ne pouvait réagir que par un dégoût informulé, intériorisé. Dans « La Révolte », en revanche, il est assez mûr pour clamer ce même dégoût haut et fort.

2 Lettre à Strauss du 9 août 1905 (*R/S*, p.59).

A ce stade, Strauss est-il devenu pour Christophe un contre-modèle absolu ? Rien n'est moins sûr : disons plutôt que Strauss, contrairement à Christophe, n'a pas en lui-même la force et la volonté nécessaires pour s'extraire du "ghetto culturel" germanique. Mais il n'en a pas moins le potentiel. Au cours de l'été 1905, il écrivait à Rolland dans une de ses lettres : « j'apprécie tout de même beaucoup trop hautement la culture française, pour ne pas chercher à la pénétrer avec mes meilleures forces, plus profondément, que l'Allemand moyen¹ ». Il n'est donc pas si borné, comme le reconnaît Rolland lui-même dans son Journal quelques mois plus tard :

Pendant ces vacances, j'ai eu une correspondance assez suivie avec Richard Strauss, à propos de sa *Salomé* [...]. Cela m'a permis de mieux connaître son étonnante infatuation germanique, à l'égard de la poésie et de la musique françaises, mais aussi sa parfaite bonne foi, et son intelligence calme, sans vanité médiocre, capable d'accepter toutes les critiques sincères, d'en savoir gré, et d'en tirer profit. Son orgueil n'a rien de mesquin ; et s'il parvenait à se dégager d'influences littéraires et de la hantise wagnérienne, c'est un artiste qui pourrait s'élever très haut. Il sait se juger soi-même.²

Christophe a peut-être l'avantage de se « juger » avec un brin de virulence qui lui permet de s'arracher à ses racines, à l'inverse de Strauss, plus complaisant avec lui-même. Au sujet de ce dernier, Rolland écrivait d'ailleurs dans une lettre à sa correspondante Cosette Padoux :

C'est un malheur que ce Strauss, qui est pour moi le seul génial musicien allemand à l'heure qu'il est, ne se dégage pas de l'atmosphère malsaine qu'il respire dans son cénacle berlinois...³

Au début de « La Révolte », Christophe n'est guère plus avancé : « Il était seul. Il n'avait aucun guide qui l'aidât à sortir du borbier » (I, 375). Mais il a au moins conscience d'être dans un « borbier », première condition indispensable pour en sortir.

• L'alternative française

Le sujet principal de la correspondance entre Rolland et Strauss de l'été 1905 est la déclamation française : les deux artistes, ne l'oublions pas, collaboraient au travail sur *Salomé*

1 Lettre à Rolland du 16 juillet 1905 (R/S, p.48).

2 Note datée d'octobre 1905 (R/S, p.145-146).

3 Lettre du 22 novembre 1905 (R/S, p.146).

d'après le texte de Wilde dans la langue de Molière. Rolland essayait à cette occasion, n'y parvenant qu'à moitié, de libérer Strauss de la « hantise wagnérienne » en l'initiant à la littérature et à la prosodie françaises. Or, c'est par cette même découverte que Christophe va s'affranchir de son carcan germanique. La deuxième partie de « La Révolte » s'ouvre sur cette perspective : « Christophe en était là de ses expériences pour réformer l'art allemand, quand vint à passer dans la ville une troupe de comédiens français » (I, 427). Pour le moment, Christophe souffre encore de l'« infatuation germanique » de Strauss et n'accueille la nouvelle qu'avec dédain : « En bon Allemand, il avait le mépris des Velches débauchés et de leur littérature, dont il ne connaissait guère que des bouffonneries égrillardes » (I, 428). Mais le programme de la troupe annonce une « traduction française d'*Hamlet* » (*ibid.*) : de l'anglais traduit en français, il n'en faut pas plus pour faire songer à la *Salomé* de Wilde sur laquelle travaillaient Strauss et Rolland quand celui-ci écrivait ces lignes.

Christophe se voit confier par hasard deux billets pour la représentation d'*Hamlet*. Il s'y rend avec curiosité, et offre la seconde place à une jeune fille timide et désœuvrée qu'il rencontre au guichet : on saura plus tard qu'il s'agit d'Antoinette, une française, personnage dont la vie entière sera racontée dans le sixième tome du roman (intitulé « Antoinette »). Pour l'heure il est intéressant de savoir que les liens du sang l'unissent à Olivier, futur ami de Christophe et incarnation probable de Rolland¹ ; autrement dit, Antoinette est ici, par l'intermédiaire de son frère Olivier, une discrète image de l'auteur. Les quelques mots que Christophe échangera avec elle prendront ainsi une signification particulière :

« Je suis Française. »

[Christophe] fit un geste d'étonnement :

« Française ? Je ne l'aurais jamais cru.

- Pourquoi ? demanda-t-elle timidement.

- Vous êtes si... sérieuse ! » dit-il.

(Elle pensa que ce n'était pas tout à fait un compliment dans sa bouche.)

« Il y en a aussi comme cela en France », dit-elle, toute confuse. (I, 435)

Derrière ces quelques répliques se cache sans doute un souvenir de Rolland. Strauss et lui assistaient ensemble à une représentation de *Louise* de Gustave Charpentier, à l'Opéra-Comique, en mars 1900. Rolland rapporte dans son Journal ce bref échange :

¹ Voir pp. 57 à 63.

« C'est comme cela que sont les Français [, dit Strauss]. De grands gestes, des paroles exagérées, de l'emphase et de la déclamation. C'est comme cela que nous savons que vous êtes, en Allemagne. [...] » Je lui dirai en vain qu'il y a en France, et qu'il y a toujours eu [...] des sentiments profonds auprès de rhétoriques gesticulantes. Il ne m'écouterà pas, ou n'en croira rien.¹

Christophe, tout en ayant pris conscience du mensonge de l'art allemand, prouve face à Antoinette/Rolland qu'il garde sur le voisin français les mêmes préjugés que Strauss. Cette interlocutrice « sérieuse » le surprend d'autant plus qu'il la compare dans l'instant même à une autre Française, qu'il a également sous les yeux : la comédienne jouant sur scène le rôle d'Hamlet. Celle-ci correspond bien davantage à l'idée qu'il a de l'esprit français, et les impressions qu'il a sur elle font un écho direct aux propos de Strauss de l'été 1905 :

La voix de l'actrice achevait de mettre Christophe hors de lui. Elle avait cette diction chantante et martelée, cette mélodie monotone, qui, depuis la Champmeslé, semble avoir toujours été chère au peuple le moins poétique du monde. (I, 433)

Tout comme Christophe, Strauss jugeait en effet la déclamation française anti-poétique et « monotone » du fait de sa traditionnelle soumission au rythme du vers. On peut voir ce qu'il écrivait à Rolland alors que celui-ci travaillait à « La Révolte » :

Le fait de scander le vers, de tous les rythmes le plus ennuyeux et le plus monotone (il serait préférable de dire que c'est le contraire du rythme) a-t-il chez vous une telle importance [...] que [...] vous sacrifiez la force et l'énergie entières de toutes les racines et syllabes radicales ?²

Le roman cite par ailleurs le nom de la Champmeslé ; que Rolland nous renvoie ainsi à la tragédie classique française ne semble pas un hasard. Quand il s'efforçait de démontrer à Strauss les mérites de la prosodie française, à savoir sa souplesse, son infinie richesse de nuances et sa subtile liberté rythmique, il donnait en exemple la tragédie racinienne :

C'est bien là pour nous l'intérêt, – que vous ne soupçonnez pas – des tragédies de Racine, que nous y retrouvons la même férocité cachée sous la même politesse apparente. Vous trouvez cela faux. Et je ne serais pas loin de voir là, au contraire, un des sommets de la civilisation humaine : toute l'animalité primitive encore conservée pure et voilée seulement par la forme la plus raffinée.³

1 Note du 5 mars 1900 (R/S, p.134-135).

2 Lettre à Rolland du 2 août 1905 (R/S, p.54).

3 Lettre à Strauss du 9 août 1905 (R/S, p.57).

En introduisant malicieusement dans le texte une allusion à Racine, Rolland fait donc en sorte que le jugement de Christophe se discrédite lui-même sans le savoir : quand le héros s'exaspère d'entendre une « diction chantante et martelée », il contemple en réalité « un des sommets de la civilisation humaine ».

La distance qui sépare encore Christophe de la France (la « byzantine et décadente république d'outre-Vosges » ; I, 428) se réduit néanmoins peu à peu : il n'est pas loin de franchir le cap et de saisir la main qu'on lui tend. La première raison qu'il a de prêter attention au voisin français est que sa propre nation l'écœure. On se rappelle ce que Rolland écrivait au sujet de Strauss en novembre 1905 : « C'est un malheur que ce Strauss [...] ne se dégage pas de l'atmosphère malsaine qu'il respire dans son cénacle berlinois ». Christophe est dans la même situation, à ceci près que, contrairement à Strauss, il a conscience de respirer une « atmosphère malsaine ». La suite de sa discussion avec Antoinette en est la preuve :

« Cela doit vous faire plaisir d'entendre parler français ? » demanda-t-il.

Il croyait plaisanter : il avait touché juste.

« Ah ! fit-elle avec un accent de sincérité qui le frappa, cela me fait tant de bien ! J'étouffe ici. »

[...] Mais aussitôt, elle songea à ce qu'il pouvait y avoir de blessant pour lui dans cette parole :

« Oh ! pardon, dit-elle, je ne sais pas ce que je dis. »

Il rit franchement :

« Ne vous excusez donc pas ! Vous avez joliment raison. Il n'y a pas besoin d'être Français pour étouffer ici. Ouf ! »

Il leva les épaules en aspirant l'air. (I, 435)

La timide et délicate Antoinette, dans un brusque accès de franchise et de familiarité, exprime son malaise par la métaphore même qu'emploie Rolland pour désigner celui de Strauss (l'air allemand, vicié, entraîne une asphyxie progressive). Le personnage a dû se faire violence : l'espace d'un instant, c'est l'auteur qui a parlé par sa voix. Quant à Christophe, il semble lui aussi ressentir les bienfaits de l'air pur d'outre-Rhin (« “Ouf !” Il leva les épaules en aspirant l'air »).

Il ne lui manque plus grand chose pour se convaincre que la France peut le sauver. La voie du salut va lui être indiquée par une comédienne. S'il avait été déconcerté par Hamlet, il est en revanche conquis par Ophélie :

Soudain, les grimaces de Christophe s'arrêtèrent. Il resta immobile et se tut. Une belle voix musicale, une jeune voix féminine, grave et douce, venait de se faire entendre. [...] Il vit Ophélie. Certes, elle n'avait rien

de l'Ophélie de Shakespeare. C'était une belle fille, grande, robuste, élancée [...]. Elle débordait de vie. [...] Avec l'inconsciente mauvaise foi des passionnés, [Christophe] trouva même une vérité profonde à cette ardeur juvénile [...]. Étrange vision d'une Ophélie du pays d'Arles ! Elle apportait avec elle un peu de son soleil d'or et de son mistral fou. (I,433)

Christophe va faire la rencontre de cette mystérieuse Ophélie, et s'initier auprès d'elle aux rudiments salvateurs de la culture française.

- Corinne

La brève relation nouée par Christophe avec la comédienne française Corinne est l'occasion pour lui de découvrir la France incarnée en une femme : insouciant coquetterie, désarmante spontanéité, sensibilité à la fois naïve et profonde, etc. Comme Antoinette, elle exprimera plus d'une fois la pensée de Rolland, encore que son tempérament peu cérébral et impulsif ait peu de choses à voir avec l'intellectualisme érudit de l'auteur. Comme souvent, celui-ci va transcrire des faits réels en jouant sur les changements de registres.

Christophe va notamment soumettre sa musique à la sensibilité méditerranéenne de Corinne. Le jugement de la Française, peu instruite mais sincère et ne manquant pas de goût, lui donnera beaucoup à réfléchir. Il est probable que l'épisode entier de leur rencontre ait été inspiré à Rolland par des circonstances réelles : en novembre 1904, soit quelques mois avant d'écrire « La Révolte », il avait écrit à Strauss pour recommander auprès de lui la claveciniste Wanda Landowska, de passage à Berlin pour y donner deux concerts :

Vous recevrez sans doute prochainement la visite d'une charmante artiste parisienne, madame Wanda Landowska, qui vient donner à la *Königliche Hochschule* deux concerts de piano et de clavecin. [...] D'abord, la pianiste (ou claveciniste) est fort jolie, - ce qui ne gâte rien. Et elle est très intelligente et instruite. Les programmes de ses deux concerts sont assez originaux. Le premier est consacré aux maîtres claveciniste français et italiens du XVIIIe siècle [...]. Le second est une « chaîne de voltes, laendler, et valse » depuis William Byrd et Praetorius jusqu'à nos jours. - Savez-vous ce que vous devriez faire ? Ce serait de lui donner une valse de vous pour finir son programme !¹

Une artiste venue de Paris pour se faire l'ambassadrice à Berlin d'un répertoire peu familier au public allemand est reçue par un compositeur local ; la visite s'annonce sous des auspices agréables (« la pianiste [...] est fort jolie ») et présente l'occasion d'un échange culturel (« vous

1 Lettre à Strauss du 10 novembre 1904 (R/S, p.32-33).

devriez [...] lui donner une valse de vous pour finir son programme ») : la situation est si analogue à celle de Corinne et Christophe qu'on est tenté de croire que Rolland ait eu cet événement à l'esprit, quelques mois plus tard en rédigeant la scène. Le détail de l'échange entre les deux personnages, quant à lui, fait écho tantôt à la correspondance de Rolland et Strauss de l'été 1905, tantôt à des souvenirs plus anciens.

Le lendemain de la représentation d'*Hamlet*, Christophe se rend à l'hôtel où réside la comédienne qui l'a tant ébloui dans le rôle d'Ophélie. On lui présente la jeune femme, nommée Corinne : son tempérament gai et naturel s'entend avec la franchise un peu rude de Christophe, et ils deviennent en un instant les meilleurs amis du monde. Tout en étant un personnage éminemment positif, Corinne garde quelques travers français typiques :

[Christophe] ne savait pas encore le factice de ces natures, qui, à la différence de ses Allemands, n'ont rien de plus dans le cœur que ce qu'elle montrent – et souvent, ne l'ont pas. Au moins, elle était jeune, elle vivait, elle disait franchement, crûment, ce qu'elle pensait [...]. (I, 438)

Strauss n'avait donc pas tout à fait tort lorsqu'en mars 1900 il portait sur les Français ce jugement, que Rolland a pris en note dans son Journal :

« C'est comme cela que sont les Français. De grands gestes, des paroles exagérées [...]. [Les Allemands] sont simples, et ils disent les choses comme elles sont. Chacun sait cela. »¹

Mais le contexte change ce caractère, chez Corinne, en qualité ; c'est pour Christophe une bouffée d'air frais, qui dissipe un peu l'« atmosphère malsaine » dans laquelle il croupit : « elle jugeait tout, librement, d'un regard frais et neuf ; on respirait en elle un peu de son mistral balayeur de brouillards » (I, 438).

La scène prend une nouvelle tournure quand Christophe se met au piano et présente à Corinne un échantillon de son art. Les réactions de celle-ci et les réponses de Christophe rappellent divers propos recueillis ou tenus par Rolland, entre 1899 et 1905, dans son Journal et sa correspondance avec Strauss :

1 Note du 5 mars 1900 (*R/S*, p.134-135).

Jean-Christophe

• « Avec le naïf étonnement des Allemands, quand ils rencontrent un Français qui est bon musicien, il lui dit :

“C'est curieux. Comme vous avez le goût bon ! Je n'aurais jamais cru...”

Corinne lui rit au nez. » (I, 440)

• « “Vous n'aimez pas cela ?” demandait-il.

Elle fronçait le nez.

“C'est faux, disait-elle.

- Non pas, faisait-il en riant, c'est vrai [...]” » (I, 442)

• « Elle se montrait aussi choquée par les grands sauts de voix de la déclamation allemande :

“Pourquoi est-ce qu'il parle si fort ? demandait-elle. [...]” » (*Ibid.*)

Journal/Correspondance de Rolland

• « Nous [Français] ne tenons plus notre place d'autrefois chez ces gens [les Allemands]. [...] Ils vous disent : “C'est curieux, je n'aurais jamais cru comme vous avez le goût bon.” (C'est-à-dire : comme moi) » (Concert dirigé par Strauss à Düsseldorf. 20 mai 1899 ; *R/S*, p.128)

• « “Vous n'aimez pas cela, n'est-ce pas ?” [dit Strauss] – “Non, pas du tout [...]” – “Oui, mais il faut tout de même trouver cela vrai.” »

(Discussion avec Strauss, à l'Opéra-Comique de Paris, le 5 mars 1900. *R/S*, p.134-135)

• « Ces sauts de voix, qu'on trouve à tout moment dans les *Meistersinger* [...] me semblent forcés (comme la prononciation allemande) » (Lettre à Strauss du 9 août 1905. *R/S*, p.59)

Sans surprise, Corinne devient Rolland et Christophe devient Strauss. Sans surprise non plus, le sujet de la discussion en arrive à la déclamation musicale, dont traitent les lettres que s'échangent Rolland et Strauss à l'été 1905, au moment où l'auteur de *Jean-Christophe* écrit ces lignes. Corinne et Christophe vont aborder la question de près, en des termes presque identiques à ceux des deux artistes. Mais Christophe se montrera plus sensible que Strauss à l'opinion française, et son propre point de vue évoluera davantage. Voilà comment Christophe tire avantage du pouvoir de la fiction : la franche camaraderie, mêlée d'un brin de séduction, qu'il entretient avec Corinne lui permet de s'ouvrir de bon cœur (contrairement à Strauss) à la conception française de l'art : « elle lui semblait, pour l'instant, plus aimable, parce qu'il aimait la bouche d'où elle sortait », peut-on lire (I, 440).

On a vu plus haut que Strauss, dans son échange de 1905 avec Rolland, déplorait le caractère selon lui peu expressif du vers français. Il est manifestement fait allusion à cela dans le roman lorsque Corinne raconte à Christophe comment elle a cessé de chanter pour déclamer des vers :

[Elle] expliqua qu'elle avait débuté comme chanteuse dans un Opéra de province, mais qu'un impresario en tournée avait reconnu ses dispositions pour le théâtre poétique et l'avait poussée de ce côté. [Christophe] s'exclamait :

« Quel dommage !

- Pourquoi ? fit-elle. La poésie est aussi une musique. » (I, p.440-441)

Voilà ce que Rolland aurait pu dire à Strauss. C'est en somme ce qu'il essaie de lui faire comprendre quand il répond à ses remarques sur la déclamation du vers :

Vous ne comprenez pas, dites-vous, la monotonie de notre hexamètre français rimé. Je n'en suis pas du tout surpris. Je ne connais pas d'étranger qui se doute de ce qu'il est vraiment [...].¹

Il explique ensuite que la scansion du vers à la française, d'une extrême subtilité, jouit d'un extraordinaire potentiel expressif (« toute l'animalité primitive encore conservée pure et voilée seulement par la forme la plus raffinée² »). Strauss (comme Christophe) peut en tirer une leçon : le Français est musicien *dans sa poésie*.

Dans la scène entre Christophe et Corinne, Rolland va retourner contre la musique allemande des griefs que Strauss adressait à la musique française. En juillet 1905, Strauss lisait sur les conseils de Rolland la partition de *Pelléas et Mélisande*. Il envoyait aussitôt ses réactions à son correspondant : « Pourquoi le Français chante-t-il autrement qu'il ne parle ?³ », « Pour mon sens allemand, c'est tout simplement une déformation de la langue par le musicien⁴ ». Rolland lui répondait tout net : « Est-ce que vous écrivez, est-ce que vous chantez vous-mêmes, comme vous parlez ?⁵ ». A la lumière de cet échange, on comprend mieux la portée de certaines remarques de Christophe et Corinne. Lorsque celle-ci dit le ridicule qu'elle trouve à la déclamation allemande, son interlocuteur réagit ainsi :

Il ne se fâchait pas ; il riait de bon cœur, et reconnaissait qu'il y avait là du vrai. Ces observations l'amusaient ; personne ne les lui avait encore faites. Ils convinrent que la déclamation chantée déforme le plus souvent la parole naturelle, à la façon d'un verre grossissant. (I, 442)

Les observations que Corinne fait à Christophe et que celui-ci entend pour la première fois (« Pourquoi est-ce qu'il parle si fort ? [...] Est-ce qu'il ne craint pas que ses voisins ne l'entendent

1 Lettre à Strauss du 9 août 1905 (R/S, p.56).

2 *Idem* (R/S, p.57).

3 Lettre à Rolland du 15 juillet 1905 (R/S, p.43).

4 Lettre à Rolland du 5 août 1905 (R/S, p.54).

5 Lettre à Strauss du 16 juillet 1905 (R/S, p.45).

? » ; I, 442) sont les mêmes que Rolland faisait à Strauss, parlant de Wagner : « Je grince des dents, quand j'entends ces lourds récitatifs des *Meistersinger*, qui me semblent “forcés” [...] et qui m'empêchent d'entendre la superbe musique de l'orchestre¹ ». Mais Christophe, lui, en prend acte avec beaucoup de bonne volonté. Dans le roman, ces réflexions ont pu être formulées avec une franchise naïve et drôle, du fait qu'elles venaient de Corinne, loin du sérieux auquel Rolland devait se tenir dans ses lettres à Strauss. Quant à Christophe, il était prêt à les recevoir dans la plaisanterie et la bonne humeur. Autrement dit, Rolland convertit son héros là où il avait échoué à convertir Strauss.

Christophe est maintenant éclairé sur la question de la déclamation. Aussi est-il capable d'aller, dans le domaine de la musique scénique, là où Rolland souhaiterait que Strauss soit capable d'aller lui-même. Voyons la résolution qu'il prend avec Corinne :

Corinne demanda à Christophe d'écrire pour elle la musique d'une pièce, où elle parlerait sur l'accompagnement de l'orchestre, avec quelques phrases chantées de temps en temps. Il s'enflamma pour cette idée, malgré les difficultés de réalisation scénique, que la voix musicale de Corinne lui semblait propre à surmonter ; et ils firent des projets pour l'avenir. (I, 442)

Il entrevoit déjà l'idéal du « parler en musique », que Strauss maîtrisera par la suite avec le brio que l'on sait, mais dont Rolland, à cette date, essayait encore seulement de lui donner idée en lui recommandant la lecture des œuvres de Debussy :

Je vous engage vivement à vous procurez *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy [...] ou les *Chansons de Bilitis*, également de Debussy [...]. Ce sont des merveilles de « parler » français en musique, [...] j'entends [...] la belle langue de la conversation élégante, qui doit être celle de votre *Salomé*, comme du *Pelléas* de Debussy.²

On le voit, Christophe et Corinne ressemblent de plus en plus à Strauss et Rolland : ils se mettent à "collaborer" en unissant leurs compétences musicales et littéraires, comme le faisaient ces derniers pendant l'été 1905, quand Rolland écrivait « La Révolte ». Peu à peu se rapproche le thème de la *Salomé* de Strauss ; il ne tardera pas à faire sentir sa présence dans le roman. Voici la seconde promesse que Corinne obtient de Christophe, lorsqu'ils se quittent :

Elle lui fit promettre qu'il écrirait pour elle une pièce, un mélodrame, qu'on traduirait en français, et qu'elle jouerait à Paris. (I, 448)

1 Lettre à Strauss du 9 août 1905 (R/S, p.56).

2 Lettre à Strauss du 9 juillet 1905 (R/S, p.41).

Un « mélodrame » composé par Christophe, traduit en français pour être joué à Paris (« Je crois que *Salomé* conviendrait *beaucoup* à l'Opéra-Comique¹ », écrivait Strauss) : voilà *Salomé*² ! L'opéra de Strauss va d'ailleurs faire l'objet de plusieurs allusions jusqu'à la fin de « La Révolte ». C'est par ce point que l'on terminera pour l'instant la lecture du volume ; mais on verra dans les chapitres ultérieurs que l'influence de Strauss s'y manifeste d'autres façons encore.

• Salomé

Après sa rencontre avec Corinne, Christophe se prend d'un vif engouement pour la musique de scène. Rien qu'en cela, il ressemble déjà à Strauss écrivant *Salomé*, la première de ses œuvres scéniques qui remporterait un réel succès (après deux opéras nettement moins réussis, *Guntram* et *Feuersnot*), faisant de lui, en ce début du XXe siècle, une figure de la modernité musicale. Christophe connaîtra un "baptême de la scène" moins triomphal, mais davantage inspiré des conceptions rollandiennes de l'art lyrique : en ce sens, il est allé plus loin que Strauss.

En octobre 1905, Rolland reçoit et lit la partition primitive de *Salomé* que lui envoie le compositeur. Sa réaction est élogieuse, mais il ne peut s'empêcher d'observer que la déclamation garde un caractère un peu trop allemand pour le texte en français : « Dans l'ensemble, l'accentuation française est assez juste », écrit-il à Strauss, « la déclamation est seulement en général un peu appuyée et avec de plus grands écarts de voix que dans la déclamation française ordinaire³ ». Malgré les conseils qu'il avait lui-même donnés au compositeur, Rolland relève donc encore dans *Salomé* les accents marqués et les « sauts de voix » de la déclamation wagnérienne. En rencontrant Strauss quelques mois plus tard, en mars 1906, il fera d'ailleurs cet amer constat :

En voiture, il recommence ses histoires sur la poésie française, le récitatif français (je vois que j'ai parlé pendant deux mois sans qu'il m'entende : ou du moins, c'est entré par une oreille, et sorti par l'autre).¹

1 Lettre à Rolland du 16 juillet 1905 (*R/S*, p.49).

2 Immédiatement après avoir lui avoir dit son intention de créer la future pièce, Corinne fait « cadeau à Christophe d'une photographie qui la représentait presque nue jusqu'à mi-corps » : faut-il voir là une allusion à la célèbre « Danse des sept voiles », scène de *Salomé* où l'héroïne se dévêt progressivement au cours d'une chorégraphie des plus érotiques ? Le rapprochement n'a rien de certain, mais ce détail (la photographie suggestive) survient si brusquement, et à un moment si "stratégique", qu'on est tenté de le suggérer.

3 Lettre à Strauss du 5 novembre 1905 (*R/S*, p.64).

1 Note du 25 mars 1906 (*R/S*, p.147).

On comprend alors d'autant mieux l'orientation que prend, de son côté, l'art de Christophe. Celui-ci conçoit une forme de déclamation diamétralement opposée, anti-wagnérienne et nettement influencée par le style français qu'il vient de découvrir :

Depuis qu'il avait goûté l'harmonieuse voix de Corinne, cette voix liquide et pure, qui se mouvait dans la musique, comme un rayon dans l'eau, qui épousait tous les contours d'une phrase mélodique, qui était comme un chant plus fluide et plus libre – il avait entrevu la beauté d'un art nouveau. (I, 454)

Bien qu'il ne songe pas à écrire dans une autre langue que la sienne, Christophe a manifestement senti et compris les richesses de la langue de Corinne. Ces lignes rappellent ce que Rolland expliquait à Strauss en juillet 1905 : « [La langue française] a une infinité de nuances dans la demi-teinte, - des accents bien moins marqués que les vôtres, mais beaucoup plus nuancés, plus souples, plus flexibles² » ; elles font également penser à *Pelléas et Mélisande* (ne serait-ce que par l'image très debussyste du « rayon dans l'eau ») : *Pelléas* contre *Salomé*, tel était le symbole de l'opposition entre les déclamations française et allemande dans la correspondance de Rolland et Strauss.

La présence de *Salomé* dans le roman se fera mieux sentir encore quand il sera question de la dimension littéraire de l'art lyrique. Rolland n'en fait pas un secret : à ses yeux, la principale faiblesse de *Salomé* réside dans son livret. Le texte de Wilde plaît bien peu à l'auteur de *Jean-Christophe*, qui n'hésite pas à faire part de son opinion à Strauss quelques temps plus tard :

Salomé d'Oscar Wilde n'était pas digne de vous. [...] Je crains – (pardonnez-moi si je me trompe) – que vous ne subissiez le mirage de la littérature décadente d'Allemagne. Quel que soit le talent de ces poètes [...] il y a entre eux et vous la différence des artistes qui sont grands (ou illustres) dans *un* temps (une mode), – et de celui qui est – qui doit être grand dans *les* temps.

Évidemment, il faut être de son temps, et refléter les passions de son temps. – Mais quoi ! est-ce que Shakespeare n'est pas aussi de notre temps ? Est-ce qu'il n'en est pas davantage que Wilde, – ou tel autre de sa sorte ?³

On connaît les principes de Rolland : le vrai génie demeure intemporel et universel par sa grandeur d'âme, il n'a rien à voir avec ces talents superficiels et éphémères admirés en leur temps pour leur ostentation et les fioritures de leur style. Voilà pourquoi Shakespeare est infiniment supérieur à Wilde. Rolland croit d'ailleurs peu à la "littérature" (il emploie souvent le terme de

2 Lettre à Strauss du 16 juillet 1905 (R/S, p.45).

3 Lettre à Strauss du 14 mai 1907 (R/S, pp.86, 87).

manière ironique) : il conçoit sa propre œuvre comme un acte de foi et d'humanisme¹, non comme de l'«art» avec tout ce que le terme implique de gratuité. Dans ces lignes, il donne donc raison à Christophe :

Non, décidément, il n'était pas poète. A la vérité, il aimait passionnément certains poètes d'autrefois ; et cela le consolait un peu. Mais sans doute ne les aimait-il pas comme il fallait les aimer. N'avait-il pas, une fois, exprimé l'idée saugrenue qu'il n'est de grands poètes que ceux qui restent grands, mêmes traduits en une prose étrangère, et que les mots n'ont de prix que par l'âme qu'ils expriment ? Ses amis s'étaient moqués de lui. (I, 455)

Voilà un exemple de l'ironie rollandienne : avec son « idée saugrenue », Christophe est évidemment plus poète que ses snobs d'amis. Mais on ne peut avoir raison contre l'opinion dominante, et Christophe, contraint de se laisser désigner un librettiste, finira par collaborer avec un représentant éminent de la « littérature décadente d'Allemagne » dont parlait Rolland ; c'est ici que l'on relève la première allusion très claire à *Salomé* :

Aussi [Christophe] se laissa-t-il imposer par ses amis de la Revue un grand homme de cénacle décadent, Stephan von Hellmuth, qui lui apporta une *Iphigénie* de sa façon. C'était alors le temps où les poètes allemands – (comme leurs confrères de France) – étaient en train de refaire les tragédies grecques. L'œuvre de Stephan von Hellmuth était une de ces étonnantes pièces gréco-allemandes, où se mêlent Ibsen, Homère, et *Oscar Wilde* [...]. (I, 455 ; c'est nous qui soulignons)

Voilà déjà Wilde ; quant à deviner Salomé derrière Iphigénie, est-ce permis ? Il n'y a pas si loin de la mythologie grecque au récit biblique, et les détails de l'intrigue, qui nous sont rapidement donnés, ne laissent subsister aucun doute :

Agamemnon était neurasthénique et Achille impuissant : ils se désolaient longuement de leur état ; et naturellement, leurs plaintes n'y changeaient rien. Toute l'énergie du drame était concentrée dans le rôle d'Iphigénie, - une Iphigénie névrosée, hystérique, et pédante, qui faisait la leçon aux héros, déclamait furieusement, exposait au public son pessimisme nietzschéen, et, ivre de mourir, s'égorgeait elle-même, avec des éclats de rire. (I, 455)

De toute évidence, Rolland nous propose ici une parodie de *Salomé* : on passe sans peine d'Agamemnon neurasthénique au prophète Iokanaan dément, et d'Achille impuissant à Hérode lubrique ; quant à cette « Iphigénie névrosée, hystérique » qui finit par « s'égorger elle-même

1 Voir p.122-123.

avec des éclats de rire¹ », on reconnaît bien sûr en elle Salomé déchaînée, mourant écrasée sous des boucliers en pleine extase nécrophilique. Rolland tourne en dérision ce sujet, qu'il trouve « d'une passion hystérique et morbide² », en toute impunité : à la date où paraît « La Révolte » (1906), *Salomé* n'est pas encore connue du public français. Mais il s'en prend clairement à la littérature « décadente » de l'époque : Strauss, au moins, a pu transformer la *Salomé* de Wilde en une belle œuvre d'art (« Vous dépassez votre sujet, mais vous ne pouvez pas le faire oublier³ », lui écrit Rolland), mais Christophe, lui, n'a pas la même chance (ni la même complaisance vis-à-vis du public) et fait les frais de la médiocrité triomphante : « Four complet. La Revue de Waldhaus loua le poème, et ne dit rien de la musique. Les autres journaux s'en donnèrent à cœur joie. On rit et on siffla » (I, 459).

Encore une fois, de Strauss et Christophe, c'est le second qui a raison : il est plus sincère et ne transige pas avec son génie. D'après Rolland, Strauss n'a pu réussir un bon opéra avec un livret médiocre qu'en y soumettant son inspiration, donc en se montrant insincère :

Le danger, c'est que cette victoire risque de s'obtenir aux dépens des qualités les plus personnelles de votre génie, et en subordonnant votre puissant lyrisme intérieur à la représentation objective d'un monde extérieur, *pour lequel vous n'avez peut-être pas une très chaude sympathie.*⁴

« Vous valez mieux que *Salomé*⁵ », affirme Rolland à Strauss à la fin de cette lettre. Christophe a peut-être moins de diplomatie, mais il a le mérite de rester intègre. Les répétitions de son *Iphigénie* donnent lieu à des échanges peu amènes entre son librettiste et lui. Il n'hésite pas à faire part du peu de bien qu'il pense du poème :

« Vous ne l'aviez donc pas lu, pour faire votre musique ?

- Si, dit naïvement Christophe, mais je me trompais, je comprenais autre chose.

- C'est dommage alors que vous n'avez pas écrit vous-même ce que vous compreniez.

- Ah ! si je l'avais pu ! » disait Christophe. (I, 456-457)

(« Vous êtes toujours capable de *comprendre* les autres passions ou les autres caractères, et de les exprimer », écrit Rolland à Strauss, « - *mais du dehors*, - sans les sentir à fond, pour votre

1 Rolland donne là une image de l'« Europe décadente » du début du siècle. En évoquant Strauss et *Salomé* dans son Journal, il notait : « je le prie [...] de séparer sa cause de celle de l'Europe décadente d'aujourd'hui, *qui court au suicide avec une joie effrénée* » (note du 5 mai 1907 ; *R/S*, p.153 ; c'est nous qui soulignons).

2 Lettre à Cosette Padoux du 22 novembre 1905 (*R/S*, p.146).

3 Lettre à Strauss du 14 mai 1907 (*R/S*, p.87).

4 *Idem* (*R/S*, p.89) ; c'est Rolland qui souligne.

5 *Idem* (*R/S*, p.90).

compte¹ ».)

Rolland a donc fait figurer dans *Jean-Christophe* bien assez d'éléments pour qu'un lecteur attentif puisse repérer la présence de *Salomé*. Il s'est pourtant dispensé d'en citer le nom, est-on tenté de remarquer. Ce n'est pas exact : le nom de Salomé va bel et bien apparaître dans « La Révolte », mais d'une manière inattendue, qui n'en laisse nullement deviner l'origine. L'allusion à l'opéra de Strauss peut être décodée aujourd'hui, mais demeurerait à peu près inintelligible pour le lecteur français de 1906.

Au retour de sa rencontre fort décevante avec le compositeur Hassler à Berlin (à l'occasion de laquelle a été faite une autre allusion à *Salomé* ; on le verra plus loin), Christophe décide de rendre visite à un humble vieux *Musikdirektor* de province dont il avait reçu des lettres admiratives. Lorsqu'il frappe à la porte de l'homme, personne ne lui ouvre : la voisine lui recommande d'attendre le retour de la bonne, une certaine Salomé :

Christophe, qui n'était pas venu pour voir Salomé et qui ne savait même pas qui elle était, trouva la plaisanterie mauvaise. (II, 30)

Dans le contexte, rien n'indique que le nom de "Salomé" soit une allusion probable à un opéra contemporain de Richard Strauss. Mais si l'on sait à quel travail collaboraient alors Rolland et Strauss, et que l'on connaît l'avis du romancier sur la qualité du texte de Wilde, on peut lire cette phrase tout autrement : Christophe, autrement dit la personne de Strauss avec les opinions de Rolland, réagit avec dédain en entendant parler de "Salomé" (la domestique/l'opéra) qui n'est « pas digne de lui ».

C'est sur cette dernière et discrète allusion que l'on termine la lecture de « La Révolte » proposée ici. On s'est efforcé de montrer ce qui, dans ce volume, pouvait avoir été inspiré par l'échange entre Rolland et Strauss de l'été 1905 : le travail sur *Salomé*, la confrontation entre les traditions musicales allemande et française, et les propos tenus sur la question de la déclamation, autant d'aspects qui à vrai dire n'en font qu'un. Leur influence aura été que Christophe, d'abord imprégné de la tradition allemande incarnée par Strauss, découvre l'univers inconnu de la culture française auprès de Corinne (image de l'auteur) et s'essaie à une forme d'art lyrique nouvelle, conforme à l'idéal de Rolland, dépassement du modèle de la *Salomé* de Strauss.

Christophe est désormais mûr pour passer de l'Allemagne à la France. La fin de « La

1 *Idem* (R/S, p.89) ; c'est Rolland qui souligne.

Révolte » fait le récit de cette transition : elle sera étudiée dans un chapitre ultérieur. Les débuts du personnage à Paris, relatés dans « La Foire sur la Place », sont eux aussi à l'image d'événements réels ayant eu lieu dans le cadre de la relation entre Rolland et Strauss. Telle sera donc la prochaine étape de notre présente lecture.

I. 1. b. « La Foire sur la Place » : un Allemand à Paris

Parmi les nombreux épisodes de *Jean-Christophe*, « La Foire sur la Place » est sans doute un de ceux où l'on s'accorde à déceler le plus d'influences extérieures, et à reconnaître derrière personnages et événements le plus de modèles concrets ; comment, en effet, ce tableau foisonnant de la société parisienne exactement contemporaine de l'époque de l'écriture (1907) pouvait-il ne pas être pétri de faits réels ?

Dans cette entrée de Christophe, compositeur allemand, au sein d'un monde étranger et hostile où il ne s'imposera qu'à force d'obstination et de lutte acharnée, on est libre de reconnaître par exemple les débuts laborieux de Wagner à Paris (ce qui donne un singulier éclairage à la scène où Christophe se montre si réservé à l'écoute de *Pelléas et Mélisande*, du « wagnérien renégat » Debussy). Quoi qu'il en soit, il y a tout lieu de voir un lien entre « La Foire sur la Place » et le séjour parisien que Strauss venait d'effectuer en mai 1907, soit un mois avant l'écriture du chapitre (« juin-fin août 1907 »), et que Rolland, ayant à cette occasion suivi Strauss de près, relate longuement dans son Journal.

Les faits sont les suivants : en mai 1907, Strauss effectue un séjour à Paris qui commence au plus tard le 5 et s'achève au plus tôt le 22 du mois. Rolland se trouve en sa compagnie à de multiples occasions, évoquées dans son Journal : les répétitions précédant la création parisienne de *Salomé*, plusieurs représentations de l'opéra par la suite, une visite au compositeur dans sa chambre d'hôtel, une représentation de *Pelléas et Mélisande*, une soirée dans un café parisien où étaient présents, outre Rolland et Strauss, Ravel, Jean Marnold, le général La Laurencie, etc. Dans l'ensemble, le récit que fait Rolland de ces événements rend compte de l'accueil réservé à Strauss par la ville de Paris, et du regard que porte le compositeur sur la capitale française.

Le mois suivant Rolland écrit « La Foire sur la Place », récit des débuts d'un compositeur allemand (Christophe) à Paris, de l'accueil qui lui est fait dans ce nouvel univers musical et artistique, et des impressions qu'il en tire.

La coïncidence est remarquable. Le séjour de Strauss à Paris n'est naturellement pas à l'origine de « La Foire sur la Place », épisode inévitable de *Jean-Christophe* prévu par Rolland de longue date ; pour autant, il est difficile d'imaginer que les faits réels, si à l'image de ceux de la fiction, n'aient pas influencé l'auteur jusqu'à un certain point.

Un document atteste que des liens existent effectivement entre le séjour parisien de Strauss et « La Foire sur la Place ». A la date du 15 mai 1907, alors que le compositeur se trouve à Paris, Rolland lui adresse une lettre terminée par ces mots :

Tout ce que vous me dites de vos impressions sur Paris m'amuse et m'intéresse beaucoup ; car elles sont complètement d'accord avec celles du héros de mon roman, - un jeune musicien allemand, qui, dans le prochain volume que j'écris à présent, arrive à Paris, où il est forcé de vivre. Je serai bien content d'en causer encore avec vous.¹

Tout en nous apportant une réelle certitude (les débuts à Paris de Strauss et de Christophe ne sont pas sans rapports), les termes de Rolland suscitent des interrogations. Il semblerait en effet que les impressions parisiennes de Christophe aient été imaginées avant le séjour de Strauss dans la capitale, de sorte que si les sentiments de l'un et de l'autre coïncident, cela ne soit que par le fait du hasard. Par ailleurs la lettre indique que « La Foire sur la Place » est déjà en cours de rédaction à la mi-mai 1907, ce qui contredit les dates données par Rolland lui-même dans sa Préface de 1931 (« *La Foire sur la Place*, juin-fin août 1907 » ; I, 10). Peut-on donc encore penser que les impressions de Christophe soient inspirées de celles de Strauss ?

Le regard porté par Christophe sur Paris est avant tout le regard d'un Allemand. De toute évidence, on peut en dire autant de Strauss. Cette coïncidence entre deux points de vues, "nationaux" plutôt que personnels, n'est pas si étonnante.

Cela étant, le parallèle que constate Rolland entre son personnage et Strauss « [l']amuse et [l']intéresse beaucoup » ; il avoue d'ailleurs au compositeur qu'il aurait été « bien content d'en causer encore » avec lui. Nul doute qu'après cette lettre, Rolland ait ainsi eu Strauss à l'esprit en écrivant « La Foire sur la Place » et que celui-ci ait ponctuellement servi de modèle à Christophe.

Quoi qu'il en soit, c'est en se confrontant à l'objectivité du texte que l'on pourra déceler la présence de la figure straussienne dans « La Foire sur la Place ».

- Mentions directes

Pour commencer par un point anecdotique et "matériel", mais non insignifiant, remarquons

1 R/S, p.91

que c'est dans « La Foire sur la Place » que se trouvent deux des cinq occurrences du nom de Richard Strauss dans *Jean-Christophe*. Deux occurrences sont sans doute peu en soi, mais si l'on se rappelle à quel point Strauss est parcimonieusement cité dans l'ensemble du roman, ces deux mentions très rapprochées de son nom prennent un véritable relief. Enfin, c'est la manière dont le nom de Strauss est amené qui nous semble, par-dessus tout, digne d'attention.

Christophe est introduit dans la société parisienne par Sylvain Kohn, personnage accumulant les stéréotypes et les poncifs liés à son statut de juif. Son portrait est ainsi esquissé :

Ce petit Juif allemand, ce lourdaud, s'était fait le chroniqueur et l'arbitre des élégances parisiennes. Il écrivait de fades courriers mondains, d'un raffinement compliqué. Il était le champion du beau style français, de l'élégance française, de la galanterie française, de l'esprit français [...]. On se moquait de lui ; mais cela ne l'empêchait pas de réussir. Ceux qui disent que le ridicule tue à Paris ne connaissent point Paris : bien loin d'en mourir, il y a des gens qui en vivent [...]. (II, 112-113)

Si Christophe lui doit ses premières entrées dans la société artistique parisienne, Kohn n'en est pas moins un personnage vil et médiocre, qui finira par être pour lui un poids.

Kohn conduit Christophe à un dîner réunissant de jeunes "artistes" parisiens, compagnie au sein de laquelle le héros trouve difficilement sa place :

« [...] Qu'est-ce que vous faites, ce soir ? Vous allez venir dîner. Je ne vous lâche plus. Nous serons entre nous : quelques artistes, qui nous réunissons, une fois par quinzaine. Il faut que vous connaissiez ce monde-là. Venez. Je vous présenterai. »

[...] Ils entrèrent dans un restaurant des boulevards, et montèrent au premier. Christophe se trouva au milieu d'une trentaine de jeunes gens, de vingt à trente-cinq ans, qui discutaient avec animation. Kohn le présenta, comme venant de s'échapper des prisons d'Allemagne. Ils ne firent aucune attention à lui, et n'interrompirent même pas leur discussion passionnée, où Kohn, à peine arrivé, se jeta à la nage. (II, 125)

Les circonstances sont curieusement proches de celles d'une soirée où étaient présents Rolland et Strauss le 28 mai 1907, chez un individu rappelant en tous points Sylvain Kohn, et que l'auteur évoque dans son Journal en ces termes :

Dîner chez un certain X, qui est, je ne sais comment, l'ami de Strauss. Un de ces Juifs bon garçon, pas très sûr, flagorneur, et un peu poisseux, dont il est impossible de se dépêtrer, une fois qu'ils sont incrustés à vous. Riche, snob, bon musicien d'ailleurs, et très répandu dans le monde artistique et politique de Paris. - Je trouve là [...] Strauss, Pierné et sa femme [...], lord Speyer à qui est dédiée la partition de *Salomé* [...],

Mary Garden la Mélisande d'hier, et une Américaine assez jolie, qui jouait (fort mal) le Page dans *Salomé*.¹

Il est amusant de constater que Strauss, bien loin du sort réservé à Christophe, tient dans cette soirée le rôle de vedette absolue, au point de se voir rendre des hommages grand-guignolesques :

X. a dépensé une somme d'esprit, qui l'a épuisé, à composer le menu d'un dîner tout entier consacré à Strauss. Je donne ici ce spécimen de facétie attique :

*Potage Feuersnot. - Truites Zarathoustra. - Poulardes Domestica. - Jambon de Prague à la Iochanaan. - Canards Eulenspiegel. - Salade Herodias. - Asperges sauce Sieben Schleie. - Glace Salomé.*²

Le statut de Christophe lors du dîner avec Kohn est le négatif de celui de Strauss lors de la soirée chez "X.", le premier étant un obscur Allemand délaissé par une société bornée, et le second une célébrité unanimement fêtée. Malgré tout, il semble que du point de vue de Rolland, l'avantage aille à Christophe. Le succès brusque et intense que connaît à ce moment-là Strauss à Paris n'est pas pour plaire à Rolland, qui note à la date du 5 mai : « On voit bien que Strauss n'est pas Wagner : il a trop de succès trop vite³ ». La véritable et légitime reconnaissance, approuvée par Rolland, est celle acquise à force de lutte et de persévérance. Wagner et Christophe connaissent tous deux ce destin, ce qui constitue un argument en faveur du parallèle possible entre eux, déjà évoqué plus haut.

Mais rappelons ce que l'on cherche : une apparition dans *Jean-Christophe* du nom de Strauss. Elle survient lors de ce dîner au restaurant avec Kohn, quand les convives en viennent à parler de l'Allemagne :

Christophe, de plus en plus gêné, essayait de causer d'autre chose avec ses voisins. Mais aucun ne s'occupait de lui. Ils avaient bien commencé par lui poser quelques vagues questions sur l'Allemagne [...] ; tout au plus s'ils avaient entendu parler de quelques grands noms : Hauptmann, Sudermann, Liebermann, *Strauss* (David, Johann, ou *Richard* ?) parmi lesquels ils s'aventuraient prudemment, de peur de faire quelque fâcheuse confusion. (II, 127 ; c'est nous qui soulignons)

Le plus intéressant pour nous est justement que le nom de Richard Strauss ne soit qu'à moitié cité, à peine suggéré. La relation de "symétrie oppositionnelle" entre les deux scènes (le dîner chez X. avec Strauss, celui de Christophe avec Kohn) est confirmée : dans l'épisode réel le nom de Strauss est d'emblée sur toutes les lèvres, jusqu'à envahir le menu du repas ; dans l'épisode

1 Note du 28 mai 1907 (*R/S*, p.165)

2 *Ibid.*

3 *R/S*, p.152

fictif il n'apparaît qu'*in extremis*, timidement, comme un écho ironique de la réalité.

Cette occurrence du nom de Strauss dans le roman, discrète, paraît anodine à première vue : c'est si l'on tient compte de l'ensemble de la scène qu'elle prend tout son sens. Le Strauss de 1907, célébré par le tout-Paris artistique, laisse une certaine amertume à Rolland, qui regrette de voir le grand compositeur se reposer mollement sur des lauriers trop vite acquis (à la manière du personnage de Hassler, autre figure straussienne importante de *Jean-Christophe*¹). Christophe, quant à lui, part de l'anonymat le plus complet pour se frayer héroïquement une voie vers la gloire : à cet instant le nom de Strauss émerge discrètement, comme une pensée qui échappe à l'écrivain, ramené à cette même obscurité où se trouve également, pour l'heure, le nom de Christophe. Le héros de Rolland incarne un Strauss qui serait mis dans une situation de souffrance et de lutte, favorable à la pleine expression de son génie.

La scène du dîner avec Sylvain Kohn évoque Strauss pour d'autres raisons encore. Christophe, en s'exprimant devant un auditoire parisien alors qu'il maîtrise encore mal le français, se couvre de ridicule sans que sa conviction n'en soit entamée :

Christophe sentit qu'on lui tendait un panneau ; mais il y donna en plein, emporté par sa violence et sa conviction. [...] Il ne trouvait pas ses mots, il les cherchait pesamment, finissant par pêcher dans sa mémoire des expressions invraisemblables, disant des énormités qui faisaient la joie de l'auditoire, et ne se troublant pas, avec un sérieux admirable, une insouciance touchante du ridicule : car il ne pouvait pas ne pas voir qu'ils se moquaient de lui effrontément. A la fin, il s'empêtra dans une phrase, n'en put sortir, donna un coup de poing sur la table, et se tut. (II, 129-130)

On croit reconnaître Strauss tel que le décrivait Rolland, en mars 1906, quand le compositeur venait à Paris pour y diriger sa *Sinfonia Domestica*. Lors des répétitions, il se montrait d'un tempérament volontaire, opiniâtre et quelque peu naïf :

Il a des mouvements de main nerveux et trépidants, comme des vibrations électriques. Il fait des explications en très mauvais français et chante faux les passages qu'il veut recommencer ; il n'a aucun souci du ridicule [...].²

On trouve encore, dans cette scène du roman, une évocation assez claire de *Pelléas et Mélisande* de Debussy :

Ils faisaient grand bruit d'un opéra, dont ils n'étaient pas loin de faire dater la musique, ou tout au moins

1 Voir pp. 81 à 84.

2 Note du 25 mars 1906 (*R/S*, p.147-149).

l'ère nouvelle de la musique. [...] L'auteur de cet opéra, un Parisien, dont Christophe entendait le nom pour la première fois, avait, disaient certains, fait table rase de tout ce qui était avant lui, renouvelé de toutes pièces, re-créé la musique. (II, 127-128)

Ces quelques mots anticipent l'épisode à venir où Christophe assistera à *Pelléas*, un passage qui, comme on le verra, est une des manifestations les plus éclatantes de la présence de Strauss dans *Jean-Christophe*.

On avait annoncé deux occurrences du nom de Strauss dans « La Foire sur la Place ». Si la première était fort discrète, la seconde paraît nettement plus ostensible et corrélée à des faits réels concrets. En fréquentant les salles de concert parisiennes, Christophe se désole de la pauvreté des programmes :

Christophe ne tarda pas à remarquer que cette quantité de musique se réduisait en somme à fort peu de chose. Il trouvait à tous les concerts les mêmes figures et les mêmes morceaux. Ces programmes copieux ne sortaient jamais du même cercle. Presque rien avant Beethoven. Presque rien après Wagner. Et dans l'intervalle, que de lacunes ! [...] Rien des anciens Français. Rien des grands Italiens. Rien des colosses Allemands du XVIIe et du XVIIIe siècle. Rien de la musique allemande contemporaine, à l'exception du seul Richard Strauss, qui, plus avisé que les autres, venait lui-même chaque année imposer ses œuvres nouvelles au public parisien. (II, 137)

Cette fois-ci, le nom de Strauss ne passe pas inaperçu. C'est d'ailleurs la première fois que Rolland, dans *Jean-Christophe*, "parle" de Strauss. Ce faisant, il ouvre dans le roman une fenêtre sur la réalité. Lorsqu'il écrit « La Foire sur la Place », Strauss venait de diriger *Salomé* à Paris, et l'année précédente y avait déjà fait jouer sa *Symphonie Domestique*. Le compositeur, réellement, venait « chaque année imposer ses œuvres nouvelles au public parisien ».

Cette évocation de Strauss est si concrète et si brute qu'il est au demeurant difficile de l'"analyser" : on voudrait bien y voir, par exemple, une attention personnelle de Rolland à l'égard de son ami Strauss, à qui il enverra quelques temps plus tard le texte de « La Foire sur la Place »¹!... Quoi qu'il en soit, on prend bonne note de cette apparition très réelle de Strauss dans *Jean-Christophe*, qui prouve de manière incontestable que Rolland songeait à lui en écrivant ces lignes.

1 Voir p.49.

- Échos de son œuvre

« La Foire sur la Place » est un des tomes les plus "musicaux" de *Jean-Christophe*. En brossant le portrait du Paris artistique de 1907, Rolland s'attarde longuement sur sa dimension musicale et, tout en citant quantité de noms, multiplie par ailleurs les allusions et les évocations à demi-mot demandant à être décodées par le lecteur attentif.

Outre les quelques lignes citées ci-dessus, qui désignent manifestement *Pelléas et Mélisande*, on décèle plusieurs allusions, notamment, à César Franck.

Pour mieux glorifier la musique française, [les musiciens français] commençaient par ridiculiser toutes les gloires françaises du siècle dernier, à part celle d'un seul maître très bon, très pur, qui était Belge. (II, 140)

On devine aisément, derrière ces mots, la figure du "*Pater Seraphicus*", de même que ces quelques lignes désignent clairement le style de son école de composition :

L'un bâtissait une œuvre sur l'épanouissement progressif d'une formule sonore, qui, n'apparaissant complète que dans la dernière partie, restait à l'état de larve pendant les neuf dixièmes de l'œuvre. (II, 144)

(On verra dans la dernière partie de cette étude que le roman lui-même est bâti de cette manière, la « formule sonore » peu à peu échafaudée étant un équivalent de *Tod und Verklärung*¹).

Strauss, lui aussi, apparaît implicitement çà et là, en sus des deux mentions de son nom que l'on a déjà relevées. Rolland désigne Strauss par des "clins d'œil", révélateurs de ses affinités avec lui. Il s'y prenait de la même façon avec Franck, particulièrement cher à son cœur lui aussi.

Christophe doit à un moment donné subir les « ineptes réflexions » de Sylvain Kohn sur la musique. Tous les propos de Kohn, il est vrai, sont discrédités d'office :

Il était un curieux mélange de sentimentalité germanique, de blague parisienne, et de fatuité qui lui appartenait en propre. Tantôt c'étaient des jugements apprêtés et précieux, tantôt des comparaisons extravagantes, tantôt des indécences, des obscénités, des insanités, des coquecigrues. (II, 133-134)

L'allusion à Strauss qui suit n'est donc pas à prendre très au sérieux :

1 Voir p.219.

Il admirait la bataille de *Heldenleben*, parce qu'il prétendait y reconnaître le ronflement d'une automobile.
(II, 134)

On remarque que Rolland mentionne spontanément *Une vie de Héros* (qui prend ici des airs de "musique urbaniste" dignes de *Pacific 231* d'Honegger...) comme une œuvre supposée bien connue du lecteur, juste après avoir parlé des *Cinquième* et *Neuvième Symphonies* de Beethoven : Strauss n'a même pas besoin d'être nommé, étant présent de manière sous-jacente dans toute « La Foire sur la Place ».

Quelques pages plus loin, en esquisant une représentation du paysage musical parisien, Rolland consacre un développement à la musique à programme, sujet épineux sous sa plume¹, et grande spécialité straussienne... C'est la phrase suivante qui retient notre attention :

A côté de ces imagiers aveugles, qui voyaient avec leurs oreilles, il y avait aussi des philosophes : ils traitaient en musique des problèmes métaphysiques ; leurs symphonies étaient la lutte des principes abstraits, l'exposé d'un symbole ou d'une religion. (II, 142-143)

On reconnaît *Ainsi parlait Zarathoustra*, où Strauss a voulu, selon Rolland, « représenter les différentes étapes du développement que traverse un esprit libre pour arriver à l'*Ueberschöpfung*² ». Le poème symphonique de Strauss, en fait d'œuvre "métaphysique", constitue pourtant une réussite au point de vue de Rolland : Strauss tient lieu d'exception, étant seul capable de *transfigurer* les sujets extravagants dans lesquels la masse des compositeurs se fourvoie.

Les deux échos de l'œuvre de Strauss que l'on peut distinguer dans le panorama musical de « La Foire sur la Place » concernent donc *Heldenleben* et *Zarathoustra*, deux compositions de Strauss dont le programme exerce une influence sur l'ensemble de *Jean-Christophe*. Le nom du compositeur se dispense d'apparaître textuellement, celui-ci étant de toute manière une figure dominante de cette partie du roman.

1 Les jugements exprimés ici, quelque peu radicaux en apparence, sont à prendre avec distance. Christophe trouve d'une « puérilité bizarre » à peu près tous les sujets mis en musique. « Certains transposaient pour orchestre ou pour piano les tableaux du Louvre », lit-on par exemple (II, 142), le fait étant présenté comme une incongruité : les sujets picturaux de ce type sont pourtant un classique de la musique à programme (on songe aux *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky, aux *Quatre Poèmes symphoniques d'après Arnold Böcklin* de Max Reger, etc.).

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.191-192).

• David et Saül

Bien d'autres épisodes de « La Foire sur la Place » reflètent des événements réels de la relation entre Rolland et Strauss, datés du séjour de celui-ci à Paris en 1907. L'un de ces épisodes est celui où Christophe compose, et parvient à faire jouer, un « tableau symphonique » sur le thème biblique de David et Saül.

Une fois dissipée l'ankylose de ses facultés créatrices, provoquée par le dépaysement, et pendant laquelle il « n'avait été occupé qu'à absorber un monde nouveau » (II, 216), Christophe se remet à composer. C'est là que naît une de ses rares œuvres dont le récit donne une description substantielle :

[Christophe] avait voulu retracer la rencontre [de David] avec Saül ; et il l'avait conçue comme un tableau symphonique, à deux personnages.

Sur un plateau désert, dans une lande de bruyères en fleur, le petit pâtre était couché, et rêvait au soleil. [...] Indolemment, il mêlait sa voix et les sons d'une flûte au silence harmonieux [...]. Soudain, de grandes ombres s'étendaient sur la lande ; l'air se taisait ; la vie semblait se retirer dans les veines de la terre. Le chant de flûte, seul, tranquille, continuait. Saül, halluciné, passait. Le roi dément, rongé par le néant, s'agitait comme une flamme qui se dévore et que tord l'ouragan. [...] Et lorsque, à bout de souffle, il tombait sur la lande, reparaisait dans le silence le sourire du chant de pâtre, qui ne s'était pas interrompu. Alors Saül, écrasant les battements de son cœur tumultueux, venait, en silence, près de l'enfant couché [...]. David, sans se troubler, se retournait et regardait le roi. [...] L'ombre du soir tombait ; David s'endormait, en chantant ; et Saül pleurait. Et, dans la nuit étoilée, s'élevait de nouveau l'hymne de la nature ressuscitée, et le chant de grâces de l'âme convalescente. (II, 221)

Suggérer verbalement, en développant l'argument narratif, une musique qui n'existe pas : le procédé est étrangement proche de ce que l'on trouvera dans les dernières pages de *Jean-Christophe*, à savoir la "mise en mots" d'une œuvre musicale qui elle, en revanche, existe, *Mort et Transfiguration*.

La différence est donc que ce *David et Saül* ne correspond à aucune œuvre du catalogue de Strauss. Si l'on prête attention à une certaine lettre de Rolland, néanmoins, il y a lieu de croire que Strauss n'est pas entièrement étranger à l'idée du *David* de Christophe.

En lui écrivant, le 16 février 1902, voici ce que Rolland insérait en *post-scriptum* :

Je sais que vous envoyez promener volontiers la vieille musique, quand on vous en parle. Cela vous semble un peu perruque et pédantesque. - Mais je voudrais que vous lisiez, - si vous ne la connaissez pas, -

une « *Sonate biblique* » de Johann Kuhnau : « *Saül furieux, calmé par la harpe de David* ». C'est un poème descriptif d'une hardiesse et d'une intensité d'expression admirable. Cela date de 1700. On vient de publier cela dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst (J. Kuhnau : Klavierwerke)*.¹

Le *David* de Christophe est vraisemblablement inspiré de cette *Sonate biblique* de Johann Kuhnau (1660-1722), dont le titre, « Saül furieux, calmé par la harpe de David », résume fidèlement le déroulement narratif de la musique de Christophe (pour peu que l'on substitue une harpe à la flûte...).

Kuhnau, donc, et non Strauss ; il est vrai que ce dernier, à la date de 1907 encore, manifeste peu d'intérêt pour la musique ancienne, ou même baroque (« Il dit, en retroussant la lèvre avec un peu de dédain, qu'il ne connaît rien de Frescobaldi, ni de Monteverdi, rien avant Bach, et que cela ne l'intéresse pas² », écrit Rolland dans son Journal après en avoir parlé avec lui lors de son séjour à Paris). On croit suivre la pensée de Rolland, néanmoins : sans doute lui a-t-il semblé intéressant de mettre sous les yeux de Strauss, maître de la musique à programme, cette *Sonate biblique* de Kuhnau qu'il tient pour un « poème descriptif d'une hardiesse et d'une intensité d'expression admirable ». Espérait-il même stimuler l'imagination du compositeur et lui inspirer une œuvre sur le sujet de David et Saül, dont celle de Christophe serait ainsi la vision fantasmée ?

On ne se hasarderait pas à l'affirmer. De fait, la composition de Christophe n'a rien de straussien, ni par son sujet, ni par sa "musique" (qui n'existe pas). La raison de l'intérêt qu'on lui porte est tout autre : elle va faire écho, dans la suite du texte, à des événements ayant entouré la création de *Salomé* à Paris, raison principale du séjour de Strauss dans la capitale en mai 1907.

Christophe, à sa grande surprise, parvient immédiatement à faire jouer son œuvre. Mais il ne tarde pas à comprendre que le producteur artistique, Achille Roussin, se saisissait de l'occasion pour faire obtenir le rôle principal à sa maîtresse, une cantatrice détestable :

Tout fut facile à Roussin. Directeurs et artistes s'empressaient à lui plaire. Justement, un journal organisait une matinée de gala au profit d'une œuvre de bienfaisance. Il fut convenu qu'on y jouerait le *David*. On réunit un bon orchestre. Quant aux chanteurs, Roussin prétendait avoir trouvé pour le rôle de David l'interprète idéal.

[...] Pour le David, c'était une belle personne, grande, grasse, bien faite, mais une voix sentimentale et vulgaire, qui s'étalait lourdement avec des tremolos de mélodrame et des grâces de café-concert. Christophe fit la grimace. Dès les premières mesures qu'elle chanta, il fut évident pour lui qu'elle ne pourrait conserver

1 Lettre à Strauss du 16 février 1902 (R/S, p.27).

2 Note du 22 mai 1907 (R/S, p.162-163).

le rôle.

[Christophe va au-devant d'Achille Roussin, pour lui faire part de son mécontentement :]

« Eh bien, c'est la chanteuse. Entre nous, elle est exécration. »

Le visage épanoui de Roussin se glaça subitement. Il dit, d'un air sévère :

[...] « Je connais Mlle de Sainte-Ygraine. C'est une artiste de grand talent. J'ai la plus vive admiration pour elle. Tous les gens de goût, à Paris, pensent comme moi. »

Et il tourna le dos à Christophe. Christophe le vit offrir son bras à l'actrice et sortir avec elle. Comme il restait stupéfait, Sylvain Kohn, qui avait suivi la scène avec délices, lui prit le bras, et lui dit, en riant, tandis qu'ils descendaient l'escalier du théâtre :

« Mais vous ne savez donc pas qu'elle est sa maîtresse ? »

Christophe comprit. Ainsi, c'était pour elle, ce n'était pas pour lui que l'on montait la pièce ! Il s'expliqua l'enthousiasme de Roussin, ses dépenses, l'empressement de ses acolytes. (II, pp. 222, 224)

Cette sinistre manigance dont Christophe fait les frais, malgré le caractère stéréotypé qu'on peut lui trouver (l'Art bafoué par des financiers incultes et arrivistes), semble inspirée de certaines circonstances ayant entaché les préparatifs de la création parisienne de *Salomé*, dont Rolland a été le témoin secret et privilégié.

La première de *Salomé* à Paris, rappelons-le, est l'événement central du séjour de Strauss dans la ville en mai 1907. Dès la fin de l'année précédente, Rolland se trouve mêlé contre son gré à une machination organisée autour de la future création. Il la relate ainsi dans son Journal :

Gailhard monte *Salomé* de Richard Strauss. Pour la galerie, il semble animé du pur amour de l'art. En réalité, un certain X. fait tous les frais de la représentation, pour que sa maîtresse y joue le principal rôle. Mais la prima donna N. s'agite et ses partisans protestent. - Or, les deux partis s'avisent un beau jour (comment le savent-ils ? je ne leur en ai jamais rien dit) que je suis ami de Strauss, et qu'il m'écoute volontiers. - Voilà pourquoi, un beau jour, sonne chez moi un jeune homme élégant, que je connais à peine, qui m'accable de protestations d'amitié et d'admiration enthousiaste, [...] bref, qui veut me chambrer, et faire de moi un instrument inconscient pour persuader à Strauss de prendre l'actrice que patronne X. [...] Je n'ai compris la ruse, que quand, le lendemain, je vis accourir, à son tour, Y. [...] Il me demandait d'écrire à Strauss pour déjouer ces plans (et servir les siens : cela, il ne l'a pas ajouté ; mais je l'ajoutais pour lui). Naturellement, j'ai écrit à Strauss pour lui signaler les deux coteries, et l'avertir de ne se fier à aucun de ces honnêtes conseillers parisiens, mais de juger par lui-même.¹

On peut raisonnablement imaginer que Rolland ait trouvé dans ces faits réels l'inspiration de l'épisode du *David* de Christophe. Le complot fomenté est entièrement similaire, si bien que sans l'intervention de Rolland, Strauss eût connu avec *Salomé* la même déconvenue que Christophe

¹ Note datée de « Novembre-Décembre 1906 » (R/S, p.149-150).

avec *David* !...A la lumière de ces événements, la dimension dénonciatrice et satirique de « La Foire sur la Place » apparaît très clairement : les turpitudes en tous genres décrites par Rolland, dont celle que l'on vient de voir est un exemple, étaient une réalité de la société artistique parisienne de l'époque.

Du strict point de vue du personnage de Christophe, cependant, l'épisode a une valeur autre. Il constitue un moment de la « lutte du Héros aux prises avec ses ennemis », aspect essentiel de l'existence du personnage, dont « La Foire sur la Place » est le moment-clé. Strauss, moins qu'un "modèle", est une source d'inspiration, un agrégat de potentialités que Rolland exploite et développe à son gré jusqu'à les *transfigurer*. Dans la réalité, Rolland parvient à déjouer les plans qui menaçaient Strauss ; dans la fiction, il fait vivre à son héros l'expérience de cette mésaventure, comme une embûche sur la voie de son épanouissement futur.

Strauss sera donc mis au courant par Rolland, en décembre 1906, de l'intrigue qui entoure la création parisienne de son opéra :

Je vous écris un mot tout à fait confidentiel *dont je vous prie de ne rien dire surtout à aucun des Français que vous verrez, ces jours-ci, à Berlin.*

Votre *Salomé* fait un bruit de tous les diables dans cette petite ville de province qu'est le Tout-Paris des théâtres et des boulevards. Il faut que vous le sachiez : la question qui se débat en ce moment est beaucoup moins une question d'art, qu'une question d'actrices, qui se disputent à l'avance le rôle de Salomé. Chacune a son parti. Et, ce qui est comique, c'est que les deux partis s'imaginant (je ne sais pourquoi) que je jouissais de quelque crédit auprès de vous, sont venus s'adresser à moi, pour me demander d'agir sur vous dans le sens qu'ils voudraient.

Je n'ai pas besoin de vous dire que si j'avais à agir, ce ne serait ni pour les uns, ni pour les autres, mais pour vous. Je vous écris pour vous conseiller d'être très prudent, et de vous défier en ce moment de toutes les belles paroles et des sollicitations dont vous ne pourrez manquer d'être assiégé [...].¹

Quand les deux hommes se verront cinq mois plus tard à Paris, pour la représentation de *Salomé*, il sera fait allusion (plaisamment) à l'événement. Rolland écrit dans son Journal :

« Chez vous, dit-il, ... il s'agit de la maîtresse de M. un tel, ou de la maîtresse de M. un tel, et qui des deux chantera ou dansera un rôle. » - Je le sais bien. C'est moi qui l'ai mis en garde, en décembre dernier, contre la double cabale de l'Opéra.²

1 Lettre à Strauss du 1er décembre 1906 (*R/S*, p.83).

2 Note du 5 mai 1907 (*R/S*, p.150).

Il ne fait plus de doute que « La Foire sur la Place » soit largement alimentée de souvenirs du séjour parisien de Strauss de mai 1907. Repensés et réécrits, puis injectés dans le roman par Rolland, ces multiples faits donnent une authenticité particulière à cette histoire des débuts à Paris d'un compositeur venu de l'étranger, tout en mettant à nu la réalité de la société parisienne de l'époque. Voyons ce qu'en dit l'auteur deux ans plus tard, en envoyant à Strauss le texte de « La Foire sur la Place » :

Je vous envoie deux volumes : l'un, *La Foire sur la Place*, (extrait d'un ensemble de romans, intitulé *Jean-Christophe*) afin que vous voyiez que je ne crains point de dire ce que je pense aux Parisiens. Vous y trouverez (p.91 et suivantes) quelques ressouvenirs d'une soirée passée ensemble à une représentation de *Pelléas et Mélisande*.¹

On prête attention à ces derniers mots, qui nous amènent à un point capital du développement concernant « La Foire sur la Place ».

Les deux amis, en mai 1907, avaient effectivement assisté à une représentation de l'opéra de Debussy. Christophe prend lui aussi connaissance de l'œuvre pendant « La Foire sur la Place » : le passage est une des manifestations les plus concrètes de la présence de Strauss dans le volume, voire dans tout *Jean-Christophe*.

• *Pelléas et Mélisande*

La scène où Christophe assiste à *Pelléas* fait donc apparaître non Wagner (bien qu'on eût pu le croire, comme on le disait plus haut), mais bien Strauss. La lettre de Rolland à celui-ci, qui vient d'être citée, l'atteste suffisamment. Mais penchons-nous sur le détail du texte, pour voir à quel point l'épisode fictif se ressent de l'épisode réel.

Christophe est conduit à l'Opéra-Comique pour découvrir l'œuvre de Debussy par ses deux "guides", Sylvain Kohn et Théophile Goujart. Des allusions avaient déjà été faites à *Pelléas* en des termes mystérieux et prometteurs, au cours du dîner où Christophe avait été mené par Kohn. Mais l'œuvre en tirait un prestige douteux, compte tenu de l'ironie avec laquelle sont présentés les engouements de l'opinion publique dans « La Foire sur la Place ». Christophe ne pouvait donc être totalement convaincu en la découvrant : en tant qu'étranger (particulièrement en tant

¹ Lettre à Strauss du 21 février 1909 (R/S, p.93).

qu'Allemand !), il échoue à pénétrer les arcanes de l'art debussyste :

Il y avait pourtant à Paris, parmi les musiciens, quelques indépendants, dégagés de toute école. C'étaient les seuls qui intéressassent Christophe. [...] Mais les indépendants, qui se retirent en eux-mêmes, ont plus de chances d'y trouver la pensée véritable de leur temps et de leur race. Il est vrai que, par là, ils sont pour un étranger plus difficiles encore à comprendre que les autres.

Ce fut ce qui advint, quand Christophe entendit pour la première fois cette œuvre fameuse, dont les Français disaient mille extravagances, et que certains proclamaient la plus grande révolution musicale accomplie depuis dix siècles... [...]

Théophile Goujart et Sylvain Kohn menèrent Christophe à l'Opéra-Comique, pour entendre *Pelléas et Mélisande*. (II, 149)

C'est dans le même état d'esprit que l'on avait voulu faire découvrir l'œuvre à Strauss en mai 1907, et en obtenant de lui la même réaction. Strauss a comme Christophe la volonté sincère de prendre connaissance de *Pelléas* en profondeur, mais sa sensibilité germanique y reste hermétique. Rolland, bien entendu, consigne les faits dans son Journal :

Après dîner, nous allons à *Pelléas*, pour y retrouver Strauss. Carré a donné une première loge à Marnold pour faire entendre l'œuvre à Strauss, qui ne la connaît encore que par la partition de piano. [...] Avec sa liberté ordinaire, insoucieuse de la politesse mondaine, Strauss ne s'entretient guère qu'avec moi, me confiant à mi-voix ses impressions sur *Pelléas*. (Au reste, il se défie des autres, depuis tous les bavardages de journaux.) Il écoute avec la plus grande attention, et un face-à-main ou ma lorgnette sur les yeux, il ne quitte pas un instant du regard les acteurs et l'orchestre. - Mais il n'y comprend rien.¹

Ensuite, il n'est que de constater que les termes de Christophe et ceux de Strauss sont exactement les mêmes :

Christophe
(*Jean-Christophe*)

- « “Est-ce que c'est, tout le temps, comme cela ?
- Oui.
- Mais il n'y a rien. [...] Rien du tout, continuait Christophe. Pas de musique. Pas de développement. Cela ne se suit pas. Cela ne se tient pas. [...]” »

(II, 149)

Strauss
(Journal de Rolland)

- « “Est-ce que c'est toujours comme cela ?” - “Oui.” - “Rien de plus ?... Il n'y a rien... Pas de musique... Cela ne se suit pas... Cela ne se tient pas... Pas de phrases musicales. Pas de développement.” »

(*R/S*, p.159)

¹ Note du 22 mai 1907 (*R/S*, p.159).

• « Des harmonies très fines. Des petits effets d'orchestre très bons, de très bon goût. Mais ce n'est rien, rien du tout... » »

(II, 149)

• « “Ce sont des harmonies très fines, des effets d'orchestre très bons, de très bon goût ; mais ce n'est rien, rien du tout.” » »

(R/S, p.160)

• « “c'était très fin, très fin, mais [...] cela manquait de *Schwung* (d'élan)” »

(II, 151)

• « “C'est très fin, très... [...] mais ce n'est jamais spontané ; cela manque de *Schwung*.” » »

(R/S, p.162)

Jusque là, Christophe et Strauss s'expriment d'une même voix : essentiellement, la voix d'un Allemand. Les points sur lesquels portent leur jugement sont ceux qui, traditionnellement, définissent l'opposition entre les musiques française et allemande : ils reconnaissent à Debussy, avec une évidente condescendance, une harmonie subtile et du "bon goût", éternels attributs de la musique française, auxquels ils préfèrent une construction et un développement solides, qualités bien allemandes¹, qui précisément leur semblent faire défaut à *Pelléas*.

Mais les points de vue de Christophe et de Strauss vont diverger. Comme toujours, le premier ira plus loin que le second. Christophe, musicien rollandien, a la capacité de faire fi de ses atavismes nationaux et de reconnaître, sinon de les ressentir intimement, l'originalité et la valeur d'une œuvre étrangère.

Les quelques remarques approbatrices que Strauss, malgré tout, formule à l'égard de *Pelléas et Mélisande* semblent peu significatives à Rolland :

Il se remet à écouter, avec beaucoup de conscience, et fait effort pour noter et pour me signaler ce qu'il trouve de bien dans l'œuvre, autant par le désir sincère de la comprendre, que par égards pour moi. Mais je sens bien qu'il y a là plus de politesse que de véritable estime pour l'œuvre. Ce qu'il y a de nouveau en elle lui échappe.²

Christophe, lui, est investi d'une lucidité supérieure, que lui prête Rolland :

Était-ce ce sentiment de pitié orgueilleuse qui lui inspirait malgré tout une sympathie pour cette œuvre ?
Toujours est-il qu'elle l'intéressait, plus qu'il n'en voulait convenir. [...] Il se gardait bien de confondre

1 L'un et l'autre déplorent qu'il n'y ait « pas assez de musique » pour eux dans l'opéra. Pour Strauss, cela s'explique par une certaine « boulimie musicale » de sa part ; Rolland note à ce propos dans son Journal : « J'ai remarqué cette voracité allemande, l'autre jour, dans une conversation » (R/S, p.164), et ajoute que « Debussy dit de Strauss (qu'il admire) : “Il a la maladie du son” » (R/S, p.165). Quant à Christophe, il prenait davantage de recul vis-à-vis de la musique allemande lorsque, dans « La Révolte », il signait un article virulent : « *Trop de musique !* » (I, 408-409)

2 Note du 22 mai 1907 (R/S, p.160).

Pelléas avec les autres œuvres musicales françaises. Il était attiré par cette lampe qui brûlait au milieu du brouillard. (II, 151)

De fait, si Strauss est incapable d'apprécier *Pelléas et Mélisande* à sa juste valeur, c'est selon Rolland que la musique et l'art de Debussy sont profondément étrangers aux siens. Peu à peu, l'hiatus entre Strauss et *Pelléas* devient total : la déclamation debussyste est définie par Rolland comme une réaction contre Wagner, et contre Strauss... « Et je ne peux pas le lui dire. (Peut-être n'est-il pas sans le sentir au fond.)¹ », confie-t-il. Or, Christophe n'est pas Strauss. Le personnage "glisse" de Strauss vers Rolland : comme celui-ci, il porte finalement sur l'opéra un jugement tempéré qui distingue ce que l'œuvre a de bon et de moins bon. Rolland s'estime lui-même le meilleur juge possible de *Pelléas*. En rapportant la discussion qu'il a eue à ce sujet avec Strauss, il est obligé d'avouer : « Je ne puis pas, après tout, rompre des lances pour un art, dont je reconnais, plus que quiconque en France, les manques² ».

Il va donc prêter cette équité de jugement, que n'a pas Strauss, à son personnage. Un musicien allemand primitivement modelé d'après Strauss, mais potentiellement doté de l'internationalisme de Rolland, voilà ce qu'est Christophe.

La scène de *Pelléas* est enfin l'occasion, pour Rolland, de se souvenir du long échange qu'il avait eu avec Strauss à l'été 1905 (quand il collaborait avec le compositeur au travail sur *Salomé*) sur la question de la déclamation lyrique³. La querelle opposait les déclamations allemande et française : autrement dit Wagner contre Debussy, emphase et puissance contre souplesse et subtilité. Strauss peinait à se défaire de sa subjectivité d'Allemand, imperméable à la délicatesse française, tandis que Rolland se posait en connaisseur éclairé de l'une et l'autre nations musicales.

Christophe assistant à *Pelléas* va tant qu'il est possible synthétiser leurs deux points de vue. Depuis « La Révolte », certes, il a pris conscience de la « laideur » de la déclamation wagnérienne⁴ ; pour autant, celle de Debussy est encore pour lui une énigme :

Il n'était pas sans être frappé par la déclamation unie, simple, modeste, atténuée, bien qu'elle lui parût monotone et qu'en sa qualité d'Allemand il ne la trouvât pas vraie [...] - Néanmoins, l'essai était curieux et Christophe en approuvait l'esprit de réaction révolutionnaire contre les violences emphatiques de l'art wagnérien. (II, 150)

1 *Idem* (R/S, p.161).

2 *Idem* (R/S, p.160).

3 Voir p.18 et suivantes

4 *Idem*.

Que *Pelléas* s'inscrive en faux contre le chant wagnérien était justement ce qui empêchait Strauss d'apprécier l'œuvre, selon Rolland¹. L'auteur de *Salomé*, en 1905, jugeait en effet Debussy « en sa qualité d'Allemand », et moins lucidement que Christophe :

Trouvez-vous beau et poétique cet éternel et monotone rythme de triolets chez Debussy, continuellement *sur la même note* ? Pour mon sens allemand, c'est tout simplement une déformation de la langue par le musicien. Mais au fait, nous sommes « trop orgueilleux, nous Allemands ». Je dois donc modestement me taire.²

Rolland était là pour lui faire apparaître les mérites qu'a la déclamation de Debussy, au regard de celle de Wagner :

Vous n'aimez pas la déclamation musicale de Debussy, cher ami ? Elle est aussi un peu molle pour mon goût. Mais elle est parfaite [...] comme déclamation française raffinée, aristocratique, mondaine. Évidemment, elle n'a rien de populaire [...] mais elle a ouvert la voie à la vraie déclamation musicale française. - Si vous n'aimez pas ce genre de récitatif aux lignes très efficaces, songez que la déclamation wagnérienne nous paraît barbare [...].³

Christophe tient donc de Rolland cette sagacité de jugement, qui lui permet de surmonter le "wagnérisme" naturel du musicien allemand et de rendre justice aux qualités propres de l'art lyrique français. Il se montre à nouveau tel qu'on vient de le définir : né d'un modèle straussien, mais nanti d'une finesse rollandienne.

Voilà ce que l'on retiendra de l'épisode de *Pelléas et Mélisande*. La figure de Strauss domine toute la scène : l'action reconstitue fidèlement l'épisode réel de mai 1907, où Strauss avait assisté à l'opéra de Debussy en compagnie de Rolland, Christophe s'exprime dans les termes mêmes qu'avait employés Strauss, etc. Rolland affirme lui-même le parallèle en envoyant le texte à son ami. Mais tout ce qui est emprunté à celui-ci fait l'objet d'une transfiguration : voir *Pelléas* est pour Christophe l'occasion d'un éveil à une certaine altérité culturelle (quand Strauss ne montrait, aux yeux de Rolland, qu'une foncière incompréhension), qui le met sur la voie de sa future

1 Encore que toute trace de l'influence de Wagner ne soit naturellement pas absente de l'opéra de Debussy. Strauss se plaisait d'ailleurs à relever les quelques résonances wagnériennes de *Pelléas* : « En revanche, il ne laisse pas passer une seule imitation wagnérienne, sans la remarquer, et ce n'est pas pour en faire l'éloge. "Mais c'est tout *Parsifal*", me dit-il, à un passage », note Rolland (*R/S*, p.160).

2 Lettre à Rolland du 2 août 1905 (*R/S*, p.54).

3 Lettre à Strauss du 9 août 1905 (*R/S*, p.58).

universalité artistique.

- Un musicien venu d'outre-Rhin

Lorsque Strauss met les pieds à Paris en mai 1907, il semble que sa notoriété soit faite et que l'opinion lui soit acquise. Un sort d'emblée si favorable est sans doute inhabituel pour un artiste allemand en France : Rolland estime d'ailleurs de mauvais augure ce succès prématuré. De son point de vue, Christophe, dont les débuts parisiens s'avèrent autrement plus difficiles, connaît un destin préférable, plus propice au déploiement de ses forces et à l'expression de sa personnalité.

L'accueil de Strauss à Paris n'a pourtant pas été unanimement dithyrambique. Quelques préjugés anti-allemands et racontars désobligeants ne lui ont pas été épargnés, venant qui plus est de ceux qu'on aurait pu croire les plus fins et les mieux avisés. Rolland en a pris note.

Voilà qui éclaire une certaine scène de « La Foire sur la Place » : celle où Christophe se rend chez l'éditeur de musique Daniel Hecht et se heurte à un cordial dédain, première désillusion du héros au sein de cet univers hostile. Dans ce passage, Daniel Hecht tient envers Christophe les mêmes propos qu'avait eus, sur Strauss, Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique au moment où le compositeur venait créer *Salomé* sur les scènes parisiennes. Christophe et Strauss rencontrent tous deux l'indifférence railleuse et bornée que la capitale française était susceptible de réserver à un artiste d'outre-Rhin.

Voici ce que note Rolland dans son Journal, le 15 mai 1907 :

Il est lamentable de voir la grossière sottise avec laquelle nos artistes français (ceux qu'on nomme artiste chez nous) reçoivent les étrangers. [...] Carré, qui passe pour intelligent et instruit, - quand Marnold lui a parlé de *Feuersnot* de Strauss, semblait regarder l'œuvre comme celle d'un débutant : le nom ne lui disait rien.¹

Christophe, présenté à l'éditeur Hecht par Sylvain Kohn, est reçu de la même manière :

Sylvain Kohn présentait son protégé, sur un ton de prétentieux badinage, avec des éloges exagérés.

Christophe, décontenancé par l'accueil, se balançait, son chapeau et ses manuscrits à la main. Lorsque Kohn eut fini, Hecht, qui jusque là ne semblait pas s'être douté que Christophe fût là, tourna dédaigneusement la tête vers lui, et, sans le regarder, dit :

« Krafft... Christophe Krafft... Je n'ai jamais entendu ce nom. » (II, 118)

1 R/S, p.156

On peut également, pour compléter l'analogie, évoquer ce que disait Pedro Gailhard, directeur de l'Opéra de Paris, au sujet de Hans Loewenfeld, futur metteur en scène de *Salomé* :

« Quand j'ai été présenté à Gailhard, à propos de *Salomé*, dit Loewenfeld, il m'a traité, comme si je lui apportais cinq francs. Il s'est mis à causer de moi, en français (sachant que je comprenais le français). Il disait « Celui-là est de Stuttgart. » - « Ah ! disait l'autre, il va nous faire une mise en scène à la façon de Stuttgart ! »¹

Le propos n'était pas destiné directement à Strauss, mais tout de même à un artiste allemand. Raison suffisante pour que Christophe en hérite :

[Hecht] était de ces gens, pour qui c'est déjà une mauvaise note que de n'être pas connu d'eux.

Il continua, en allemand :

« Et vous êtes du *Rheinland* ?... C'est étonnant combien il y a de gens là-bas qui se mêlent de musique ! Je crois qu'il n'y en a pas un seul qui ne prétende être musicien. » (II, 118-119)

Dans les deux cas, l'« artiste » français ironise avec impertinence sur la germanité de son hôte.

Christophe, dans sa perpétuelle lutte contre la société, devait en passer par là. Dans le cas de Strauss, l'événement ne dépasse pas l'importance d'une anecdote. Pour Christophe, en revanche, l'épisode de Hecht a une forte dimension symbolique : le héros prend conscience de l'adversité qu'il va devoir affronter. La différence est due à ce que l'on passe de la réalité à la fiction. Tous les faits, concernant Strauss, que Rolland observe et consigne dans son Journal ne sont que des "hasards", des événements contingents, comme tous ceux appartenant à l'existence réelle. Dès lors qu'il sont transfusés dans le roman, ils acquièrent un caractère de nécessité et deviennent entièrement significatifs.

Telle est la démarche que l'on suit depuis que l'on examine comment Strauss, personnage réel, de séjour à Paris en mai 1907, devient Christophe, personnage littéraire, arrivant à Paris dans « La Foire sur la Place » : les événements du séjour de Strauss, au départ réels et anecdotiques, deviennent littéraires et prennent par là toute leur valeur. Le Journal de Rolland tient lieu d'intermédiaire, où les faits sont déjà "littérisés" avant de s'intégrer au roman ; c'est en somme l'antichambre de *Jean-Christophe*.

1 Note du 15 mai 1907 (*Ibid.*).

Dans son Journal, Rolland prête ainsi à Strauss les réactions qui seront bientôt celles de son personnage, Christophe. L'impression que l'on a est que Rolland fait d'ores et déjà de Strauss un personnage littéraire, une préfiguration de Christophe. Après avoir rapporté les propos malheureux d'Albert Carré et de Pedro Gailhard, il confie :

On ne saurait croire combien nos stupides Parisiens accumulent gratuitement de rancunes dans le cœur des étrangers qui ont affaire à eux. Ils ne se doutent pas que ces étrangers ont autant – ou plus – de finesse qu'eux et qu'ils ne perdent ni n'oublient rien des sottises qu'on leur fait.¹

On reconnaît Christophe, qui face à Hecht, dans un accès de fierté, entrevoit déjà la revanche qu'il prendra à terme sur lui et sur tous ses opposants en atteignant à la gloire :

« Krafft... Christophe Krafft... Je n'ai jamais entendu ce nom » [, dit Hecht.]

Christophe reçut cette parole, comme un coup de poing en pleine figure. Le rouge lui monta au visage. Il répondit avec colère :

« Vous l'entendrez plus tard. » (II, 118)

• « Mort et Transfiguration »

L'inspiration straussienne de « La Foire sur la Place » atteint son paroxysme dans la dernière partie du tome, peu après l'épisode du *David*. Mais elle n'est plus en lien direct, à ce moment-là, avec des événements de mai 1907.

Suite à la désillusion qu'il essuie lors de la création de son *David*, énième déconvenue qui vient à bout de sa volonté, Christophe traverse une crise. La maladie le gagne ; il sent ses forces le quitter, tandis qu'il s'engouffre peu à peu dans le néant. Un flot étourdissant de souvenirs et de visions l'assaille, qu'il s'efforce de repousser dans une terrible lutte intérieure. Mais soudain apparaît une lumière salvatrice, accompagnée d'une musique céleste, annonciatrices de sa résurrection. Christophe revient à la vie, avec des forces nouvelles et décuplées.

On reconnaît naturellement un épisode bâti sur le modèle « Mort et Transfiguration ». Celui-ci est d'ailleurs un des plus importants de *Jean-Christophe*, étant situé à la moitié du roman, où il joue un véritable rôle de transition : l'entrée douloureuse dans un nouvel univers a failli avoir raison de Christophe, mais il a tenu bon et pris un nouveau départ.

¹ *Ibid.*

Ce n'est donc pas ici que l'on entrera dans le détail de ce passage, mais ultérieurement, lorsque l'on abordera le thème de *Mort et Transfiguration* dans *Jean-Christophe*¹. Il reste néanmoins un épisode de « La Foire sur la Place » à traiter ici, que l'on a quelque raison de mettre en lien avec des événements du séjour de Strauss à Paris de mai 1907. Au sortir de cette crise (« Mort et Transfiguration »), Christophe va enfin trouver un soutien au sein de ce monde ennemi, un adjuvant dans sa lutte, bref, un ami : le personnage d'Olivier.

- « J'ai un ami. »

Tout au long de « La Foire sur la Place », *Jean-Christophe* a pris de nettes allures de roman à clé (bien que Rolland refuse le terme dans sa Préface). Alors que le tome touche à sa fin, une personne réelle, que l'on pouvait s'attendre fort à voir apparaître dans le récit, ne s'est pas encore manifestée : Rolland lui-même. S'il y avait bel et bien Strauss caché derrière Christophe au cours de ses péripéties parisiennes, où donc était pendant ce temps Rolland, seul véritable allié du compositeur au sein de la capitale française, et juge le plus éclairé de son œuvre ? Christophe rencontre à la fin du volume le personnage d'Olivier, jeune homme aussi marginal et isolé que lui, plein d'admiration et de bienveillance à son égard. A n'en pas douter, voilà Rolland.

Dans « La Révolte », Christophe avait déjà fait la connaissance de sa sœur Antoinette, qui jouait alors le rôle de porte-parole de l'auteur : Olivier lui-même reprendra cette fonction. Les circonstances de sa rencontre avec Christophe sont dignes d'attention. Ce dernier, à la fin de « La Foire sur la Place », s'est totalement reclus dans la solitude ; il va renouer à contre-cœur avec la société en étant invité à une soirée musicale. L'invitation lui vient d'Achille Roussin, avec qui, pourtant, il se croyait en froid depuis l'épisode de *David et Saül* (voir ci-dessus). Sa réaction, on va le voir, est inspirée d'un trait de caractère de Strauss :

Le premier mouvement de Christophe fut de hausser les épaules et de jurer qu'il n'irait pas. Mais à mesure que le jour du concert approchait, il était moins décidé. Il étouffait de ne plus entendre une parole humaine, ni surtout une note de musique. Il se répétait pourtant que jamais il ne remettrait les pieds chez ces gens-là. Mais, le soir venu, il y alla, tout honteux de sa lâcheté. (II, 263)

1 Pour cet épisode précis, voir pp. 226 à 234.

Si l'on se reporte à des extraits du Journal de Rolland antérieurs à 1907, on peut constater que les scrupules et remords qu'éprouve Christophe en société sont tout droit hérités de Strauss. Rolland notait en effet, après avoir brièvement rencontré le compositeur à Berlin en 1899 :

On sent par-dessus tout un orgueil froid, volontaire, indifférent ou méprisant pour la plupart des choses et des gens, et qui doit s'en vouloir, dans la solitude, de ne s'être pas montré davantage, d'avoir plié une fois de plus dans la conversation sous les conventions mondaines.¹

Comme Strauss, Christophe a donc eu la faiblesse de céder aux « conventions mondaines » et s'est finalement rendu à la soirée musicale de Roussin. Le déroulement de la scène elle-même s'apparente à un autre souvenir de Rolland, légèrement plus tardif. Sans surprise, le « concert » donné chez Roussin laisse à Christophe un goût amer, autant du fait de sa médiocrité que de la veulerie des convives :

A peine se retrouva-t-il dans ce milieu de politiciens et de snobs qu'il fut ressaisi d'une aversion pour eux plus violente encore que naguère [...]. Impossible d'entendre de la musique ici : c'était une profanation. Christophe décida de partir aussitôt après le premier morceau. (II, 263)

La source de l'épisode est à chercher cette fois dans une soirée musicale donnée en mars 1900 dans un salon parisien, où se trouvaient ensemble Strauss et Rolland, et que ce dernier relate dans son Journal. Il en fait un récit peu enthousiaste, et Strauss ne s'y sentait apparemment guère plus à l'aise que Christophe chez Roussin :

Soirée chez X., ou Z., je ne sais pas au juste. - Public presque exclusivement sémitique. On a fait venir la petite Rioton de l'Opéra-Comique qui chante quelques passages de *Louise*, de *Manon*, et une mélodie de Strauss. [...] Strauss, assez maussade d'être en habit, et au milieu de snobs, se tient excessivement mal.²

Pour seul complice au sein de cette vulgaire société, Strauss avait Rolland : « De temps en temps, il entr'ouvre l'œil, et me lance quelques mots malicieux sur le reste de la société³ », rapporte l'auteur. Christophe, lui aussi, va « entr'ouvrir l'œil » en quête d'un visage ami : « Il parcourait des yeux tout ce cercle de figures et de corps antipathiques » (II, 263). Trouvera-t-il, parmi ces figures, celle de Rolland ? Il semble que oui :

1 Note datée d'avril 1899 (R/S, p.118-119).

2 Note du 10 mars 1900 (R/S, p.142).

3 *Ibid.*

Il rencontra, à l'autre extrémité du salon, des yeux qui le regardaient et se détournèrent aussitôt. Il y avait en eux je ne sais quelle candeur qui le frappa, parmi ces regards blasés. C'étaient des yeux timides, mais clairs, précis, des yeux à la française, qui, une fois qu'ils se fixaient sur vous, vous regardaient avec une vérité absolue, qui ne cachaient rien de soi, et à qui rien de vous n'était peut-être caché. (*Ibid.*)

Enfin Christophe sent que l'on porte sur lui un regard sincère et clairvoyant, et qu'après avoir été traité en bête de foire par tous les Parisiens, il va pouvoir trouver du soutien auprès d'un être à part. Il est dans la même situation que Strauss, lors de son séjour à Paris en 1907 : tandis que le public français voyait en lui une attraction, un curieux spécimen de musicien d'outre-Rhin, seul Rolland, à qui « rien de lui n'était caché », le « regardait avec une vérité absolue ».

Christophe s'élance aussitôt à la rencontre de l'inconnu. Lors de ce premier face-à-face, maints détails permettront d'identifier Rolland sous les traits d'Olivier. Christophe s'aperçoit bien vite que son interlocuteur demeure en marge de la société parisienne et la surplombe. A l'instar de Rolland, Olivier plane « au-dessus de la mêlée », ce qui n'échappe pas à Christophe :

Il ne semblait pas de la même essence que ceux qui l'entouraient dans ce salon, des faces massives, de lourde matière, qui n'étaient qu'un prolongement du cou, un morceau de corps. Ici, l'âme affleurait à la surface ; il y avait une vie morale dans chaque parcelle de chair. (*Ibid.*)

On reconnaît l'éthique rollandienne d'un engagement moral de tous les instants. Dans la Préface de *Jean-Christophe*, Rolland annonçait lui-même ce parti pris : « par réaction contre une époque et un milieu en gélatine » (I, 13), il se donnait pour mot d'ordre : « Parle droit ! Parle sans fard et sans apprêt ! [...] Que ton verbe soit action ! » (*ibid.*). « Que faites-vous ici, au milieu de ces êtres ? » demande Christophe à Olivier/Rolland (II, 264). Bonne question ! « Et vous ? » lui répond tout de suite Olivier. Strauss et Rolland viennent de se retrouver : l'un se sent laissé à l'écart en un pays qui n'est pas le sien, l'autre étouffe au sein d'une société médiocre qu'il ne considère pas davantage comme la sienne.

Du fait de leurs situations analogues, Christophe voit en Olivier, comme Strauss en Rolland, le seul interlocuteur capable de le comprendre et par conséquent le seul qui en vaille la peine. L'attitude de Christophe envers Olivier va donc ressembler fort à celle de Strauss à l'égard de Rolland. On en revient peu à peu à des souvenirs de mai 1907 : « [Christophe] parlait tout haut, avec cette étrange liberté, qui le faisait haïr. Le jeune homme, gêné, ne put s'empêcher de regarder autour d'eux, si on ne les entendait pas » (II, 264) ; c'est en tous points Strauss face à Rolland à la date de mai 1907 : « Avec sa liberté ordinaire, insoucieuse de la politesse mondaine,

Strauss ne s'entretient guère qu'avec moi, me confiant à mi-voix ses impressions [...]»¹ ».

Sur ce intervient (dans la fiction) Mme Roussin, la maîtresse de maison, qui se hâte de présenter Olivier à Christophe :

« Comment ! fit-elle, vous ne le connaissez pas ? C'est un petit poète, qui écrit gentiment. Un de vos admirateurs. Il est bon musicien, et joue bien du piano. Il ne fait pas bon vous discuter devant lui : il est amoureux de vous. [...] » (II, 265)

A supposer que Rolland fasse bien là un portrait de lui-même, il a pris soin toutefois de représenter déguisé. Il était sans nul doute un « homme de lettres », mais non pas exactement un « petit poète » (encore qu'il refuse tout uniment ces deux qualificatifs dans une lettre à Strauss de 1905 : « Je ne suis pas poète (ni homme de lettres)² », écrivait-il). En tout cas, d'après ce que l'on vient de voir ci-dessus (« Que ton verbe soit action ! »), son intention n'était certainement pas d'« écrire gentiment ». « Il est bon musicien, et joue bien du piano », apprend-on d'Olivier : on peut en dire autant de Rolland, qui fut bon pianiste ; quant à l'admiration inconditionnelle qu'Olivier voue à Christophe (« Il ne fait pas bon vous discuter devant lui : il est amoureux de vous »), elle diffère nettement du regard que Rolland portait sur Strauss : l'écrivain distinguait équitablement ce que l'œuvre du compositeur avait de bon et de moins bon, et en « discutait » très volontiers...

La fin de la scène, constituée par un dialogue entre Christophe et Mme Roussin, paraît faire écho à divers événements de 1907 : dans ce transfert du réel à la fiction, Christophe reprend bien le rôle de Strauss et Olivier celui de Rolland. Parlant d'Olivier, Mme Roussin rapporte à Christophe cette péripétie :

« L'autre jour, il a failli avoir une altercation à votre sujet, avec Lucien Lévy-Cœur.

- Ah ! le brave garçon, dit Christophe.

- Oui, je sais, vous êtes injuste pour ce pauvre Lucien. Cependant, il vous aime aussi.

- Ah ! Ne me dites pas cela ! Je me haïrais. » (II, 265)

Lucien Lévy-Cœur, apparu précédemment dans « La Foire sur la Place », est un personnage de Juif mondain, brillant, séduisant et frivole (bref, un anti-Christophe). Depuis leur rencontre au début du tome, Christophe et lui se détestent cordialement : en s'entendant dire que Lévy-Cœur pourrait, malgré tout, l'apprécier (en tant qu'artiste), Christophe ne dissimule pas son aversion.

1 Note du 22 mai 1907 (R/S, p.159).

2 Lettre à Strauss du 16 juillet 1905 (R/S, p.44).

Ce jeu d'"amour-haine" incite à comparer le passage avec un souvenir du Journal de Rolland :

Rencontré X. à l'entrée [du Théâtre du Châtelet], qui me dit que c'est la troisième fois qu'il vient entendre *Salomé* [...], et qu'il la hait. Haine plus flatteuse que l'amour, puisqu'il revient quand même.¹

Ce mélange d'attirance et de répulsion à l'égard de la musique de Strauss correspond non seulement à l'attitude de Lévy-Cœur envers Christophe, mais aussi au jugement que Rolland porte lui-même sur *Salomé*, à peine quelques lignes plus loin : « Elle me répugne, et je l'admire² ». Quoi qu'il en soit, Strauss et Christophe se trouvent ici un nouveau point commun : tous deux ont l'art d'inspirer à la fois dégoût et fascination. Voyons la suite du dialogue ; l'idée d'être apprécié de Lévy-Cœur déplaît décidément à Christophe :

« Jamais ! Jamais ! Je le lui défends.

- Juste ce qu'a fait votre amoureux. Vous êtes aussi fous l'un que l'autre. Lucien était en train de nous expliquer une de vos œuvres. Ce petit timide que vous venez de voir s'est levé, tremblant de colère, et lui a défendu de parler de vous. Voyez-vous cette prétention !... Heureusement que j'étais là. J'ai pris le parti de rire ; Lucien a fait comme moi ; et l'autre s'est tu, tout confus ; et il a fini par faire des excuses. » (II, 266)

Olivier s'élève pour prendre la défense du musicien allemand face à l'opinion dominante parisienne : on reconnaît Rolland, propagandiste de Strauss dans la capitale française. Mais comme souvent dans *Jean-Christophe*, la situation réelle servant d'inspiration apparaît sous une forme travestie. Olivier, porte-parole de Rolland, plie timidement face à l'adversité et se confond en excuses. Dans la scène réelle dont est vraisemblablement tiré cet épisode, c'est pourtant l'inverse qui se produisait. En 1907, les détracteurs de Strauss ne manquaient pas au sein de la société artistique parisienne ; d'après Rolland, Jean Marnold a longtemps été l'un d'eux avant de revenir sur son jugement. On peut ainsi comparer le face-à-face de Lévy-Cœur et Olivier avec celui de Marnold et Rolland :

Marnold a été jusqu'à faire des réflexions sur la musique française, et jusqu'à dire – (ce qui est énorme pour lui) : « Il y a des moments où, après avoir entendu *Salomé*, on trouve toute la musique française, même *Pelléas*, trop figolée. Il y a chez Strauss un élan, un Schwung, qui nous serait bien nécessaire à tous. » C'est ce que j'appelle un *mea culpa* : ce sont là mes propres idées, exposées par celui qui en était jusque-là l'adversaire le plus décidé.³

1 Note du 5 mai 1907 (*R/S*, p.152).

2 *Ibid.*

3 Note du 22 mai 1907 (*R/S*, p.157-158).

Situation inverse de celle de *Jean-Christophe* : Olivier devait s'incliner face au discours de Lévy-Cœur sur Christophe et s'excuser, tandis que Marnold, tout au contraire, finit par se rallier à l'opinion de Rolland sur Strauss et fait son propre « *mea culpa* ». Que la musique de Strauss puisse apporter aux oreilles françaises une vigueur nouvelle, un *Schwung* jusque là inconnu est donc une idée de Rolland : pour cette raison, Olivier l'aura également. Le volume suivant « La Foire sur la Place », « Antoinette », consiste en un vaste récit rétrospectif de la vie d'Olivier et de sa sœur, de leur province natale jusqu'à Paris où ils découvriront notamment la musique de Christophe. Cet instant est pour Olivier une révélation. Au milieu d'un public partagé entre l'indifférence malveillante et l'hostilité ouverte, il est manifestement le seul à percevoir le génie de cette musique venue d'ailleurs :

Olivier était profondément musicien, et il avait une indépendance de goût, que rien n'eût pu entamer : quand il aimait une chose, il l'eût aimée contre le monde entier. Dès les premières mesures de la symphonie, il avait senti quelque chose de grand, que jamais encore il n'avait rencontré dans la vie. Il répétait à mi-voix, avec une ardeur profonde :

« Comme c'est beau ! Comme c'est beau !... » [...] Après la symphonie, il avait applaudi rageusement, pour protester contre l'indifférence ironique du public. Quand vint le grand chambard, il fut hors de lui : ce garçon timide se leva, il criait que Christophe avait raison, il interpellait les siffleurs, il avait envie de se battre. Sa voix se perdait au milieu du bruit ; il se fit apostropher grossièrement : on le traita de morveux, et on l'envoya coucher. (II, 346)

Le tollé provoqué par la musique de Christophe rappelle fort les réactions houleuses suscitées par les premières représentations de *Salomé* à Paris. Au sein de la masse des spectateurs déconcertés, consternés ou indignés, seuls les esprits indépendants s'enthousiasment pour cet art nouveau, et les querelles engendrées prennent vite une tournure belliqueuse. Rolland se place lui-même « au-dessus de la mêlée », mais Olivier manque de la sagesse et de l'assurance nécessaires pour en faire autant. Il demeure pris dans le conflit que Rolland, dans son Journal, décrit ainsi (les correspondances sont nombreuses avec l'épisode du concert que l'on vient de citer) :

Mais si les indépendants, comme Ravel, et Debussy, ont assez d'intelligence et de bonne foi pour reconnaître (et pour envier peut-être) la puissance de Strauss, toute la Schola, en masse, s'est levée contre lui. Il y a là des raisons autant morales que musicales. J'ai cité le mot de X., l'autre jour ; et Ravel citait celui de Z., disant « qu'il faudrait casser sa canne sur la figure de ceux qui admirent *Salomé* ». ¹

Olivier incarne donc Rolland tout en se distinguant de lui par plusieurs aspects. L'auteur s'est

¹ *Idem* (R/S, p.158).

représenté sous les traits d'un jeune homme humble et timoré, profondément indépendant d'esprit comme lui mais pas encore assez aguerris pour s'élever radicalement au-dessus de la masse. Pris dans la tourmente, Olivier partage le sort de Christophe. Et là réside précisément l'intérêt du personnage : c'est comme si Rolland était redescendu volontairement dans la mêlée, pour tendre la main à Strauss et retourner ensuite avec lui dans les hautes sphères. Ils marcheront en effet côte à côte pour s'y rendre, bien qu'Olivier doive mourir en chemin, dans « Le Buisson ardent » : à cet instant son âme se fondera dans celle de Christophe, et la synthèse Rolland/Strauss pourra enfin s'opérer dans les derniers tomes du roman. Ainsi la rencontre de Christophe avec Olivier, à la fin de « La Foire sur la Place », est-elle la promesse de son accomplissement futur. Pour cette raison il a déjà un sentiment de plénitude, comme un avant-goût des régions éthérées :

Christophe rentrait chez lui. Il marchait dans les rues de Paris, au milieu de la foule. Il ne voyait, il n'entendait rien, il avait les sens fermés à tout ce qui l'entourait. Il était comme un lac, séparé du reste du monde par un cirque de montagnes. Nul souffle, nul bruit, nul trouble. La paix. Il se répétait :

« J'ai un ami. » (II, 266)

I. 1. c. La *Symphonie Domestique* : une œuvre de Strauss transfigurée

Il y avait lieu de s'attendre à ce que, tôt ou tard, une œuvre de Christophe (dont la production musicale est dans l'ensemble assez nébuleuse) s'avère avoir pour modèle direct une composition de Strauss. Rolland avait déjà évoqué *Salomé* à demi-mot dans « La Révolte », consécutivement à l'échange particulièrement vif qu'il avait eu avec Strauss au sujet de l'œuvre, durant l'été 1905¹, de même que le *David* de la « Foire sur la Place » semblait avoir sa source dans une lettre à Strauss de 1902²

C'est dans « Les Amies », néanmoins, qu'une œuvre straussienne donne lieu, pour la première (et seule) fois, à un équivalent sous la plume de Christophe. Le parallèle avec Strauss est d'ailleurs explicitement affirmé dans le texte, fait unique dans tout le roman : Christophe conçoit en effet une certaine « *Symphonie Domestique* »... « à sa façon, qui n'était pas celle de Richard Strauss » (III, 91), s'empresse de préciser Rolland – quel moyen plus sûr de suggérer bel et bien une comparaison avec la *Sinfonia Domestica* ? Strauss étant censé servir de contre-modèle, l'œuvre s'apparente à une "anti-*Domestica*" :

Christophe projetait d'écrire une suite de symphonies, inspirées de la vie quotidienne. Il concevait une *Symphonie Domestique*, à sa façon, qui n'était pas celle de Richard Strauss. Il n'y matérialisait pas en un tableau cinématographique la vie de famille, au moyen d'un alphabet conventionnel, où des thèmes musicaux expriment, par la volonté de l'auteur, des personnages divers. Jeu docte et enfantin du grand contrepointiste !... Il ne cherchait pas à décrire des personnages ou des actions, mais à dire des émotions, qui fussent connues de chacun, et où chacun pût trouver un écho de son âme propre. (III, 91)

Autrement dit, Christophe se conforme rigoureusement à la conception de la forme "Symphonie à programme" qu'avait exprimée à plusieurs occasions Rolland en 1905. La *Symphonie Domestique* de Strauss lui était connue au moins depuis mai 1905, date du premier *Musikfest* d'Alsace-Lorraine, où l'œuvre fut exécutée et dont il rédigea un compte-rendu. C'est à son Journal qu'il confie ses premières impressions sur la Symphonie, dont il loue la musique proprement dite tout en ayant de vives réserves concernant le programme : il déplore notamment une « disproportion entre le sujet et les moyens d'expressions », observant que « la première exposition des thèmes a un caractère par trop voulu, conventionnel, schématique. Ils n'ont pas

1 Voir p.18 et suivantes.

2 Voir pp. 45 à 48.

d'ailleurs grande valeur par eux-mêmes¹ » : travers que Christophe s'ingénie à éviter (« Il n'y matérialisait pas [...] la vie de famille, au moyen d'un alphabet conventionnel, où des thèmes musicaux expriment, par la volonté de l'auteur, des personnages divers. »). Rolland écrit d'ailleurs peu après à Strauss : « pour dire la vérité [...] j'étais un peu choqué par votre programme », « La première partie, qui expose les thèmes, est peut-être un peu sèche et schématique », « A quoi bon ce programme, qui rapetisse et puérilise l'œuvre ? Elle s'en passe si bien² ». C'est l'occasion pour lui de faire valoir sa propre conception de la musique à programme, qu'il explique ainsi à Strauss : « On ne voit dans un programme que des *faits* assez médiocres. Ce qui fait l'intérêt de l'œuvre, ce n'est pas l'expression de ces faits, mais des puissantes forces intérieures que suscitent ces faits³ » (à quoi Strauss répondra qu'il conçoit effectivement le programme comme un « prétexte à l'expression et au développement purement musical de [ses] émotions⁴ »). On peut dire que Christophe, qui « ne cherchait pas à décrire des personnages ou des actions, mais à dire des émotions », semble avoir tenu compte de ces recommandations...

Au reste, la Symphonie Domestique de Christophe suit un déroulement narratif peu différent de celui de Strauss, avec un premier mouvement à caractère d'exposition (« Le premier morceau exprimait le grave et naïf bonheur d'un jeune couple amoureux » (III, 91)), un second consacré à l'enfant, qui prend toutefois la forme d'un recueillement endeuillé, bien loin du Scherzo fantaisiste de Strauss (« Le second morceau était une élégie sur la mort d'un enfant » (*Ibid.*)), et une conclusion foncièrement optimiste. Il n'est jusqu'à la fugue, issue du finale de la *Domestica*, que l'on ne retrouve chez Christophe (« une fugue volontaire, dont le dessin intrépide et le rythme obstiné finissaient par s'emparer de l'être » (*Ibid.*)...).

Le dernier mouvement de la Symphonie de Christophe revêt quant à lui, dans l'optique straussienne, une signification particulière :

Le dernier morceau peignait le soir de la vie. Les thèmes du commencement reparaissaient avec leur confiance touchante et leur tendresse qui ne pouvait vieillir, mais plus mûrs, un peu meurtris, émergeant des ombres de la douleur, couronnés de lumière, et poussant vers le ciel, comme une floraison, un hymne de religieux amour à la vie infinie. (*Ibid.*)

Ce finale rappelle moins la *Sinfonia Domestica* qu'une autre œuvre de Strauss, largement ultérieure à *Jean-Christophe*, mais qui pourtant présente avec ces lignes une étonnante parenté d'esprit : le quatrième des *Quatre Derniers Lieder*, « Im Abendrot », d'après Joseph von

1 Note de mai 1905 (*R/S*, p.144).

2 Lettre à Strauss du 22 mai 1905 (*R/S*, p.34).

3 *Idem* (*R/S*, p.34-35).

4 Lettre à Rolland du 5 juillet 1905 (*R/S*, p.36).

Eichendorff. Dans cette pièce d'une sereine et grandiose nostalgie, baignée de lumière automnale, les vers d'Eichendorff évoquent le « soir de la vie » (à l'image du titre : *Im Abendrot*, « Au soleil couchant »), au terme d'un long parcours chargé d'épreuves :

Wir sind durch Not und Freude

gegangen Hand in Hand

[...]

O weiter, stiieller Friede!

So tief im Abendrot

« Dans la peine et la joie

Nous avons marché main dans la main. »

[...]

« O paix immense et sereine,

Si profonde à l'heure du soleil couchant ! »

On retrouve ainsi les « thèmes du commencement [...] plus mûrs, un peu meurtris, émergeant des ombres de la douleur, couronnés de lumière » du finale de la Symphonie de Christophe. Le Lied de Strauss, à la suite du dernier vers, « *ist dies etwa der Tod?* » (« Serait-ce déjà la mort ? »), cite symboliquement le thème principal de *Mort et Transfiguration*, œuvre de près de soixante ans antérieure (« Les thèmes du commencement reparaissent »), après quoi vient la conclusion, paisible, extatique, dans laquelle Christian Goubault suggère d'entendre « l'amorce de l'Eternité¹ » (« un hymne de religieux amour à la vie infinie »...).

Ce rapprochement, bien entendu, n'a rien que de spéculatif. Les *Vier Letzte Lieder* sont postérieurs de près de quarante ans à l'époque où Rolland écrit ces lignes, et on ne saurait prétendre que l'auteur de *Jean-Christophe* ait pu avoir une quelconque prémonition de cette œuvre qu'il ne connaîtra d'ailleurs jamais (il meurt en 1944, et les *Lieder* datent de 1948). Il reste que Rolland et Strauss ont une manière commune d'évoquer le moment du crépuscule de la vie, et de représenter la mort comme un achèvement transfigurateur accompagné d'une résurgence des thèmes des commencements : il est significatif que Strauss cite *Mort et Transfiguration*, comme le symbole d'une conception de la mort jamais reniée²

Il y a loin entre *Jean-Christophe*, où la vie et la mort sont conçues d'une manière "cyclique" chère à Rolland (lequel était fasciné par la pensée indo-orientale, et aurait composé, s'il l'avait pu, comme César Franck³ !), et les *Quatre Derniers Lieder*, testament artistique d'un octogénaire ayant vu disparaître le monde dont il est issu et faisant ses adieux à la vie (en même temps que la

1 FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, CANTAGREL Gilles (dir.), *Guide de la Mélodie et du Lied*, Paris : Fayard, 1994, p.761

2 Une anecdote souvent rapportée, à supposer qu'elle soit réelle, prouverait qu'en effet l'idée d'une mort transfiguratrice a suivi Strauss jusqu'à la fin de sa vie. Sur son lit de mort, en émergeant d'une phase d'inconscience, il aurait dit à son fils présent à son chevet : « Maintenant, je peux t'affirmer que tout ce que j'ai composé dans *Mort et Transfiguration* était juste ; j'ai vécu très précisément tout cela ces dernières heures... » (TRANCHEFORT François-René (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Paris : Fayard, 1986, p.746)

3 Voir p.219.

Musique fait ses adieux au Romantisme...). Mais on retiendra cette similitude d'inspiration, qui témoigne de la présence persistante d'un même thème (*Mort et Transfiguration*) dans l'imaginaire des deux artistes.

Cette Symphonie Domestique a beau n'être « pas celle de Richard Strauss », il est clair qu'elle fait songer à lui à plus d'un titre. Elle a en somme l'intérêt de représenter, au point de vue de Rolland, la vision transfigurée d'une œuvre de Strauss par le truchement du compositeur Jean-Christophe. On peut considérer ce passage comme un avatar des notes du Journal de Rolland et des lettres adressées par lui à Strauss en 1905 au sujet de la *Sinfonia Domestica*, encore que cette fois-ci, contrairement aux autres cas étudiés précédemment, l'épisode apparaisse de manière différée par rapport à ses sources (la partie « Les Amies » est rédigée en 1909).

II. 2. Destin et devenir d'une figure humaine

Il était nécessaire de mettre en évidence, en premier lieu, les différentes manifestations ponctuelles de l'influence de Strauss sur le processus même d'écriture de *Jean-Christophe* : on peut désormais concevoir que la figure straussienne, concrètement présente dans le roman à plusieurs reprises, ait "infusé" en lui et imprègne le texte dans son ensemble. Après avoir relevé des cas de transcription directe d'événements réels en scènes de fiction (étayés par des éléments de chronologie qui en prouvaient la possibilité), il convient d'observer que Strauss, dans tous les aspects de sa personne (l'homme, l'artiste, l'ami de Rolland), hante *Jean-Christophe* de bout en bout et de manière diffuse, au-delà de ses diverses apparitions localisées. Celles-ci avaient d'ailleurs toujours un aspect événementiel et strictement concret : la fiction empruntait au réel un fait à l'état brut, irréductible dans son unité, comme une pierre de l'édifice romanesque. Voyons maintenant comment la figure de Strauss, en tant que *thème* général et abstrait, s'émiette et se disperse dans le roman, qu'elle hante d'un bout à l'autre.

Le propos ne sera donc pas d'assimiler Strauss à un quelconque personnage (Christophe en particulier), auquel il servirait de modèle absolu tout au long du texte. Quand Rolland affirme que « *Jean-Christophe* n'est pas un roman à clef » (I, 14), nous le croyons de bonne foi. Il ajoute aussitôt, néanmoins, que « tous les êtres mis en scène sont naturellement nourris d'une quantité d'expériences et de souvenirs de la vie, fondus et transformés dans le travail de création » (*Ibid.*). C'est un tel traitement qu'a subi la figure de Strauss : « fondue et transformée », elle se manifeste sous des formes et en des occasions variées. Alain Corbellari, dans son ouvrage consacré aux rapports entre littérature et musique dans l'œuvre de Rolland, emploie le terme de « Prismes de *Jean-Christophe* » (titre du chapitre portant sur le roman). L'image est particulièrement intéressante dans le cas qui nous occupe maintenant : la figure straussienne est en effet « diffractée », projetée aux quatre coins de *Jean-Christophe* après être passée au travers du « prisme » de l'imagination rollandienne.

Précisons enfin que la « figure de Strauss » est non une personne réelle et objective mais un thème littéraire, né sous la plume de Rolland lui-même dans son Journal, ses lettres et ses différents articles. Comme on a pu l'observer précédemment, la personne de Strauss est convertie en un personnage littéraire par Rolland : c'est l'essence de ce personnage, entité sémiologique purement verbale et donc propre à subir le procédé, qui est diffusée dans *Jean-Christophe*.

II. 2. a. Racines biographiques

Le personnage de Christophe, sans *être* Strauss, cristallise nombre d'aspects de la figure straussienne dont il est en quelque sorte le dépositaire. En tant que musicien allemand dont la vie s'étend approximativement de la fin du XIXe au milieu du XXe siècle (le « représentant héroïque de cette génération qui va d'une guerre à l'autre de l'Occident : de 1870 à 1914 », dit Rolland - I, 12), Christophe appelle naturellement à lui des caractères de Strauss, que Rolland perçoit comme l'incarnation de l'âme musicale allemande du temps. Christophe est un cousin littéraire de Strauss, l'un et l'autre étant nés d'une même nation, d'une même époque artistiques.

De fait, on observe déjà des caractères empruntés à Strauss chez les membres de la famille de Christophe. Son père et son grand-père assument avant lui cette parenté avec Strauss : « Melchior et Jean-Michel, tous deux hauts et larges [...] mangeant bien, buvant sec, faisant grand bruit » (I, 23), tiennent beaucoup de l'homme que Rolland reçoit chez lui à déjeuner, en mars 1900 : « Très grand, et les épaules larges, [...] plutôt peuple et sans façon », qui « se bourre » à table avec peu de retenue¹.

Le plus significatif est toutefois que cette famille soit musicienne (« musiciens de père en fils et connus des musiciens de tout le pays » - I, 22). C'est essentiellement à ce titre que les Krafft vont pouvoir ressembler à Strauss : « Melchior était violon au *Hof-Theater* » (*ibid.*), détail biographique que le père de Christophe partage avec Franz Strauss, père de Richard, dont Rolland signale qu'il était « virtuose renommé », « premier cor à l'orchestre royal² ». Quant au grand-père de Christophe, chef d'orchestre, il « était devenu légendaire par sa stature athlétique et par ses accès de colère », « était pris brusquement par des impatiences folles, non seulement aux répétitions de l'orchestre, mais en plein concert, où il lui était arrivé [...] de trépigner comme un possédé » (I, 42) : Rolland ne décrivait pas Strauss autrement dans son Journal, en 1898, lorsqu'il observait en lui « une surexcitation morbide [...] qui secoue la musique et le musicien » et dépeignait « son grand corps [...] frappé à la fois d'hémiplégie et de danse de Saint-Guy, [...] ses jambes en dedans, frappant du pied l'estrade³ ».

Les visiteurs accueillis dans la maison familiale contribuent pour leur part à esquisser l'image vivante d'une certaine vulgarité allemande, dont Rolland s'est fait le théoricien. Si Strauss est lui-même affecté de ce mal, son génie l'élève toutefois au-dessus de la mesquinerie où tombe

1 Journal de Rolland, note du 1er mars 1900 (*R/S*, p.128-129).

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.181).

3 Note du 22 janvier 1898 (*R/S*, p.118).

en général l'Allemand moyen ; c'est à ce dernier que s'apparentent les visiteurs du foyer Krafft. Pour autant, Strauss ne semble jamais bien loin : dans les premiers temps de sa relation avec lui (entre 1898 et 1900), Rolland le présentait comme la figure inspiratrice, par sa grandeur même, du mauvais goût et la grossièreté allemandes : « Rien ne peut être plus dangereux pour les Allemands qu'un grand homme comme Strauss. Car il achèvera de les affoler¹ », confiait-il à son Journal. Les amis de la famille Krafft portent les traces de cette néfaste influence.

A la maison venaient les amis de Melchior, pour la plupart musiciens de l'orchestre, buveurs et célibataires ; ils n'étaient pas de mauvaises gens, mais vulgaires ; ils faisaient trembler la chambre de leurs rires et de leurs pas. Ils aimaient la musique, mais en parlaient avec une bêtise révoltante. La grossièreté indiscrete de leur enthousiasme blessait à vif la pudeur de sentiment de l'enfant. Quand ils louaient ainsi une œuvre qu'il aimait, il lui semblait qu'on l'outrageait lui-même. Il se raidissait, blêmait, prenait un air glacial, affectait de ne pas s'intéresser à la musique ; il l'eût haïe, si c'était possible. [...]

Parfois ils chantaient ensemble de ces chants germaniques [...] qui, toujours semblables à eux-mêmes, s'avancent lourdement, avec une niaiserie solennelle et de plates harmonies. Christophe se réfugiait alors dans la chambre la plus éloignée et injuriait les murs. (« Le Matin » ; I, 123).

Rolland avait assisté lui-même à une telle fête de la médiocrité en voyant Strauss diriger un concert au *Musikfest* de Düsseldorf, en mai 1899. Il remarquait déjà cette « niaiserie solennelle » teutonne : « les Allemands trop respectueux devant quantité de choses : devant leur verre à boire, devant leur barbe, devant eux-mêmes ; on voit des imbéciles qui se traitent couramment en Excellences² ». De cette effusion de mauvais goût, Strauss n'était pas peu responsable : « Les lieder de Strauss sont assez faibles [...]. Les Allemands se pâment. Quand ce terrible héros veut livrer son cœur amoureux, c'est un enfant, un peu banal et très sentimental³ ». Rolland érigeait le compositeur en icône de cette vulgarité, une icône elle-même épargnée par sa propre grandeur, mais qui exerce sur les foules peu avisées une émulation dangereuse. L'"esprit" de Strauss fait donc ici sentir sa présence, sans s'incarner dans un quelconque personnage (par leur « bêtise révoltante », les protagonistes de la scène ne font que dégrader la musique, en quoi ils ne sont pas Strauss...).

De qui tient Christophe lui-même, écœuré par le spectacle, « blessé à vif » dans sa « pudeur de sentiment » ? Assurément pas de Strauss, lui non plus. Il y a lieu de croire qu'ici, Rolland s'est projeté dans son personnage : la manière dont celui-ci, enfant vulnérable au milieu d'adultes déchaînés, se retranche dans son intériorité pour contenir sa colère, rappelle la situation de

1 Note du 20 mai 1899 (*R/S*, p.127).

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

l'auteur au sein du public de Düsseldorf : « Comment moi, Français, j'ai l'air concentré, sérieux, tout en dedans, un peu écrasé, au milieu de ces Allemands expansifs et bruyants. Les rôles sont changés par la victoire¹ », écrivait-il. En tant que Français en Allemagne, mis en posture d'infériorité par les circonstances historiques (en cette fin du XIXe siècle), il s'identifie curieusement à l'enfant fragile qu'est son personnage, investi d'un génie encore embryonnaire mais qui le place infiniment au-dessus des adultes médiocres assemblés autour de lui. Sans doute éprouvait-il un sentiment proche lorsqu'en mars 1900, au cours d'un déjeuner avec Strauss où celui-ci faisait étalage de son culte inconditionnel pour la force, il tentait sans grand succès de lui faire nuancer son point de vue :

- Mais si ces forts n'étaient forts qu'en apparence, s'il y avait dans ces faibles une force morale supérieure à leurs vainqueurs, et peut-être une source de génie, même de génie artistique, plus vivante qu'en ce colosse [...] au cœur médiocre et moribond ?

- « Vous avez peut-être raison, je crois que vous avez raison ; mais j'aime mieux penser ce que je pense » [répond Strauss]².

Les premiers tomes de *Jean-Christophe* recèlent donc la figure straussienne, diffusée dans l'espace biographique du personnage de Christophe (sa famille, son paysage culturel) plutôt que restituée telle quelle en lui. Pour l'heure, les aspects empruntés à Strauss sont les plus négatifs : son exubérance, son fond de mauvais goût et de vulgarité qu'excuse seul son génie, etc. Rappelons-le encore une fois, ces attributs (peu flatteurs) ne sont pas empruntés à Richard Strauss en tant qu'homme objectif et singulier, dans sa complexe réalité : ils proviennent de la figure *littéraire* que créent de lui les écrits personnels de Rolland.

D'un aspect isolé de la personnalité de Strauss est tirée une essence médiocre, représentative de l'Allemagne décadente qui sert de cadre à l'enfance formatrice de Christophe. Elle lui servira ensuite de repoussoir dans « La Révolte », épisode manifestement inspiré, comme on l'a vu, par les circonstances particulières de la relation entre Strauss et Rolland lors de l'été 1905³. Christophe à ce moment-là s'insurge contre l'Allemagne "straussienne" où il a grandi ; il fallait donc dans les tomes précédents donner à cette Allemagne le caractère "straussien" qui motiverait sa révolte.

1 R/S, p.126.

2 Note du 1er mars 1900 (R/S, p.129-130).

3 Voir p.18 et suivantes.

A force d'imprégner l'espace biographique de Christophe, la personnalité de Strauss finira d'ailleurs par déteindre sur le personnage lui-même. Assez vite, Christophe va *ressembler* à Strauss, que cela soit par "mimétisme familial", par atavisme national, ou simplement parce qu'il tient ce caractère en propre. Cela se révélera en particulier dans sa relation avec son ami Otto, bref mais intense épisode du volume « Le Matin ». On a déjà vu que l'amitié, plus tardive, de Christophe avec Olivier pouvait figurer celle de Strauss et Rolland¹ : un musicien allemand et un homme de lettres français dont l'entente se fonde sur la complémentarité même de leurs caractères. Otto préfigure discrètement Olivier par le contraste qu'il crée avec Christophe, mais leur amitié va justement pâtir de cette disparité ; de plus il est peu probable que Rolland se soit identifié à lui. L'amitié de Christophe et Otto rappelle celle de Strauss et Rolland, surtout parce que Christophe s'y montre pareil à Strauss.

La rencontre des deux adolescents a lieu sur le pont d'un bateau parcourant le Rhin (fleuve-frontière de l'Allemagne et de la France, premier symbole de l'union de Rolland et de Strauss ?). La dialogue s'engage par hasard, quand Otto trouve l'occasion de manifester son érudition sur l'histoire locale (par analogie, on songe à toutes les fois où Rolland a tenté d'ouvrir Strauss à la musique ancienne...) :

Christophe, intéressé, le questionna. L'autre se hâtait de répondre, heureux de montrer sa science ; et, à chaque phrase, il s'adressait à Christophe, en l'appelant : « Monsieur le *Hofviolinist*. »

« Vous me connaissez donc ? demanda Christophe.

- Oh ! Oui ! » dit le jeune homme, d'un ton de naïve admiration, qui chatouilla la vanité de Christophe.

Ils causèrent. Le jeune garçon voyait Christophe aux concerts ; et son imagination avait été frappée par ce qu'il avait entendu raconter de lui. (I, 153)

On retrouve ce que furent les premiers contacts entre Rolland et Strauss : le futur auteur de *Jean-Christophe* découvrait le jeune compositeur allemand lors d'un concert qu'il dirigeait, en 1898, et allait vite devenir un de ses premiers propagandistes en France. L'enthousiasme dont il se prend à son égard est comparable à celui qu'éprouve Otto, dont « l'imagination avait été frappée » par Christophe ; Rolland écrit en effet à Strauss, peu après leur première rencontre : « Depuis que je vous ai rencontré à Berlin, j'ai vécu tous les jours avec vos pensées, et je crois m'être avancé dans leur intimité² ». Rolland et Otto conçoivent une même admiration abstraite, en pensée, pour le musicien qu'ils ne connaissent encore véritablement qu'à distance. Quant à Strauss, on peut dire qu'il trahit la même « vanité chatouillée » que Christophe lorsqu'il écrit à

1 Voir pp. 57 à 63.

2 Lettre à Strauss du 14 mai 1899 (*R/S*, p.19).

Rolland pour le remercier de l'article qu'il vient de publier à son sujet :

Je ne sais pas [...] si je vous ai déjà remercié pour votre article extrêmement beau, plein d'âme et si véridique, qui a paru dans la revue. Je le crois bien. Sinon, recevez aujourd'hui l'assurance que jamais encore une étude critique de ma personnalité et de mes œuvres ne m'a touché d'une façon aussi bienfaisante.¹

Revenons à la rencontre de Christophe et Otto. Les deux jeunes gens se retrouvent bientôt attablés ensemble à l'auberge, où ils ont l'occasion de faire plus ample connaissance. Une certaine empathie ne tarde pas à s'établir entre eux :

[Christophe] raconta les difficultés de sa vie ; et Otto, sortant de sa réserve, avoua qu'il n'était pas heureux non plus. Il était faible et timide, et ses camarades en abusaient. [...] Otto était également incompris des siens. Christophe connaissait ce malheur ; et ils s'apitoyèrent sur leurs communes infortunes. (I, 155)

Isolés de la société comme deux artistes incompris, les nouveaux amis se trouvent là une première affinité. Rolland éprouvait le même sentiment lorsqu'il rencontrait Strauss à Berlin en avril 1899, au commencement de leur relation :

De la timidité enfantine et involontaire [...] ; mais on sent par-dessous un orgueil froid, volontaire, indifférent ou méprisant pour la plupart des choses et des gens, et qui doit s'en vouloir, dans la solitude, de ne s'être pas montré davantage, d'avoir plié une fois de plus dans la conversation sous les conventions mondaines. (Un peu ce que je suis moi-même.)²

Il est intéressant d'observer qu'Otto et Christophe prennent connaissance l'un de l'autre exactement comme l'avaient fait Rolland et Strauss quelques années avant l'écriture du roman : surmontant d'apparents clivages entre eux, le premier conçoit pour le second, musicien plein d'avenir, une admiration qui ne laisse pas celui-ci insensible, puis ils se trouvent des points communs inattendus. On se gardera toutefois de pousser l'analogie jusqu'au bout : l'entente des deux personnages est favorisée par l'insouciance naïve de leur jeunesse, à l'inverse des premiers rapports de Rolland et Strauss qui furent sans doute légèrement guindés ; par ailleurs, l'amitié de Christophe et Otto se changera vite en un amour candide et exalté difficilement comparable à la relation des deux artistes réels...

1 Lettre à Rolland du 27 juillet 1899 (*R/S*, p.20).

2 Journal de Rolland (*R/S*, p.118-119).

Il reste à voir comment Christophe montre ses premières ressemblances de caractère avec Strauss. C'est aux yeux d'Otto qu'elles apparaîtront, raison de plus pour assimiler le point de vue du personnage à celui de Rolland, puisque les traits Straussiens de Christophe sont précisément ceux que l'auteur percevait chez Strauss. L'amitié passionnée qui unit Christophe et Otto finit par se dégrader, chacun prenant alors conscience des travers de l'autre sur lesquels il avait jusqu'ici fermé les yeux. Voici comment Christophe est perçu par Otto :

Leurs défauts à tous deux apparaissaient en pleine lumière. Otto trouvait moins de charme à l'indépendance de Christophe. Christophe était, en promenade, un compagnon gênant. Il n'avait aucun souci du savoir-vivre. Il se mettait à l'aise, enlevait sa veste, ouvrait son gilet, entre-bâillait son col [...]. Il causait bruyamment, disait tout ce qui lui passait par la tête, traitait Otto avec une familiarité révoltante ; il exprimait les opinions les plus dénuées de bienveillance sur le compte des personnages connus de tous [...], ou bien, il entrait dans des détails intimes sur sa santé et sa vie domestique. [...] [Otto] trouvait Christophe grossier ; il ne comprenait pas comment il avait pu être séduit par lui. (I, 168-169)

On a là un condensé de tous les aspects déplorables de la personnalité de Strauss que Rolland avait observés en mars 1900, à l'occasion d'un passage du compositeur à Paris. Nul doute que Rolland, à cette date, n'avait pas encore dans le regard l'indulgence amicale qu'il aurait plus tard à l'égard de Strauss. Mais il est vrai qu'il rédige « Le Matin » en 1903, alors qu'il n'a plus vu le compositeur depuis 1900, et que ces impressions mitigées qu'il a eues sur sa personne sont les dernières.

Recevant Strauss à déjeuner chez lui, Rolland le trouve « plutôt peuple et sans façon » et observe qu'il « se tient fort mal à table¹ ». Quelques jours plus tard, il décrit ainsi sa tenue vestimentaire : « Il est mal mis avec une redingote beaucoup trop courte, qui se relève par derrière ; et ses longues jambes ont l'air de flageoler² ». De là viennent certainement le peu de savoir-vivre et l'inélégance de Christophe. Sa propension à médire de personnages respectés est probablement elle aussi héritée de Strauss, qui face à Rolland dénigre Haendel et Brahms³, de même que son habitude d'« entrer dans des détails intimes sur sa santé », illustrée par Strauss de cette manière dans les rues de Paris : « il n'a pas fait dix pas qu'une colique le reprend, et il me dit avec une grimace, sur le boulevard : “Non, je crois qu'il est plus prudent d'aller se coucher. Il faut faire reposer le bonhomme” (en parlant de son estomac)⁴ ».

1 Note du 1er mars 1900 (*R/S*, p.129).

2 Note du 5 mars 1900 (*R/S*, p.135).

3 « Bien curieux, son mépris de Haendel, où il ne voit [...] qu'une danse d'éléphants » (*R/S*, p.131) ; « Il trouve que Joachim est un bon violoniste, et que Brahms a de la dignité, [...] mais [...] qu'il est ridicule de les exalter comme on a fait » (*R/S*, p.140).

4 *R/S*, p.135.

Ainsi est-ce à partir de sa rencontre avec Otto que Christophe commence, pour le meilleur ou pour le pire, à ressembler à Strauss... La ressemblance n'est bien sûr que partielle ou superficielle, d'autant plus qu'à l'époque où Rolland écrit ces pages (1903), il n'a pas encore beaucoup fréquenté Strauss. Qui plus est, Christophe et Otto¹ sont deux jeunes garçons encore immatures, unis par une amitié infantile ayant peu à voir avec celle qui lie les deux hommes. Néanmoins, le caractère straussien qui jusque là imprégnait le milieu culturel où vivait Christophe vient d'investir le personnage lui-même : c'est que Christophe, en s'acclimatant à cet univers, se définit comme un véritable musicien allemand.

1 Deux détails permettent d'imaginer quelles ont pu être les origines du personnage d'Otto. En avril 1899 à Berlin, Rolland rencontrait un critique musical, nommé *Otto* Lessmann : « homme très affairé, qui me donne la lettre d'introduction auprès de Strauss, qu'il admire beaucoup » (*R/S*, p.120). Si l'on tient à comparer Otto à Rolland, on peut se souvenir que Christophe le retrouvera plus tard... à Paris, dans « La Foire sur la Place ».

II. 2. b. Esthétique musicale

Pour que la figure de Strauss apparaisse dans *Jean-Christophe* dans son entier, il ne suffit évidemment pas de reproduire son caractère, c'est-à-dire la dimension purement "humaine" de sa personne : le portrait ne sera achevé que lorsqu'y aura été introduite sa musique, et que l'artiste proprement dit sera venu compléter le tableau en s'ajoutant à l'homme. On vient de voir que Christophe, à l'orée de l'adolescence, commence à ressembler humainement à Strauss : il ne va pas tarder à lui ressembler aussi en tant qu'artiste et que compositeur.

La présence de Strauss dans *Jean-Christophe* a tendance à s'affirmer graduellement : d'abord nébuleuse, sous la forme très générale d'un "esprit allemand" qui caractérise le milieu culturel où se déroule l'action, elle se singularise ensuite en imprégnant la personnalité de Christophe ; puis, dans « La Révolte », elle devient extrêmement concrète, inspirée directement des événements réels de la relation entre Strauss et Rolland¹. La figure de Strauss se concentre et converge peu à peu vers le personnage de Christophe : elle affecte d'abord son milieu, puis sa personnalité, enfin les événements de sa vie. Le même phénomène, ou presque, va se produire avec la *musique* de Strauss.

Christophe va progressivement se l'approprier. Tant que son style n'est pas formé, il ne compose pas encore à la manière de Strauss ; l'œuvre de Strauss appartient encore à Strauss, non à Christophe. C'est pourquoi Strauss lui-même va être évoqué, dans « L'Adolescent » : sa musique n'ayant pas été assimilée par Christophe, elle ne peut apparaître qu'en son nom propre. A ce moment du récit, Christophe et sa mère viennent de quitter la maison familiale et d'emménager dans le foyer des Euler. Il est question, à un moment donné, des intérêts artistiques du genre de la famille :

Il ne manquait ni de de goût, ni d'intelligence ; mais il ne pouvait prendre son parti d'admirer ce qui était moderne. Il eût tout aussi bien dénigré Mozart et Beethoven, s'ils eussent été de son temps, et reconnu le mérite de Wagner ou de Richard Strauss, s'ils eussent été morts depuis un siècle. Sa nature chagrine se refusait à admettre qu'il pût y avoir encore, de son vivant, des grands hommes vivants : cette pensée lui déplaisait. (I, 234)

Cette première occurrence du nom de Strauss dans le roman montre le compositeur sous un jour plutôt favorable : en l'auguste compagnie de Wagner, il incarne ici la musique « moderne » et se

¹ Voir p.18 et suivantes.

voit qualifier de « grand homme ». La narration parle de lui avec une distance respectueuse, que l'on peut attribuer aussi bien à l'auteur qu'à Christophe. Au moment où Rolland écrit ces lignes (été 1904), il n'a encore côtoyé Strauss qu'à de rares occasions ; les lettres qu'ils ont échangées jusqu'à cette date, fort courtoises mais sans véritable intimité, donnent une idée d'où en était alors leur relation. Rolland n'en admirait pas moins déjà la musique de Strauss, comme en font foi son article de 1899 et les témoignages personnels d'enthousiasme qu'il avait adressés au compositeur. Le ton sur lequel il parle de lui dans ce passage de *Jean-Christophe* paraît donc logique (ce n'est que quelques années plus tard, dans « La Foire sur la Place », qu'il se permettra d'évoquer Strauss avec plus de familiarité, en formulant à son égard quelques boutades¹). Le point de vue de Christophe correspond sans doute à celui de l'auteur ; en tout cas, sa propre musique ne révèle pas encore d'affinités avec celle de Strauss². Elle commencera à en révéler précisément quand Rolland deviendra plus familier avec Strauss et avec son œuvre, en 1905, à l'époque où est écrite « La Révolte ». On a vu que cet épisode reflétait le long échange épistolaire qu'avaient eu les deux hommes à l'été 1905, en travaillant ensemble sur *Salomé*³. C'est donc à ce moment-là que l'esthétique musicale de Christophe devient réellement straussienne⁴.

Au début de « La Révolte », Christophe sent se produire en lui un formidable épanouissement de ses facultés créatrices. Submergé, emporté par le courant de sa propre inspiration, il se laisse flotter sur la masse de ses idées nouvelles :

Depuis des mois que les idées s'amassaient [...], il crevait de richesses à dépenser. Mais tout était pêle-mêle : sa pensée était un capharnaüm [...]. Il ne savait pas distinguer ce qui avait le plus de prix : tout l'amusait également. C'étaient des frôlements d'accords, des couleurs qui sonnaient comme des cloches, des harmonies qui bourdonnaient comme des abeilles, des mélodies souriantes comme des lèvres amoureuses. C'étaient des visions de paysages, des figures, des passions, des âmes, des caractères, des idées littéraires, des idées métaphysiques. C'étaient de grands projets, énormes et impossibles, des tétralogies, des décalogies, ayant la prétention de tout peindre en musique et embrassant des mondes. (I, 358)

Démésure, exubérante richesse des idées, disparité de l'inspiration : on reconnaît là le Strauss

1 Voir p.37 et suivantes.

2 Le passage cité pose un léger problème de chronologie : à supposer que Wagner soit encore vivant, la scène doit se dérouler au plus tard en 1883, date à laquelle Strauss n'a que dix-neuf ans... Sa notoriété ne viendra qu'à la fin des années 1880.

3 Voir p.18 et suivantes.

4 Le cas de la *Symphonie Domestique*, évoqué précédemment, est donc bien différent : dans « Les Amies », Christophe prend ses distances (consciemment) vis-à-vis du modèle straussien et compose une *Domestica* d'un esprit diamétralement opposé à celle de Strauss. Beaucoup plus tôt, dans « La Révolte », il se laisse au contraire obnubiler par l'esthétique musicale de Strauss et ce sans même en avoir conscience.

des poèmes symphoniques, allant de *Aus Italien* (1886) à *Une vie de Héros* (1899). Les « idées littéraires » et les « idées métaphysiques » évoquent assez clairement des œuvres comme *Don Quichotte*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, etc. Rolland parlait déjà en ces termes de la musique de Strauss dans son article de 1899 :

A considérer l'ensemble de cette musique, on est d'abord frappé par l'hétérogénéité apparente des styles. [...] Mais ces éléments disparates se fondent dans l'ensemble de l'œuvre, maîtrisés, assimilés par la pensée de l'auteur. [...]

C'est surtout dans les sujets que semble régner le caprice, une fantaisie déréglée, ennemie de toute logique. Ces poèmes n'ont-ils pas l'ambition, comme on a vu, d'exprimer tour à tour, voire simultanément, des textes littéraires, des images, des anecdotes, des idées philosophiques, des sentiments personnels de l'auteur ? Quelle unité attendre du récit des aventures de Don Quichotte, ou de Till Eulenspiegel ?¹

En 1899, c'est avec une certaine indulgence pudique que Rolland s'exprimait publiquement sur Strauss (en privé, dans son Journal notamment, il se montrait parfois beaucoup plus dur !...). Le ton sincèrement admiratif de l'article laisse pourtant deviner des réserves : la musique de Strauss, de toute évidence, frôle une certaine *hybris*, risque de sombrer dans une emphase mégalomane venue tout droit de la personnalité de son auteur. Six ans plus tard, Christophe en est au même point avec ses « projets énormes et impossibles ». Entretemps, le regard de Rolland sur Strauss a évolué. Il ne s'est certes pas dégradé, puisque au contraire l'amitié des deux artistes s'est renforcée, mais justement : Rolland se permet davantage de pointer les défauts de celui dont il est maintenant plus intime. Peu avant d'écrire « La Révolte », il publie un autre article concernant Strauss. Il s'agit d'un compte-rendu du premier *Musikfest* d'Alsace-Lorraine, ayant eu lieu à Strasbourg en mai 1905. Rolland y parle longuement de Strauss et de Gustav Mahler, qu'il décrit comme les deux représentants majeurs de la musique germanique contemporaine. Cette fois-ci, Strauss en prend quelque peu pour son grade :

« Je ne vois pas, - disait Strauss, - pourquoi je ne ferais pas une symphonie sur moi-même. Je me trouve aussi intéressant que Napoléon ou Alexandre. » - Certains lui ont répondu que ce n'était pas une raison pour que les autres partagent son intérêt. [...] Ce qui me choque davantage, c'est la façon dont il en parle. La disproportion est trop forte entre le sujet et les moyens d'expression. Surtout, je n'aime pas cet étalage de ce qu'on a de plus secret en soi. Il y a un manque d'intimité dans cette *Sinfonia Domestica*. [...] J'avoue que, la première fois que j'entendis cette œuvre, elle me blessa, pour des raisons purement morales, malgré l'affection que j'ai pour son auteur.²

1 R/S, pp.196-198.

2 R/S, p.215.

Rolland épargne néanmoins Strauss, rappelant son génie foncier : « Avec tous ses défauts, qui sont énormes, Strauss est unique, pour sa verve puissante, sa spontanéité indestructible, le privilège de rester jeune, au milieu de l'art allemand qui vieillit¹ ». Il rattache son cas à la situation générale de la musique allemande, qu'il décrit ainsi :

Dans l'ensemble, la musique allemande présente de graves symptômes. [...] Malgré tout le talent qui y abonde encore, elle a perdu certaines de ses qualités essentielles. [...] Surtout, la musique allemande perd, de jour en jour, son intimité.²

Que la musique de Christophe commence à ressembler à celle de Strauss est donc de mauvais augure. Rolland écrit « La Révolte » au moment où son point de vue sur la musique allemande prend cette sinistre tournure : Christophe ne va en adopter l'esprit que passagèrement, puis très vite il s'y opposera. Selon Rolland, le principal risque couru par la musique allemande est de tomber dans un excès nocif : « Enfin, je veux dire le plus grand danger qui menace la musique en Allemagne : *il y a trop de musique en Allemagne*. [...] Je ne crois pas qu'il y ait un pire malheur pour l'art que l'abondance déréglée de l'art³ ». Christophe va lui aussi prendre conscience de cette réalité. A peine entré dans le milieu du journalisme musical, il publie un article des plus virulents intitulé « Trop de musique ! » :

« Trop de musique ! Vous vous tuez et vous la tuez. Pour ce qui est de vous, cela vous regarde. Mais pour la musique, halte-là ! Je ne permets pas que vous avilissiez la beauté du monde, en mettant dans le même panier les saintes harmonies et les ignominies [...]. » (I, 409)

Alors que son art s'apprêtait à connaître les mêmes malheurs que celui de Strauss, Christophe est pris d'une pulsion de révolte qui le détourne de cette voie. Déjà s'annonce le dépassement qui, par la suite, caractérisera tout au long du roman son rapport avec le modèle straussien.

Tout comme il s'était peu à peu imprégné de la personnalité de Strauss en assimilant l'esprit ambiant de son milieu culturel, Christophe a donc également adopté une certaine conception straussienne de la musique. Ce n'était cependant que pour en prendre aussitôt le contrepied. A partir de là, il n'aura de cesse de quitter l'Allemagne pour découvrir de nouveaux

1 R/S, p.217.

2 R/S, p.218.

3 R/S, p.219.

horizons humains et artistiques, ce qu'il fera dans « La Foire sur la Place » en arrivant à Paris. Il semble acquis que Christophe *n'est pas* Strauss : s'il a peu à peu accumulé en lui des aspects négatifs de sa personnalité, ce n'était que pour en subir la répulsion et chercher à les dépasser. On ne peut pas non plus le qualifier d'"anti-Strauss", puisqu'il gardera un fond de tempérament straussien pendant tout le roman. Le personnage effectue une sorte de tri, admettant en lui certains caractères de Strauss, en rejetant d'autres. Dans *Jean-Christophe*, la figure de Strauss n'est jamais tout à fait *incarnée* : elle subit un morcellement permanent, un émiettement qui la disperse dans tout le roman et lui permet de le "hanter", de façon plus efficace que si elle était toute entière investie dans un seul et même personnage. Christophe gardera pour lui ce qu'elle a de meilleur ; reste à voir ce que deviendront ses aspects indésirables.

II. 2. c. Hassler, un contre-modèle straussien

Il n'est pas étonnant que la figure de Strauss apparaisse si morcelée, réduite à l'état de fragments épars qui n'esquissent jamais un personnage véritablement straussien. Concevoir d'après le modèle de Strauss un personnage comme Christophe, par exemple, était exclu : c'eût été faire de *Jean-Christophe* un simple roman à clé, résolument contraire au projet de Rolland ; Christophe s'apparente bien plus à une version "transfigurée" du modèle straussien, dont il tient beaucoup de caractères mais qu'il va justement dépasser pour atteindre à l'idéal du Héros.

Seul un personnage secondaire pouvait incarner ce que Strauss a de plus bas et de plus trivial aux yeux de Rolland, de manière à former avec Christophe une dichotomie qui mettrait dos à dos le pire et le meilleur de Strauss. Ce personnage secondaire paraît être le compositeur Hassler¹, présenté dans « L'Aube » comme un « jeune maître » encore controversé, mais capable de déchaîner l'enthousiasme des foules lorsqu'il vient diriger un concert de ses œuvres (à peu de choses près le Strauss de 1899, décrit par Rolland dans son Journal). A mettre en regard le portrait de Hassler lors de sa première apparition, et celui que Rolland faisait de Strauss en janvier 1898, suite à un concert Lamoureux qui lui était consacré, on remarque des similitudes qu'il est difficile d'attribuer à une coïncidence :

Hassler

(*Jean-Christophe*)

- « une calvitie précoce se montrait au sommet du crâne, parmi les cheveux blonds qui frisaient. », « Sous la petite moustache blonde... » (I, 87)
- « Il était grand, et se tenait mal, non par gêne, mais par fatigue ou par ennui. » (I, 87)
- « Il dirigeait avec une souplesse capricieuse, de tout son corps dégingandé qui ondulait. » (I, 87)

Strauss

(*Journal* de Rolland)

- « cheveux frisés, avec une tonsure qui commence au sommet de la tête, moustache blonde » (R/S, p.117)
- « Grand, mais se tenant avec une extrême lassitude. » (R/S, p.118)
- « Il dirige d'une démarche souple, leste, avec de brusques détentes aux terminaisons nettes » (R/S, p.125)
- « son grand corps dégingandé » (R/S, p.143)

¹ Son homonymie avec Hans Leo Hassler (compositeur allemand, 1564-1612), si elle n'est sans doute pas fortuite, paraît du moins insignifiante. Il ne s'agit d'ailleurs pas là du seul cas d'homonymie de ce type rencontré dans *Jean-Christophe*, ou dans toute l'œuvre de Romain Rolland (voir à ce sujet *Corbellari*, pp. 274-277).

• « il était prodigieusement nerveux ; et sa musique était son reflet. » (I, 87)

• « De l'énergie vitale, des nerfs, une surexcitation morbide, un déséquilibre que la volonté maintient, mais qui secoue la musique et le musicien. » (R/S, p.118)

La ressemblance entre Hassler et Strauss est assez flagrante pour que, dès la parution de *Jean-Christophe*, plus d'un lecteur l'aient relevée. Alain Corbellari signale que des critiques italiens, dès 1908, y ont été attentifs ; interrogé par eux sur ce point, Rolland n'a qu'à moitié démenti le parallèle : « Strauss n'est pas Hassler », assure-t-il, mais il reconnaît que « Hassler est un type, où j'ai voulu résumer certains traits de la décadence musicale allemande d'aujourd'hui. C'est, si vous voulez, le Straussisme¹ ». C'est précisément ce « Straussisme » qui nous intéresse, en ce qu'il constitue pour Christophe, ici comme ailleurs, un modèle "négatif". Pour l'heure, le jeune Christophe n'a que de l'admiration pour son « héros » Hassler. Lorsqu'il a de nouveau affaire à lui, dans « La Révolte », son ancienne idole (qui ressemble plus à Strauss que jamais) est devenue l'incarnation de la germanité décadente, tout ce qu'il se jure de ne jamais devenir lui-même.

Hassler est brièvement évoqué dans la première partie de « La Révolte », en des termes qui laissent clairement deviner Strauss : « le plus doué des compositeurs vivants, le représentant le plus avancé de la nouvelle école, Hassler, auteur de symphonies à programme, assez extravagantes, mais pleines de génies » (I, 414 ; les derniers mots désignent presque nommément la *Sinfonia Domestica*²). Lorsque Jean-Christophe se rend à Berlin pour le voir, espérant trouver en lui un ultime soutien face à la société ennemie, voilà ce qu'il est devenu :

Non seulement, il employait son talent prodigieux à des excentricités musicales, qui faisaient hérissier les cheveux sur la tête des pontifes ; mais il manifestait une prédilection taquine pour des textes baroques, pour des sujets bizarres, pour des situations équivoques et scabreuses, en un mot, pour tout ce qui pouvait blesser le bon sens et la décence ordinaire. [...] Il acceptait sans examen toutes les idées musicales qui lui passaient par la tête ; et il était intimement persuadé que, quoi qu'il pût écrire d'inférieur à lui-même, c'était supérieur encore au reste des musiciens. De ce que cette pensée fût malheureusement trop vraie dans la plupart des cas, il ne s'ensuivait pas qu'elle fût très saine et propre à faire naître les grandes œuvres. (II, 6-7)

On n'aurait pas pu imaginer une allusion plus transparente à l'auteur de *Salomé*, œuvre qui inspira à Rolland un jugement correspondant strictement à celui exprimé dans ces lignes. En mai 1907, Rolland notera dans son Journal, à propos de *Salomé* : « Elle me répugne, et je l'admire. Je

1 Lettre à Giuseppe Prezzolini du 22 février 1908, citée par Alain Corbellari (*Corbellari*, p.276).

2 Voir pp. 64 à 67.

l'admire, faute de mieux, en méprisant un peu l'homme qui a mésusé ainsi de sa puissance artistique¹», puis écrira peu après au compositeur : « *Salomé* d'Oscar Wilde n'était pas digne de vous. [...] L'atmosphère en est écœurante et fade : cela sue le vice et la littérature² ». Quant à l'opéra lui-même, il conclut : « En résumé, 1°) *Salomé* me semble la plus puissante de vos œuvres dramatiques. 2°) *Salomé* me semble la plus puissante des œuvres dramatico-musicales d'aujourd'hui. 3°) Vous valez mieux que *Salomé*. Vous avez triomphé de l'Europe de notre temps. Maintenant, sortez de notre Europe, élevez-vous au-dessus³ ».

Rolland souhaite à Strauss de donner le meilleur de lui, d'épanouir son génie, en un mot de se *transfigurer*. C'est ici que le personnage de Strauss se scinde : son versant négatif, non transfiguré, est Hassler tel que décrit ci-dessus ; son versant positif, transfiguré, destiné à « s'élever au-dessus de l'Europe », c'est à Christophe qu'il revient de l'incarner.

Le quartier qu'habite Hassler à Berlin est à l'image de l'Allemagne décadente que représente le personnage :

Le quartier où Hassler avait élu domicile était bâti dans cette étrange architecture nouvelle, où la jeune Allemagne déverse une barbarie érudite, qui s'épuise en laborieux efforts pour avoir du génie. (II, 8)

On se rappelle l'impression de l'Allemagne qu'avait eue Rolland à la vue de Strauss, en 1898 :

Hé hé ! j'ai idée que l'Allemagne ne gardera pas longtemps l'équilibre de la toute-puissance. Le vertige souffle dans son cerveau. Nietzsche, R. Strauss, l'empereur Guillaume, - il y a du néronisme dans l'air.⁴

En bref, ce que Rolland appellera le "Straussisme" !...

La scène de la rencontre entre Christophe et Hassler, à l'instar de celle où Christophe prononçait son verdict sur *Pelléas et Mélisande*, est à l'évidence la "transcription" d'une scène réelle du Journal de Rolland dans laquelle apparaît Strauss. La scène est celle du déjeuner pris par le compositeur chez les Rolland, en mars 1900. Strauss, tel que décrit par Rolland, s'y montrait d'un sans-gêne et d'une grossièreté plutôt rustres, que Hassler, en recevant chez lui Christophe, imite pour ainsi dire littéralement :

Hassler

(*Jean-Christophe*)

- « Hassler [...], son assiette sous le menton, se bourrait, comme un enfant, de tartines beurrées et

Strauss

(*Journal de Rolland*)

- « Il [...] porte son assiette près de son menton, pour manger, se bourre de bonbons, comme un

1 Note du 5 mai 1907 (*R/S*, p.152).

2 Lettre à Strauss du 14 mai 1907 (*R/S*, p.86-87).

3 *Idem* (*R/S*, p.90).

4 Note du 22 janvier 1898 (*R/S*, p. 118).

de tranches de jambon » (II, 12)

bébé, etc. » (R/S, p.129)

• « “Was ? (Quoi ?)” demanda-t-il.
Christophe répéta le titre.
“Ach ! so, so ! (Ah ! bon, bon !)” fit Hassler »
(II, 12)

• « “Was ?” fait-il. “Ach ! so, so !” ; et c'est
tout. »(R/S, p.129)¹

Désillusionné par cette rencontre infructueuse, Christophe quitte Berlin et s'éloigne définitivement de cette image dégradée de lui-même dont il prendra désormais le contrepied :

Le lendemain, Christophe était loin de lui – si loin que toute l'éternité n'eut pas suffi à les rapprocher l'un de l'autre. Et tous deux étaient seuls pour jamais. (II, 18)

La rupture est consommée entre Hassler et Christophe, qui incarnent respectivement la « part d'ombre » et la « part solaire » de Strauss, pour reprendre les termes d'Alain Corbellari². Le premier ne réapparaîtra plus ; quant au second, il lui reste à devenir un Héros.

Concluons, au sujet du personnage de Hassler, que « Strauss n'est pas Hassler » (comme le dit Rolland), ni non plus Christophe : l'un et l'autre empruntent ponctuellement les deux versants opposés de son caractère, de façon à ce que Christophe puisse par opposition à Hassler réaliser l'idéal de Rolland, se confrontant à un modèle straussien pour le transfigurer.

A propos de la scène de la rencontre entre Christophe et Hassler dans « La Révolte », un autre fait remarquable mérite d'être signalé.

En 1908, Rolland fait avec enthousiasme la connaissance du jeune Edgar Varèse, qu'il va guider dans ses débuts. A la date de janvier 1909, il observe une étonnante coïncidence : Varèse travaille à un poème symphonique, *Gargantua* (qui restera inachevé), exactement comme Christophe dans « Les Amies ». Il en fait part dans une lettre à Sofia Bertolini :

Et voyez comme c'est curieux ! Il m'arrive, ces jours-ci, un second Jean-Christophe. [...] Mais je ne vous dis pas le fait le plus amusant de ma rencontre avec ce Varèse : il est en train d'écrire un *Gargantua* (poème symphonique). Or, juste en ce moment, Jean-Christophe en écrit un !³

1 Alain Corbellari signale que Marc Reinhardt avait déjà relevé cette correspondance (*Corbellari*, p.276).

2 *Corbellari*, p.278

3 Lettre à Sofia Bertolini du 24 janvier 1909, citée par Alain Corbellari : *Corbellari*, p.226.

Par ailleurs Varèse, établi à Berlin, admire Strauss mais n'ose pas, par timidité, aller à sa rencontre. Rolland va donc recommander Varèse à son ami :

J'ai beaucoup causé de vous [...] avec un jeune compositeur français, établi depuis un ou deux ans à Berlin, qui vous admire tant qu'il n'ose pas aller vous voir. Il se nomme Edgar Varèse ; et il a du talent ; il me semble surtout doué pour l'orchestre. Je crois qu'il pourrait vous intéresser. Il y a en lui ce que vous aimez, je crois, par dessus tout, (comme moi), et ce qui est si rare aujourd'hui : de la vie.¹

Voilà qui nous ramène à la scène de la visite à Hassler/Strauss ! Dans la même lettre à Sofia Bertolini, Rolland écrivait :

Il admire beaucoup Strauss ; et, bien qu'il habite Berlin, il n'a jamais osé aller le voir, parce qu'il a peur d'être mal reçu, et de perdre ses illusions sur l'homme. [...] J'ai pensé que s'il va le voir, ce sera peut-être la scène de Christophe et de Hassler.²

Il est certain en effet que Christophe, en rencontrant Hassler, a été mal reçu et a perdu ses illusions sur l'homme... Cette scène, qui semblait à l'évidence avoir été imaginée par Rolland en songeant à Strauss, manque donc de se "réaliser" quelques années plus tard : un constat curieux et amusant, qui amène Rolland à déclarer son récit purement réel :

Dites, après cela, que mon livre est un « roman » ! Mon livre n'est pas un roman. Jean-Christophe existe réellement. Il est partout autour de nous. Je ne fais que raconter ce qui est. Je n'invente rien.³

En ce qui nous concerne, bien entendu, on ne cessera pas de considérer *Jean-Christophe* comme un « roman »... Toutefois, on prendra note de cette remarque de Rolland qui atteste au moins une intention claire de sa part : « raconter ce qui est », écrire un récit qui soit imprégné de réalité (une intention qui rend d'autant plus crédibles comme telles les différentes manifestations de Strauss à l'intérieur de l'œuvre).

1 R/S, p.93

2 Lettre à Sofia Bertolini du 24 janvier 1909, citée par Alain Corbellari : *Corbellari*, p.226.

3 *Ibid.*

II. 2. d. Le dépassement

Après avoir été progressivement construite dans les premiers volumes du roman, et avoir pénétré peu à peu le personnage de Christophe jusqu'à atteindre un point critique dans « La Révolte », la figure de Strauss va devenir pour tout le reste du récit un modèle à transcender. Hassler était là pour amorcer le processus : face à cette image incarnée de la médiocrité où il risquait de s'enliser lui-même (le « Straussisme »), Christophe mesure l'urgence qu'il y a à quitter cet univers malsain, cette Allemagne décadente et corrompue en laquelle il ne se reconnaît plus.

On a pu observer que le « Straussisme », d'abord perçu comme un caractère ambiant, collectif et anonyme (plus ou moins confondu avec l'esprit allemand "fin de siècle"), s'était ensuite personnalisé : en Christophe d'une part, sorte de Strauss en herbe, en Hassler d'autre part, allégorie du Straussisme le plus dégradé. Après cela va s'opérer la démarche inverse, le Straussisme redevenant cette atmosphère générale qu'il était au départ, comme si Christophe, après l'avoir vu incarné en la personne de Hassler, se rendait d'autant mieux compte de sa présence diffuse dans tous les esprits allemands.

Imbue de sa propre gloire, l'Allemagne érige la Force en valeur suprême. De cela on avait eu un premier aperçu, dans le passage du « Matin » cité plus haut. Mais Christophe n'est plus un enfant : il va pouvoir réitérer ce constat avec une lucidité nouvelle. Revenu de Berlin où avait eu lieu sa rencontre avec Hassler, il porte sur ses compatriotes un regard éclairé qui lui permet de dénoncer ce culte national de la Force :

Surtout depuis les victoires allemandes, ils s'évertuaient à faire un compromis, un micmac écoeurant de la force nouvelle et des principes anciens. Le vieil idéalisme n'avait pas été renoncé : c'eût été là effort de franchise, dont on n'était pas capable ; on s'était contenté de le fausser, pour le faire servir à l'intérêt allemand. [...] A présent qu'on l'emportait, on n'avait pas assez de mépris pour les utopies « à la française » : paix universelle, fraternité, progrès pacifique, droits de l'homme, égalité naturelle ; on disait que le peuple le plus fort avait contre les autres un droit absolu, et que les autres, étant plus faibles, étaient sans droit contre lui. Il était Dieu vivant et l'Idée incarnée, dont le progrès s'accomplit par la guerre, la violence, l'oppression. La Force était devenue sainte, maintenant qu'on l'avait avec soi. La Force était devenue tout idéalisme et toute intelligence. (II, 58-59)

On peut à bon droit se demander ce que des considérations aussi générales ont à voir avec la personne singulière de Strauss. C'est que celui-ci, comme souvent les « grands hommes », porte

en lui tout l'esprit de son pays (du moins aux yeux de Rolland). Il faut revenir à ce déjeuner de mars 1900, relaté dans le Journal de Rolland : l'impression dominante est que c'est l'Allemagne elle-même, cette Allemagne impériale ivre de ses triomphes, qui s'exprime par la voix de Strauss. Son exaltation aveugle de la Force est par moments d'une naïveté si crasse qu'il y a lieu de penser que Rolland a tant soit peu déformé ses propos. Voici comment l'auteur fait le récit de cet épisode :

Sa conversation me montre combien j'ai eu raison de voir en lui l'artiste-type du nouvel empire allemand, le puissant reflet [...] de cet idéalisme égoïste et pratique, qui a le culte de la force, et le dédain de la faiblesse. [...] Il déclare que la guerre du Transvaal lui est absolument indifférente, que dans le commencement il a pris parti, mais pour les Anglais. [...] « Les Boers sont un peuple barbare, arriéré, qui en est au XVIIe siècle. Les Anglais sont très civilisés, et très forts. Il est très bien que les plus forts l'emportent. » Mais les faibles ? les Egyptiens, les Boers, s'ils souffrent ? « Oh ! je n'en sais rien ; je n'y pense pas ; l'Egypte n'existe pas, quand je n'y suis pas. » [...]

Je réfléchis à l'obstination singulière qu'ont presque tous les Allemands d'aujourd'hui à affirmer la grandeur morale de la Force, et sa suprématie légitime sur le Droit. Je pense qu'il n'en serait pas ainsi si ces Allemands n'avaient en eux la conscience très nette qu'ils ont violé et violent la justice, et la volonté de ne point renoncer aux avantages de leur iniquité.

Je voudrais retrouver le texte exact de sa phrase : « Je n'aime pas les faibles qui se plaignent des forts, quand ils ne sont pas plus forts qu'eux. »¹

Il est clair que Rolland, lorsqu'il écoute Strauss, entend parler l'Allemagne. L'aspect caricatural de ses propos a valeur de généralisation : cette grossièreté-là n'est pas celle d'un homme isolé mais évidemment celle d'un peuple, d'autant moins porté à raisonner qu'il s'enivre d'une gloire collective. Rolland l'affirme lui-même, cet état d'esprit est commun à « presque tous les Allemands d'aujourd'hui ». Strauss n'en est pas moins le représentant privilégié, d'abord aux yeux de Rolland, ensuite dans *Jean-Christophe* : la rencontre avec Hassler et la prise de conscience par Christophe de cette sordide idéologie allemande (qui comprend les mêmes éléments que celle de Strauss : valorisation pragmatique de la force, mépris naïf – ou cynique – pour le droit, fermeture d'esprit) ont une même source textuelle : le déjeuner avec Strauss du 1er mars 1900. Dans le Journal de Rolland comme dans le roman, on retrouve Strauss (ou son équivalent Hassler) à l'origine du développement sur l'esprit allemand ; il l'incarne, et l'inspire. C'est pourquoi le culte allemand de la Force, dans *Jean-Christophe*, peut et doit être mis sur le compte du Straussisme, qui constitue désormais pour le héros un modèle à dépasser.

1 Note du 1er mars 1900 (*R/S*, pp.129, 132).

Et Christophe, en effet, va dépasser ce modèle. Dans cette optique, la décision qu'il prend à la fin de « La Révolte » de quitter l'Allemagne pour gagner la France, pays des « utopies », paraît logique. On verra dans un chapitre ultérieur que les circonstances de son départ précipité pour la France s'inspirent d'une œuvre de Strauss, l'opéra *Guntram*¹. Quant au volume qui suit, particulièrement riche en épisodes "straussiens" (« La Foire sur la Place »), il a déjà fait précédemment l'objet d'une étude. On ne développera donc pas ici ces passages : la présence de Strauss s'y manifeste selon des modalités différentes de celle qui nous occupe actuellement (influence d'une œuvre musicale pour la fin de « La Révolte », réécriture circonstanciée d'événements réels dans « La Foire sur la Place », de toute façon déjà traitée). Aussi reprendra-t-on le fil de notre lecture avec le septième tome du roman, « Dans la maison ». A ce stade, Christophe a intégré l'univers culturel français tout en gardant une salubre indépendance artistique, et peut en toute liberté approfondir son esthétique. Voyons à partir de là quelles seront les prochaines apparitions de la figure de Strauss.

« Dans la maison » est un volume presque uniformément heureux, ou du moins paisible, bien loin de la tourmente de « La Foire sur la Place ». Seul, le retour éphémère de Christophe en Allemagne pour se rendre au chevet de sa mère mourante apporte un moment de mélancolie, vite surmontée par l'arrivée d'un espoir nouveau. Cela mis à part, Christophe vit en l'harmonieuse compagnie de son ami Olivier, interlocuteur enthousiaste de discussions exaltées portant, entre autres, sur la musique.

Ces échanges seront d'abord l'occasion de quelques réminiscences. On a vu précédemment qu'en 1905, Rolland et Strauss avaient travaillé ensemble sur le texte français de *Salomé* : le fait n'avait pas été sans influence sur la conception du tome « La Révolte », que Rolland rédigeait à ce moment-là². « Dans la maison » contient quelques souvenirs de l'événement.

Christophe exprime vivement à Olivier ses impressions sur la France, tout comme Strauss exprimait les siennes à Rolland dans leur correspondance de 1905. Les sentiments de Christophe retiennent l'attention :

Son ami ressemblait si peu à tous les Français qu'il avait vus ! [...] Christophe voulait prouver à Olivier que sa sœur et lui ne devaient pas être tout à fait Français. (II, 373)

1 Voir p.156 et suivantes.

2 Voir p.18 et suivantes.

Christophe avait brièvement côtoyé la sœur d'Olivier, Antoinette, dans « La Révolte », et il s'était déjà fait cette réflexion : « Elle n'a pas l'air Française » (I, 451). La narration avait commenté ironiquement : « Comme s'il appartenait à un Allemand de dire ce qui est Français et ce qui ne l'est point » (*Ibid.*). Trois tomes plus loin, Olivier réitère cette remarque :

« Mon pauvre ami, lui dit Olivier, que sais-tu de la France ? »

Christophe protesta de la peine qu'il s'était donnée pour la connaître [...]. (II, 373)

Tout cela est un fidèle écho de l'échange entre Rolland et Strauss de l'été 1905. Quand le compositeur s'était avisé de porter des jugements sur l'art français, l'écrivain lui avait répliqué : « Vous êtes étonnants, vous autres, Allemands ; vous ne comprenez rien à notre poésie [...] et vous la jugez avec une certitude imperturbable¹ ». Strauss s'était aussitôt défendu : « Si vous croyez que, comme les autres Allemands, je suis “trop orgueilleux”, cela n'est pas juste. [...] J'apprécie tout de même beaucoup trop hautement la culture française, pour ne pas chercher à la pénétrer avec mes meilleurs forces² ». On voit que, même à ce stade plus avancé du roman, Christophe garde quelque chose de Strauss dans son rapport à la France ; ou du moins, Olivier (image de Rolland) reste le guide dont il a besoin pour prendre pleinement connaissance avec elle. Dans les pages qui suivent, on relève quelques mots fort intéressants qu'Olivier adresse à Christophe :

« Tu as le bonheur inappréciable d'écrire en musique. On ne te comprend pas, tu peux tout dire. » (II, 407)

Il s'agit là d'une parole straussienne. Il faut cette fois remonter encore plus loin dans le temps : en mars 1900, où Rolland s'était trouvé en compagnie de Strauss à l'occasion de la venue du compositeur à Paris. Il avait noté ses propos dans son Journal : « Heureusement qu'en musique on peut tout dire ; personne ne vous comprend³ ». Il s'était ensuite remémoré cette phrase deux jours plus tard : « Je me souviens du mot de Strauss : “En musique, on peut tout dire. On ne vous comprend pas.”⁴ ». Voilà qui a dû lui paraître non seulement mémorable, mais juste : près de huit ans plus tard, il le fait répéter non à Christophe, mais à Olivier, son propre porte-parole dans le roman. Ces quelques souvenirs de propos de Strauss sont donc évoqués avec distance ; Christophe a d'ores et déjà dépassé ce modèle, et la suite du tome « Dans la maison » va le

1 Lettre à Strauss du 16 juillet 1905 (*R/S*, p.44).

2 Lettre à Rolland du 16 juillet 1905 (*R/S*, p.48).

3 Note du 9 mars 1900 (*R/S*, p.138).

4 Note du 11 mars 1900 (*R/S*, p.143).

confirmer.

Il avait été brièvement question de Strauss dans « L'Adolescent », où le compositeur était défini comme un représentant de la musique « moderne », au même titre que Wagner. Le passage datait d'une époque où Rolland et Strauss n'étaient pas encore très intimes ; entretemps a eu lieu « La Foire sur la Place », avec sa mémorable scène de *Pelléas et Mélisande* qui renvoyait, à demi-mot, Debussy et Strauss dos à dos. Ce dernier, encore plus ou moins incarné en Christophe, n'apparaissait qu'à travers le personnage, implicitement. Désormais, en revanche, Christophe a pris ses distances vis-à-vis de Strauss : l'auteur de *Salomé* cesse de prêter son image à Christophe, il redevient lui-même et peut par conséquent être nommé, comme il l'était dans « L'Adolescent ». Son nom apparaît quand Christophe expose à Olivier ses vues sur la musique française :

« [...] Le public est fatigué de votre art crépusculaire, de vos neurasthénies harmoniques, de votre pédantisme contrapuntique. Il va où est la vie, grossière ou non – la vie ! Pourquoi vous en retirez-vous ? Votre Debussy est un grand artiste ; mais il vous est malsain. Il est complice de votre torpeur. Vous auriez besoin qu'on vous réveillât rudement.

- Tu veux nous administrer du Strauss ?

- Pas davantage. Celui-là achèverait de vous démolir. Il faut avoir l'estomac de mes compatriotes pour supporter ces intempérances de boisson. Et ils ne les supportent même pas... La *Salomé* de Strauss !... Un chef-d'œuvre... Je ne voudrais pas l'avoir écrit... [...] La frénésie du meurtre, du viol, de l'inceste, du crime, qui gronde au fond de la décadence allemande... Et, chez vous, le spasme du suicide voluptueux, qui râle dans votre décadence française... Ici, la bête ; et là, la proie. Où, l'homme ?... Votre Debussy est le génie du bon goût ; Strauss, le génie du mauvais. Le premier est bien fade. Le second, bien déplaisant. L'un est étang d'argent, qui se perd dans les roseaux et qui dégage un arôme de fièvre. L'autre, un torrent bourbeux... (II, 445-446)

Une certitude s'impose : Christophe, au moins musicalement, ne risque plus de ressembler à Strauss... « Génie du mauvais goût », « bien déplaisant », « un torrent bourbeux »¹ : Rolland lui-même désigne son ami en des termes pour le moins acerbes ! Si son amitié et son admiration pour le compositeur n'avaient pas été de notoriété publique, on aurait pu voir là une marque d'hostilité ; de fait, Rolland dévoile en toute franchise des pensées sur Strauss déjà anciennes mais qu'il n'avait jusque là exprimées que dans son Journal, ou à la rigueur en les reportant sur le personnage de Hassler. Les termes de « mauvais goût » et de « décadence allemande », combien

¹ L'image lui reviendra en 1909, en parlant de l'opéra suivant de Strauss, *Elektra* : « on est balayé par le torrent » (lettre à Paul Dupin du 13 février 1909 ; *R/S*, p.167).

de fois employés dans ses notes, s'affichent maintenant sans pudeur. De même, Rolland avait plus d'une fois parlé d'« ivresse » pour qualifier l'effet produit par la musique de Strauss sur ses compatriotes : ici cette catachrèse évolue en une métaphore triviale, celle d'une « intempérance de boisson » qui vient à bout des « estomacs » allemands...

Le plus remarquable est cependant que la musique française, elle aussi, soit éreintée. Or, ne l'oublions pas, c'est Christophe qui parle : va-t-il donc accabler l'art français des stéréotypes teutons dont Strauss, notamment, donnait de bons exemples dans ses échanges avec Rolland¹ ? Justement pas, puisqu'il a visiblement assimilé la pensée de ce dernier et qu'il porte désormais sur la musique de chacune des deux nations un regard éclairé, rollandien. Au point que les observations que faisait tantôt Rolland sur le public allemand se retournent symétriquement contre le public français : « [Strauss] achèvera de les affoler », écrivait-il à propos des Allemands, avides de grandeur et de force, en 1899² ; quant aux Français, contaminés par la « torpeur » debussyste, Strauss « achèverait de [les] démolir », déclare Christophe. Celui-ci porte sur Debussy un jugement qui, à première vue, pourrait rappeler celui qu'il formulait dans « La Foire sur la Place » en découvrant *Pelléas et Mélisande* : « des petits effets d'orchestre très bon, de très bon goût » (II, 149), observait-il alors avec assez d'ironie (reprenant à la lettre des propos de Strauss), et encore maintenant il tient Debussy pour le « génie du bon goût ». Mais il n'emploie plus le terme qu'avec détachement. A l'évidence, il s'est placé au-dessus des partis pris nationaux et peut désormais en jouer à sa guise. Ce parallèle à lui seul en dit très long : « Votre Debussy est le génie du bon goût ; Strauss, celui du mauvais ». La voix de Strauss accolée à celle de Rolland : curieuse rencontre !... Elle n'est permise que dans la mesure où Christophe, lucide, surplombe la mêlée. On mesure en tout cas le progrès accompli depuis « La Foire sur la Place », où Christophe, encore confondu avec Strauss, commençait tout juste à entrevoir l'originalité de *Pelléas* dans le paysage musical français. Il s'est maintenant émancipé de Strauss, puisqu'il peut dire de *Salomé* qu'il ne « voudrai[t] pas l'avoir écrit[e] » ; de surcroît il le juge, ainsi que Debussy, avec une confiante impartialité qu'il tient directement de Rolland.

Au fil de l'évolution des conceptions musicales de Christophe, la figure straussienne a donc subi des sorts divers. Christophe a d'abord dû l'assimiler, jusqu'à faire corps avec elle, pour pouvoir ensuite s'en affranchir et la dépasser. Encore jeune, dans « L'Adolescent », il considérait Strauss de loin, respectueusement, comme un des chantres de la musique « moderne ». Dans « La Révolte », alors que son esthétique musicale atteignait un premier stade de maturité, il est

1 « “Les Français sont exagérés et emphatiques. Pas les Allemands. Ils sont simples, et disent nettement les choses comme elles sont. Chacun sait cela” », disait-il par exemple en mars 1900 (*R/S*, p.135).

2 *R/S*, p.127.

en quelque sorte *devenu* Strauss. Ou plus exactement, Strauss s'est incarné en partie en lui, en partie en Hassler, *alter ego* malheureux. La confrontation des deux personnages a permis à Christophe de se détourner de cette voie sans issue, pour se réfugier en terre latine : après avoir brièvement assumé le statut d'un Strauss expatrié dans « La Foire sur la Place », il a finalement pu laisser derrière lui cet héritage et s'élancer librement à la poursuite de son propre idéal.

Après s'être formé du côté de la « bête », Christophe a fait connaissance avec la « proie » ; par-delà l'une et l'autre, c'est l'« homme » qu'il aspire à devenir. Noble objectif, que les péripéties vécues ont pu temporairement lui faire oublier, mais qu'il s'était fixé dès l'enfance, quand « Le Matin » s'achevait par ces mots : « Souffre. Meurs. Mais sois ce que tu dois être : “Un Homme” » (I, 217).

La figure de Strauss, désormais transcendée, n'est cependant ni reniée ni oubliée. Sa présence dans le roman reste utile, voire nécessaire, ne serait-ce justement qu'en tant que modèle à dépasser. Il restera d'ailleurs toujours une part de Strauss en Christophe : sa mort elle-même ne sera-t-elle pas placée sous le signe de *Tod und Verklärung* ?

Avant cela, la présence de Strauss aura plus d'une occasion de se manifester encore. L'idéal but de Christophe, on l'a compris, est de s'élever au-dessus des nations pour devenir un artiste international, ou du moins, européen (le couple franco-allemand demeure le centre de gravité de son idéal). Strauss ne semble donc plus un modèle satisfaisant, étant donné qu'il ne dépasse guère les frontières allemandes. C'est oublier certaines de ses œuvres qui, telles que la suite d'orchestre pour *Le Bourgeois gentilhomme* (ultérieure à *Jean-Christophe*, il est vrai¹) ou la fantaisie symphonique *Aus Italien*, lui assurent des liens avec deux nations voisines, la France et l'Italie.

Lors du séjour de Strauss à Paris de mai 1907, Rolland avait passé une soirée en compagnie du compositeur et de diverses personnalités parisiennes, qu'il relate en détail dans son Journal. A un moment donné, Jean Marnold avait tenu des propos particulièrement intéressants au regard de *Jean-Christophe* :

Marnold exprime le désir que l'Allemagne et la France se connaissent mieux, et qu'on envoie les compositeurs allemands faire un stage de plusieurs années en France, et les compositeurs français en Allemagne : ainsi, ils bénéficieraient les uns du génie harmonique des Français, les autres du génie

1 D'après le Journal de Rolland, néanmoins, Strauss envisageait déjà en 1907 de mettre *Tartuffe* en musique. Albert Carré l'en aurait dissuadé (note du 22 mai 1907 ; *R/S*, p.163).

Schwung allemand. En revenant sur une idée, dont nous nous sommes entretenus souvent ensemble, il dit que l'Allemagne, la France et l'Italie ne peuvent se passer l'une des autres ; et que les plus grands musiciens sont ceux qui se sont nourris des trois civilisations musicales.¹

Voilà que n'a pas contredit Rolland. On pourrait tirer de ces quelques lignes son article de foi, qui est aussi celui de *Jean-Christophe* tout entier. L'idéal d'un compositeur allemand qui aurait passé « quelques années en France », pour allier au « génie harmonique » latin le « *Schwung* » germanique, est évidemment réalisé par Christophe. Reste l'Italie : que devient dans le roman cette troisième « civilisation musicale » ? Christophe la découvrira finalement, en toute fin de parcours, dans « La Nouvelle journée ».

Le but de son voyage est de retrouver à Rome son amie Grazia. Celle-ci va l'initier à cette troisième nation culturelle, comme Olivier l'avait initié à la France ; on remarque ainsi qu'Olivier et Grazia, les deux grandes amitiés de la vie de Christophe, chacune très fusionnelle, auront contribué à lui faire connaître les deux « civilisations musicales » qui complètent la sienne et donc à faire de lui l'artiste idéal qu'il était destiné à devenir. Mais revenons à Strauss : qu'a-t-il à voir avec l'Italie ? La réponse est que l'Italie a joué pour lui le même rôle qu'elle jouera pour Christophe. Rolland évoque les rapports de Strauss avec l'Italie dans son article sur lui de 1899 :

[Strauss] visita Rome et Naples pour la première fois [en 1886], et en revint avec une fantaisie symphonique intitulée : *Aus Italien*. [...] Quand je le vis à Charlottenburg, un jour d'avril glacé, il me dit en soupirant qu'il ne pouvait rien composer en hiver ; il a la nostalgie de la lumière italienne. Cette nostalgie a pénétré sa musique, où on sent à la fois une des âmes les plus tourmentées de la profonde Allemagne, et une aspiration continuelle vers les couleurs, les rythmes, le rire, la joie du Midi.²

Voilà un dernier caractère straussien, que Christophe va se découvrir sur le tard. Depuis « Le Buisson ardent », celui-ci a trouvé refuge en Suisse, que Rolland appelle dans le roman les « États-Unis des trois races principales d'Occident, miniature de l'Europe de l'avenir » (III, 336). Christophe est d'ores et déjà familier de deux des trois « races principales d'Occident », il lui reste à connaître la troisième. Franchir la frontière italienne va être pour lui une révélation :

Lorsqu'au sortir de la barrière alpestre, Christophe, assoupi dans un coin du wagon, aperçut le ciel immaculé et la lumière qui coulait sur les pentes des monts, il lui sembla rêver. De l'autre côté du mur, il venait de laisser le ciel éteint, le jour crépusculaire. Si brusque était le changement qu'il en sentit d'abord plus de surprise que de joie. Il lui fallut quelque temps avant que l'âme, engourdie, peu à peu se détendît,

1 Note du 22 mai 1907 (*R/S*, p.162).

2 *R/S*, p.183.

fendît l'écorce qui l'emprisonnait, et que le cœur se dégageât des ombres du passé. Mais à mesure que la journée avançait, la lumière moelleuse l'entourait de ses bras ; et, perdant le souvenir de tout ce qui avait été, il buvait avidement la volupté de voir. (III, 342)

Enfin l'âme de Christophe acquiert cette composante méditerranéenne qui lui manquait. Encore est-on frappé par la soudaineté avec laquelle elle s'impose. Jusqu'ici tout le roman s'était déroulé au nord des Alpes, et, le dernier tome venu, l'Italie à peine découverte fait à Christophe une telle impression qu'il semble nier en masse tout ce qui a précédé : *exit* les « ombres du passé » et « le souvenir de tout ce qui avait été ». Mais la parenthèse italienne sera vite refermée : vingt-cinq pages plus tard, Christophe est de retour à Paris, définitivement.

Malgré sa brièveté et son caractère apparemment accessoire dans l'intrigue générale, l'épisode de l'Italie présente un double intérêt. C'est comme si Rolland avait tenu grâce à lui deux engagements : d'une part, ajouter à la France et à l'Allemagne la troisième des grandes « civilisations musicales » européennes, pour conformer Christophe à l'idéal du musicien européen que définissait Jean Marnold en 1907 (la Suisse, où Christophe trouve à ressourcer son âme, est conçue après tout comme la synthèse de ces trois nations) ; d'autre part prêter à Christophe ce dernier trait de personnalité straussien, dont Rolland avait connaissance depuis longtemps mais qu'il n'avait jamais eu l'occasion de transmettre à son héros.

Comme souvent, l'expérience vécue, en passant de Strauss à Christophe, s'inverse. Pour Strauss, la « lumière italienne » fut une découverte de jeunesse au retentissement profond et définitif sur sa personnalité musicale, dont il a « gardé la nostalgie » toute sa vie. Pour Christophe, cette « lumière moelleuse » est au contraire une révélation tardive qui rétrospectivement lui fait paraître ternes le « ciel éteint » et le « jour crépusculaire » qu'il a toujours connus. Pour l'un comme pour l'autre, la lumière du Midi revêt une nécessité vitale. Mais la *conscience* qu'ils ont de cette nécessité est temporalisée différemment : nostalgie d'un bonheur essentiel connu brièvement dans les jeunes années pour Strauss, découverte infiniment retardée de ce même bonheur, qui jette un voile d'oubli sur tout le passé, pour Christophe.

D'après Rolland, l'œuvre même de Strauss se ressent du souvenir de l'Italie dans la mesure où « cette nostalgie a pénétré sa musique », et qu'il avoue ne pas pouvoir composer en hiver faute de cette lumière bienfaitrice regrettée. Celle-ci va produire sur Christophe un effet analogue, mais encore plus intense. Dans les moments qui suivent l'arrivée de Christophe en Italie, son expérience de la lumière s'approfondit :

Lumière, sang du monde, fleuve de vie [...], qui te voit dévêtue de tes voiles du Nord, pure, brûlante, et

nue, se demande comment il a jamais pu vivre sans te posséder, et sait qu'il ne pourra plus jamais vivre sans te désirer.

Cinq jours, Christophe se plonge dans une soûlerie de soleil. Cinq jours, il oublia – pour la première fois – qu'il était musicien. La musique de son être s'était muée en lumière. L'air, la mer et la terre : symphonie du soleil ! [...] Christophe ne pensait à rien. Il était dans la béatitude. (III, 343)

Très vite, Christophe pressent la nostalgie que risque de laisser en lui le souvenir de cette lumière, comme ce fut le cas pour Strauss : celui qui a connu cette extase « sait qu'il ne pourra plus jamais vivre sans [la] désirer ». Mais il va une fois encore *dépasser* le modèle straussien, en évitant de jamais tout à fait la perdre.

De ce nouveau bien, il fait aussitôt une « soûlerie ». On croit voir une réminiscence lexicale de plusieurs évocations précédentes de la musique de Strauss : « l'étrange ivresse » que sentait Rolland à l'écoute d'*Une vie de Héros*¹ ou « l'ivresse trébuchante » qu'il distinguait à la fin d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, les « intempérances de boisson » dont parlait Christophe lui-même, un peu plus tôt, à propos de *Salomé*, etc. Christophe garde-t-il de Strauss ce penchant, au moins métaphorique, pour les griseries éthyliques ? C'est plutôt que l'ivresse, ici, acquiert ses lettres de noblesse : appliquée à un objet dont elle ne semblait pas digne, elle se transfigure. Le fond de caractère straussien de Christophe aspire à son propre dépassement.

Quant au fait que Christophe, tout à coup, « oublie qu'il était musicien », il s'explique aisément. En réalité, Christophe est plus musicien que jamais : la musique qu'il y a en lui communique avec l'Univers tout entier. « La musique de son être s'était muée en lumière », est-il dit ; comprenons que son être lui-même, qui n'est que musique, s'est changé en lumière. Christophe n'a plus besoin de se savoir musicien pour la raison que lui, sa musique et le monde ne font plus qu'un, mêlés dans une harmonie panthéistique (la « symphonie du soleil »). On ne se permet cette interprétation que dans la mesure où Rolland a plus d'une fois exprimé, dans *Jean-Christophe* et ailleurs, un idéal de cette nature. Le panthéisme hindou, notamment, fut une influence majeure de sa pensée en général. Plus particulièrement, *Jean-Christophe* est entièrement sous-tendu par une aspiration à « l'Unité des hommes entre eux et avec le Cosmos », comme l'écrit Rolland dans sa Préface au roman (I, 15). Il y ajoute ces quelques mots éclairants : « Les passions et les haines se fondent dans la paix de la nature. Le silence des espaces infinis entoure l'agitation humaine ; elle s'y perd comme une pierre dans l'eau » (*Ibid.*). Ainsi la musique et l'âme de Christophe se sont-elles fondues dans la lumière du soleil, dans la « paix de la nature »².

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.195).

2 Tout ce passage ressemble d'ailleurs à un lointain écho d'une scène du début du roman, où Christophe avait déjà une

Tout cela constitue encore un dépassement du modèle straussien. Rolland expliquait en effet que chez Strauss, l'influence du Midi n'a fait que se juxtaposer à l'héritage nordique sans former avec lui une véritable unité. « A considérer l'ensemble de cette musique, on est d'abord frappé par l'hétérogénéité apparente des styles. Le Nord et le Midi s'y mêlent¹ », écrivait-il. Ce mélange plus ou moins heureux n'a donc jamais dépassé le stade de la *confrontation* de deux cultures, et Strauss n'a jamais pu ressentir la lumière italienne que comme l'objet d'une éternelle nostalgie, tandis que le Nord lui apparaissait par contraste sombre et pesant, néfaste à son inspiration.

Mais toujours le Nord, la mélancolie du Nord, et « toutes les petites tristesses de la populace », les angoisses morales, la pensée de la mort, la tyrannie de la vie, viennent peser de nouveau sur cette âme affamée de lumière, et l'obliger aux méditations fiévreuses et aux âpres combats. Et, sans doute, il est mieux qu'il en soit ainsi.²

Ainsi concluait Rolland au sujet de Strauss. Christophe est allé beaucoup plus loin, fondant ensemble ses sentiments et inspirations en une merveilleuse unité aux dimensions cosmiques. De là est naturellement abolie toute pensée négative, et même toute pensée quelle qu'elle soit : « Christophe ne pensait à rien. Il était dans la béatitude ».

L'épisode italien de *Jean-Christophe* sera bref, mais l'idéal expérimenté à cette occasion jamais démenti. Christophe entretiendra jusqu'au bout sa communion avec l'Univers. En mourant, il ne fera que l'accomplir pleinement : comme l'écrit Rolland, « sa mort même n'est qu'un moment du Rythme, une expiration du grand souffle éternel... » (I, 15).

Le dernier volume du roman, « La Nouvelle journée », sera donc un vaste dénouement, l'aboutissement transfigurateur du parcours de Christophe. Les différentes phases du processus, on le verra, seront presque toutes d'inspiration straussienne ; on assiste en fait au dépassement ultime de chacun des thèmes empruntés à l'imaginaire de Strauss : *Une vie de Héros*, poème symphonique dont le contenu narratif a servi d'inspiration à tout le roman, *Ainsi parlait Zarathoustra*, qui fournissait à Christophe son "nietzschéisme" latent, *Mort et Transfiguration*, fil rouge et *leitmotiv* de tout *Jean-Christophe*, etc. Tous ces thèmes seront développés dans les chapitres suivants.

Pour conclure celui-ci, on relèvera le dernier passage où apparaît la figure de Strauss en tant

première intuition de cette grande Unité : « La terre glacée semblait jubiler d'une âpre allégresse. Le cœur de Christophe était comme elle » (I, 352). L'extrait sera étudié en détail dans un prochain chapitre, consacrée à *Une vie de Héros*.

1 R/S, p.196-197.

2 R/S, p.183-184.

que telle, c'est-à-dire comme la manifestation littéraire d'un caractère purement humain (tandis que par la suite, on verra l'influence que Strauss a exercée sur *Jean-Christophe* par ses *œuvres*).

De retour à Paris pour y terminer son existence, Christophe écrit à Grazia une longue lettre lui décrivant l'état de paix et de maturité atteint par son âme. La « fin du voyage » approche : Christophe a presque achevé sa Transfiguration (que seule sa mort accomplira). En vertu de la conception cyclique du roman, cette fin devrait nous renvoyer au début ; le terme du parcours s'éclaire par son commencement, le dépassement par son point de départ. Christophe écrit :

“C'est fait. Je n'ai plus le vertige. J'ai rejoint le courant. Je regarde et je vois...”

Le « courant » n'est autre que celui du « fleuve », métaphore filée d'un bout à l'autre du roman, *leitmotiv* qui semble tout droit venu de la *Tétralogie* : c'est par l'évocation du « fleuve » que s'ouvrait « L'Aube » (« Le grondement du fleuve monte derrière la maison ») et que sera symbolisé le passage de Christophe dans l'au-delà, à la fin du dernier tome (« Saint Christophe a traversé le fleuve »)¹. « Je regarde et je vois... », affirme ensuite le personnage, avec une grandeur de ton indiquant clairement qu'il s'agit d'une vision supérieure, béate, à l'échelle de l'univers. C'est le regard enfin libre et éclairé d'un être qui, naissant, s'arrachait avec peine à l'obscurité du néant :

L'enfant s'éveille et pleure. Son regard trouble s'agite. Quelle épouvante ! Les ténèbres, l'éclat brutal de la lampe, les hallucinations d'un cerveau à peine dégagé du chaos, la nuit étouffante et grouillante qui l'entoure, l'ombre sans fond d'où se détachent, comme des jets aveuglants de lumière, des sensations aigües, des douleurs, des fantômes. (I, 19-20)

Quant au « vertige » dont Christophe dit s'être débarrassé, il nous ramène à Strauss. Le passage ne fait pas que répondre au commencement du roman : on peut aussi le comprendre à la lumière de la relation entre Rolland et Strauss. Celui-ci ayant traversé tout *Jean-Christophe*, il fallait "boucler la boucle" en transcendant la figure straussienne telle qu'elle apparaissait dans son état originel. C'est donc en remontant à la première image que Rolland donnait de Strauss que l'on trouvera la source de ce « vertige ». La plus ancienne mention de Strauss que contient le Journal de Rolland date de 1898. Ce dernier notait pour conclure :

Hé hé ! j'ai idée que l'Allemagne ne gardera pas longtemps l'équilibre de la toute-puissance. Le vertige

1 Voir Corbellari, pp.266-271.

souffle dans son cerveau. Nietzsche, R. Strauss, l'empereur Guillaume, il y a du néronisme dans l'air.¹

Cette Allemagne personnifiée, au cerveau secoué par le vertige, s'incarnait en Strauss : plus tard on en a retrouvé l'écho chez Christophe, chez Hassler, etc. « Je n'ai plus le vertige », déclare Christophe en bout de parcours, alors qu'il dresse le bilan de son existence. Jamais, pourtant, il n'a été dit qu'il l'avait : le vertige était en lui, sans qu'il soit besoin de le dire, dans la mesure où il se confondait avec Strauss. Le « vertige » évoqué ici, à n'en pas douter, se réfère directement au « vertige » dont parlait Rolland dans son Journal quatorze ans plus tôt.

On peut ainsi rapporter à Strauss les deux autres idées qu'exprimait Christophe : « J'ai rejoint le courant », « Je regarde et je vois ». Le « courant » n'est probablement pas celui du Rhin (en bon wagnérien, Strauss n'a jamais quitté le Rhin et n'a donc pas besoin de le « rejoindre »). Prenons le terme dans un sens plus symbolique : par opposition au nombrilisme de l'Allemagne impériale, le « courant » est l'écoulement harmonieux du temps éternel et universel, ce que Rolland appelait le « Rythme ». Il évoquait dans la Préface de *Jean-Christophe* « un moment du Rythme, une expiration du grand souffle éternel », ce courant que Christophe vient de rejoindre après s'être élevé au-dessus des nations et des siècles. De là découle la seconde phrase de Christophe, « Je regarde et je vois » : il est guéri de l'orgueil individualiste et méprisant qu'il avait hérité du premier Strauss, et ouvre les yeux sur le monde et l'Humanité. La distance prise est grande par rapport à Strauss, qui répondait « J'aime mieux penser ce que je pense² » à Rolland essayant de lui faire entendre raison, ou qui selon ce dernier était « indifférent à tout ce qu'il y a d'éternel et d'universel dans la pensée humaine³ ».

« C'est fait », écrit enfin Christophe. On comprend par là qu'il est arrivé au terme, ou presque, de son long itinéraire, qu'il s'est accompli, transfiguré, qu'il a opéré ce vaste dépassement de la figure straussienne. « C'est fait », « la boucle est bouclée », il ne reste qu'à constater le chemin parcouru depuis le début. La forme cyclique de *Jean-Christophe* se referme sur elle-même, comme le faisait la *Tétralogie* avec l'évocation finale du Rhin, ou comme l'œuvre de Strauss le fera trente-six ans plus tard, avec la réapparition, à la fin des *Quatre Derniers Lieder*, du thème principal de *Mort et Transfiguration*.

On arrive au terme de notre analyse de la présence de Strauss, en tant que personne (ou que figure), dans *Jean-Christophe*. Il semble établi que cette présence est constante, et fournit au

1 Note du 22 janvier 1898 (*R/S*, p.118).

2 Note du 1er mars 1900 (*R/S*, p.130).

3 *Idem* (*R/S*, p.132).

roman, bien au-delà d'un *thème* multiforme et soumis à des développements divers, un véritable *fil conducteur*. En quelque sorte, le texte est "tissé" (pour s'en référer à l'étymologie du terme) par le "fil straussien" : *Jean-Christophe* relate la vie, les luttes et l'accomplissement d'un musicien que suivra tout du long la figure de Strauss, assumée d'abord, contestée ensuite, transcendée enfin.

Bien des passages du roman se sont avérés les équivalents d'événements réels, évoqués par l'auteur dans son Journal ou dans sa correspondance avec Strauss, convertis en événements de fiction où Christophe reprenait fidèlement le rôle du compositeur. Les relever a permis de s'assurer que Strauss constituait bien une source d'influence *objective* du roman, vérifiable par la comparaison textuelle des extraits de l'œuvre et des documents privés de l'auteur (Journal, Correspondance avec Strauss). Mais cette influence ne pouvait être que chronologiquement circonscrite : la réapparition de tel événement réel dans *Jean-Christophe* dépendait simultanément de la date où il était survenu, et du moment où Rolland rédigeait. Très concrète, la présence de Strauss dans le roman présentait donc à la fois l'avantage d'être objectivement démontrable et l'inconvénient d'être liée à des circonstances chronologiques extérieures, par définition étrangères à l'œuvre elle-même dans son immanence.

C'est pourquoi on a procédé ensuite à une recherche dans le texte de la figure de Strauss, en tant que *thème littéraire*, donc plus intemporel (sans l'être absolument, bien entendu). On a pu ainsi remarquer que l'influence du compositeur pénétrait *Jean-Christophe* en profondeur et lui donnait une cohérence. Il a été possible en outre d'affiner davantage notre analyse : on a vu que cette influence se manifestait sous des formes variées, à différents niveaux de la narration ou du discours, etc., et que la figure straussienne faisait l'objet d'un traitement *dialectique* : l'idée est à retenir, car elle nous guidera plus d'une fois par la suite.

Richard Strauss dans *Jean-Christophe*, c'est donc un passage du réel à l'imaginaire, du circonstanciel à l'intemporel : de cette transfusion naît peu à peu une *esthétique* straussienne. Cela dit, n'en existe-t-il pas déjà une dans l'œuvre même de Strauss ? Ce passage de l'humain à l'esthétique ne s'effectue-t-il pas déjà dans l'activité créatrice du compositeur, qui "met de lui-même" dans ses œuvres ? Si tel est le cas, il sera possible d'observer des relations inter-esthétiques entre la musique de Strauss et le roman de Rolland. Jusqu'ici, on se fondait sur l'image *subjective* que Rolland donnait de Strauss dans son Journal et ses dans ses lettres. Or, l'artiste a toujours tendance à *s'objectiver* dans ses œuvres : voyons donc maintenant, en reprenant la lecture de *Jean-Christophe* à la lumière des compositions de Strauss, comment l'esthétique objective du musicien est assimilée par Rolland et restituée dans le roman.

II. Transcription d'un imaginaire artistique

Rolland a pu restituer dans *Jean-Christophe* une image vivante de la personne de Strauss, dans la mesure où il l'a connu et côtoyé en tant qu'homme. Partagé entre l'affection qu'il avait pour lui et l'amertume que lui inspiraient certains aspects de sa personnalité, il s'est employé à le mettre en scène dans son texte en vue de le transfigurer. Mais, autant que par l'homme, il a été marqué par l'œuvre de Strauss, qui elle aussi a suscité en lui des impressions mitigées. Certainement l'a-t-il toujours admirée : dès les débuts de leur correspondance il faisait part de son enthousiasme à Strauss, et une trentaine d'années plus tard encore il lui confiait : « Le rayonnement de votre musique [...] a enveloppé ma vie, depuis le premier jour – (trente ans bientôt !) – où les fanfares jubilantes de *Heldenleben* me faisaient danser le cœur¹ ». Mais elle a pu lui inspirer par ailleurs de la perplexité, voire de la consternation ; on a vu précédemment quels jugements il portait sur *Salomé* ou sur la *Sinfonia Domestica*. En somme, Rolland portait sur Strauss et sur son œuvre un même regard, mêlé d'admiration et d'amertume. Si l'influence de l'art de Strauss apparaît dans *Jean-Christophe*, ce ne sera donc que pour être dépassée : l'œuvre, comme l'homme, doit être transfigurée.

On l'annonçait en introduction, cette influence demeure littéraire et non véritablement musicale. Les œuvres de Strauss que l'on va évoquer sont toutes dotées d'un « programme » narratif (deux poèmes symphoniques, un opéra) ; c'est dans cette mesure seulement qu'elles pourront servir à Rolland de sources d'influence pour son roman. Cela dit, on prendra en compte dans certains cas les jugements « impressionnistes » formulés par Rolland sur la musique de ces œuvres : les caractères généraux qu'il y observe (excès, grandiloquence, parfois mauvais goût) pourront éventuellement avoir un impact sur l'atmosphère de *Jean-Christophe*. Quoi qu'il en soit, Rolland considère la musique de Strauss comme une sorte d'extériorisation objective de sa personnalité, en ce que les héros mis en scène ne sont souvent autres que des incarnations du compositeur. Par conséquent, Christophe subira l'influence de ces personnages comme il avait subi celle de Strauss, c'est-à-dire en tant que modèles à dépasser. Mais cette seconde influence ne

¹ Lettre à Strauss du 25 février 1926 (*R/S*, p.110). A cette occasion Rolland lui envoyait un exemplaire de sa pièce, *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*, accompagné de cette dédicace emphatique : « A mon cher et grand ami Richard Strauss, maître-magicien du royaume enchanté des sons et des passions, j'offre cette tragique *Domestica* en hommage affectueux » (*Jameux*, p.114).

sera pas, pour autant, totalement du même ordre que la première : les héros de Strauss sont des personnages de fiction, véritablement “littéraires”, tout comme leur vie et leurs actes demeurent de pure imagination. Les œuvres de Strauss fourniront donc à *Jean-Christophe* des modèles à la fois plus abstraits et plus objectifs, issus d'un *imaginaire artistique*. On se penchera sur les trois cas suivants :

1°) Dans le poème symphonique *Une vie de héros*, Strauss illustre la notion d'« héroïsme » telle qu'il la conçoit, incarnée en un personnage dont le parcours consiste à « lutter contre ses ennemis » pour finalement s'accomplir dans la création artistique. La vie de Christophe suit un déroulement analogue, mais le héros de Rolland se distingue fondamentalement de celui de Strauss et le transfigure, on verra de quelle manière.

2°) Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, autre poème symphonique, Strauss expose cette fois une pensée “philosophique”, inspirée plus ou moins de celle de Nietzsche, et représentée par le personnage de Zarathoustra¹. Dans son parcours spirituel, Christophe partira d'un état d'esprit assez conforme à celui de ce héros pour évoluer vers une idéologie globalement opposée, semblable à celle de Rolland.

3°) Dans l'opéra *Guntram* apparaît un héros dont le destin servira de modèle à deux reprises à celui de Christophe. S'agissant d'un opéra, doté en tant que tel d'une action concrètement représentée, *Guntram* exercera sur *Jean-Christophe* une influence plus ponctuelle, lors de scènes isolées ; néanmoins, le protagoniste de l'œuvre se pose en outre des questions de conscience à caractère général, que Christophe reprendra à son compte en leur apportant des réponses nouvelles et décisives pour le déroulement futur de son existence.

1 Que Strauss croyait purement fictif, créé par Nietzsche. Rolland note dans son Journal : « M. Bréal [beau-père de Rolland] est avec nous, et a une fort mauvaise opinion de lui, parce que Strauss ne sait pas que Zarathoustra a réellement existé ; il croyait que c'était une invention de Nietzsche » (9 mars 1900 ; *R/S*, p.141).

II. 1. *Jean-Christophe* ou la « Vie d'un Héros »

Une tentative de rapprochement entre les imaginaires artistiques de Romain Rolland et de Richard Strauss ne peut faire l'économie d'un développement sur la notion d'« héroïsme », qu'ils ont en commun. Maître mot de *Jean-Christophe*, l'héroïsme est au même titre une constante de l'œuvre du premier Strauss, celui des poèmes symphoniques : *Don Juan*, *Till l'Espiegle*, *Don Quichotte*, et surtout *Une vie de Héros* (« *Ein Heldenleben* »), daté de 1899.

Le titre de cette dernière œuvre attire l'attention : neutre, anonyme, transparent, il semble désigner l'exposé général et abstrait d'une notion, non incarnée. Exemple paradigmatique de la « vie d'un héros », *Ein Heldenleben* est à la fois un "manifeste" de l'héroïsme straussien et un modèle infiniment adaptable, que tout artiste peut réinterpréter à son gré en l'investissant de nouvelles significations. A la date de 1899, alors que mûrissait en lui le projet de *Jean-Christophe*, Rolland ne pouvait rester indifférent à la découverte de l'œuvre.

Quel roman, plus que *Jean-Christophe*, pourrait en effet s'intituler « Une vie de Héros » ? Il y a lieu de penser qu'avec *Heldenleben*, Rolland a découvert les affinités qui l'unissaient à Strauss avant même qu'il n'en devienne l'ami. La première rencontre entre les deux hommes a vraisemblablement eu lieu à Berlin, en avril 1899. A cette occasion, Rolland, qui avait déjà connaissance de *Heldenleben*, a fait part au compositeur de ses impressions sur l'œuvre : « Je lui dis l'impression que m'a faite *Heldenleben* à Cologne¹ », note-t-il dans son Journal, sans plus de précisions. Le mois suivant toutefois, il écrira à Strauss (c'est la première lettre de toute leur correspondance) pour réitérer son témoignage d'enthousiasme :

Depuis que je vous ai rencontré à Berlin, j'ai vécu tous les jours avec vos pensées, et je crois m'être avancé dans leur intimité. Je veux frayer la voie aux Héros que votre imagination créa, et avec qui mon cœur sympathise.²

L'aveu est remarquable, et nous intéresse au plus haut point. Ces quelques mots attestent que Rolland, dès les premiers temps de sa relation avec Strauss, perçoit entre eux une certaine

1 Note datée d'avril 1899 (*R/S*, p.118).

2 Lettre à Strauss du 14 mai 1899 (*R/S*, p.19).

empathie artistique ; la seconde phrase paraît quant à elle l'annonce pure et simple de *Jean-Christophe*. A cette date, le roman est en pleine gestation et ne va plus tarder à prendre forme. D'après ce qu'indique Rolland lui-même dans la Préface qu'il rédige pour son livre en 1931, on imagine l'impact qu'a pu avoir la découverte de *Heldenleben*, en 1899 :

Les dix premières années (1890-1900) furent une lente incubation, un rêve intérieur où je m'abandonnais, les yeux ouverts, tout en réalisant d'autres tâches [...]. Christophe m'était une seconde vie, cachée aux yeux du dehors, où je reprenais contact avec mon moi le plus profond. [...]

Après 1900, entièrement libre et seul avec moi-même, avec mes rêves, mes armées de l'âme, je me lançai résolument sur les flots. (I, 7-8)

Un an avant de se « lanc[er] résolument sur les flots », tandis qu'il « reprenai[t] contact avec [son] moi le plus profond », Rolland méditait les pensées de Strauss et parvenait peu à peu à s'« avanc[er] dans leur intimité ». C'est alors qu'il annonçait, résultat de ses ruminations, son intention de « frayer la voie aux Héros » issus de l'imagination de Strauss... Et dans sa Préface, il enjoint à son personnage, Christophe : « Il faut un héros. Sois-le ! » (I, 11). Il n'est donc pas douteux que le poème symphonique de Strauss ait joué un certain rôle dans la conception du roman de Rolland.

Naturellement, *Jean-Christophe* n'est en rien une "transcription" littéraire de *Heldenleben*. Mais il ne fait aucun doute que l'œuvre de Strauss, dont l'esprit est si proche de celui du futur roman, a stimulé l'imagination de Rolland. Cela est d'autant plus vraisemblable que le poème symphonique est dépourvu d'un programme précis et se fonde aisément dans le moule de la subjectivité de l'auditeur. Voici ce qu'écrit Rolland, dans son article « Richard Strauss » de 1899, au sujet de l'œuvre :

Avec *Heldenleben* (Vie de Héros), op. 40, [Strauss] se relève d'un coup d'aile, et atteint jusqu'aux cimes. Ici, point de texte étranger, que la musique s'étudie à illustrer ou transcrire. Une grande passion, une volonté héroïque qui se développe à travers toute l'œuvre, brisant tous les obstacles. Sans doute, Strauss s'est tracé un programme ; mais il me dit lui-même : « Vous n'avez pas besoin de le lire. Il suffit de savoir qu'il y a là un héros aux prises avec ses ennemis. » Je ne sais jusqu'à quel point cela est exact, et s'il ne resterait pas quelques obscurités pour celui qui suivrait sans texte ; mais ce mot de l'auteur semble prouver qu'il a compris les dangers de la symphonie littéraire, et qu'il se rapproche de la musique pure.¹

Il est heureux qu'il n'y ait « point de texte étranger », et que le programme de l'œuvre demeure général et abstrait. Cela permet à Rolland d'y voir, en quelque sorte, ce qu'il souhaite y voir : « une

¹ R/S, p.195.

grande passion, une volonté héroïque qui se développe à travers toute l'œuvre, brisant tous les obstacles », ou l'image d'un « héros aux prises avec ses ennemis », autant d'éléments constitutifs de *Jean-Christophe*.

Il est heureux également que *Heldenleben* ne soit pas une « symphonie littéraire » : en rejoignant le domaine de la musique pure, Strauss laisse libre le terrain de la littérature, que Rolland va s'empresse d'investir. « Ce qui sauve ces symphonies descriptives, c'est qu'avec leur vie littéraire, très diffuse, ils ont une vie musicale, plus logique et plus concentrée. Le musicien tient la bride aux caprices du poète¹ », affirme-t-il au sujet de Strauss. Face aux « symphonies littéraires » de celui-ci, il semble que Rolland ait conçu, avec *Jean-Christophe*, son « roman musical », dans lequel le poète « tient les brides » aux caprices du musicien refoulé. Nul doute que *Jean-Christophe* ait pour son auteur les caractères d'une composition musicale : « Avec l'apaisement de l'âge qui tombe sur mon héros, la *musique de l'œuvre* se fait plus complexe et plus nuancée », explique Rolland dans sa Préface (II, 13 ; c'est nous qui soulignons). C'est le même destin que connaît le héros de *Heldenleben*, dans les derniers mouvements de l'œuvre, lorsqu'il atteint à « l'achèvement idéal de son âme ».

Dans la suite de l'article, Rolland se penche plus en détail sur la musique elle-même et donne encore d'autres raisons de penser que *Heldenleben* a pu lui servir de source d'inspiration :

Heldenleben se divise en six chapitres : le héros, les adversaires du héros, la compagne du héros, le champ de bataille, les travaux pacifiques du héros, sa retraite, et l'achèvement idéal de son âme. C'est une œuvre extraordinaire, enivrée d'héroïsme, colossale, baroque, triviale, sublime. [...] A la première exécution, en Allemagne, j'ai vu des gens frémir en l'entendant, se lever brusquement, faire des gestes inconscients et violents. Moi-même, j'ai senti l'étrange ivresse, le vertige de cet océan soulevé [...].²

Derrière l'emphase, on devine une sincère adéquation de pensée. La ribambelle d'épithètes dont Rolland affuble *Une vie de Héros* : « extraordinaire, enivrée d'héroïsme, colossale, baroque, triviale, sublime », s'appliquerait aussi bien à *Jean-Christophe*, roman à la fois monumental et inégal, héroïque et composite. Lorsqu'il reconnaît avoir senti lui-même « l'étrange ivresse, le vertige de cet océan soulevé » par la musique de Strauss, admet-il ainsi en avoir subi l'émulation ?

Il est en tout cas certain que le déroulement narratif de *Heldenleben* correspond, étape par étape, à celui de *Jean-Christophe* : se succèdent la formation d'un héros, ses luttes face à

1 R/S, p.198.

2 R/S, p.195.

l'adversité, puis son accomplissement dans la paix. C'est cette piste qu'il faudra retenir et développer, pour étayer l'hypothèse d'un parallèle global entre le poème symphonique de Strauss et le roman de Rolland. Mettre en vis-à-vis les six mouvements d'*Une vie de Héros* et les dix volumes de *Jean-Christophe* est déjà parlant :

Ein Heldenleben

- Le Héros
- Les Adversaires du Héros
- La Compagne du Héros
- Le Combat du Héros
- Les Œuvres de paix du Héros
- La Retraite et l'Accomplissement du Héros

Jean-Christophe

- L'Aube
- Le Matin
- L'Adolescence
- La Révolte
- La Foire sur la Place
- Antoinette
- Dans la maison
- Les Amies
- Le Buisson ardent
- La Nouvelle Journée

Les rapprochements sont aisés. « Le Héros », qui dans *Heldenleben* figure l'exposition (celle du personnage ; musicalement, Strauss en fait une sorte de "réservoir de thèmes" qui réapparaîtront dans la suite de l'œuvre), équivaut aux trois premiers tomes de *Jean-Christophe*, « L'Aube », « Le Matin » et « L'Adolescence », lesquels remplissent essentiellement la même fonction : donner forme au personnage, relater sa formation et l'éveil de son âme créatrice (encore que chez Rolland, cette phase bénéficie d'un développement nettement plus important). « Les Adversaires du Héros » et « Le Combat du Héros » (laissons pour le moment de côté « La Compagne ») forment un diptyque que l'on retrouve dans *Jean-Christophe* avec « La Révolte » et la « Foire sur la Place ». On a coutume de voir dans « Les Adversaires » un règlement de comptes de Strauss avec les critiques musicaux, qui à moult occasions s'en étaient pris à lui : dans « La Révolte », Christophe se frotte lui aussi au milieu de la critique et s'y casse les dents, montant contre lui toute l'opinion publique. Quant au « Combat du Héros », il est à l'image de « La Foire sur la Place », lutte acharnée du personnage au sein d'une société étrangère et hostile (« Un héros homérique s'y débat au milieu des ricanements de la foule stupide, troupeau d'oies

criardes et boiteuses¹ », écrit Rolland à propos du « Combat » de *Heldenleben* : on reconnaît sans peine les déboires de Christophe à Paris !).

« La Compagne du Héros » est difficile à retrouver dans *Jean-Christophe*, si ce n'est dans « Antoinette », personnage qui ne sera jamais à proprement parler la "compagne" de Christophe. Ce simili-concerto de violon, dans lequel Strauss met en scène sa propre épouse, selon ses dires, n'intègre guère le parallèle avec le roman².

En revanche, « Les Œuvres de paix » marquent pour le héros de Strauss la même étape que « Dans la maison » et « Les Amies » pour Christophe : le personnage a trouvé ses marques, sonde sa propre intériorité et déploie ses forces créatrices. Christophe a désormais trouvé un soutien auprès de ses amis de Paris et se consacre à son art, à la fois en réflexion et en action. Quant à Strauss, dont le héros « se retire dans le repos de la nature³ », il se livre à une série de citations musicales de ses propres œuvres antérieures, symbole d'une paix acquise avec lui-même.

« La Retraite et l'Accomplissement du Héros » sont enfin « Le Buisson ardent » et « La Nouvelle Journée » : l'exil du personnage dans la solitude de son âme, qui lui permet son plein épanouissement spirituel.

Naturellement, le parallèle esquissé ici n'est que schématique, donc insatisfaisant. Les équivalences ne sauraient être aussi strictes : *Jean-Christophe* n'est pas la réalisation littéraire d'*Une vie de héros*. Mais les deux œuvres sont des mises en pratique de la notion d'héroïsme telle que la conçoivent Rolland et Strauss, avec pour résultat deux trames narratives globalement très similaires (le parcours d'un héros qui, au terme d'une âpre lutte avec ses ennemis, s'accomplit et se transfigure).

Lorsque Rolland découvre *Heldenleben* en 1899, il est certain que *Jean-Christophe*, en gestation dans son esprit depuis une dizaine d'années, a déjà pris forme ; l'œuvre de Strauss ne lui sert donc nullement de "modèle", mais l'impression très vive qu'elle lui fait indique que l'héroïsme selon Strauss n'est pas sans accointances avec le sien. Il y a entre *Heldenleben* et *Jean-Christophe*, plus qu'une équivalence formelle, une parenté d'esprit.

Toutefois, la vision rollandienne de l'héroïsme ne peut se conformer absolument à celle de Strauss. Si *Heldenleben* s'intègre à la chair de *Jean-Christophe*, c'est en subissant une relecture,

1 R/S, p.195.

2 A propos de ce mouvement, Rolland notait dans son Journal : « L'impression générale est : "Si j'avais une femme comme celle-là, je divorcerais tout de suite." » (Note datée de mai 1905 ; R/S, p.144)

3 R/S, p.196.

par Rolland, de ses significations profondes. « Il y a dans *Heldenleben* un mépris cinglant, un mauvais rire [...]. Peu de bonté. C'est l'œuvre du dédain héroïque¹ » ; « [l'œuvre] de Strauss est la défaite du Héros vainqueur² », estime Rolland. Il lui faudra donc, dans *Jean-Christophe*, donner à cet héroïsme un aspect plus en accord avec ses idéaux : humaniste, optimiste, universaliste.

1 *Ibid.*

2 *R/S*, p.200.

II. 1. a. L'émergence d'une conscience héroïque

Les premiers tomes de *Jean-Christophe* figurent l'enfance formatrice du personnage, dont la conscience fraîchement éveillée contient en germe tous les caractères du futur Héros. Chez Christophe l'héroïsme est inné, mais doit en passer par les phases successives d'une croissance naturelle : l'aube, le matin, l'adolescence.

Là réside la différence entre le Héros rollandien et le *Held* straussien, qui quant à lui est dès le départ un sujet entièrement formé prêt à se lancer dans la lutte. Dans *Heldenleben*, le Héros ne passe par aucune "formation" : le premier mouvement de l'œuvre, annoncé comme un portrait du personnage (« Le Héros »), est conçu comme une exposition neutre et formelle des thèmes qui domineront ensuite le reste de la partition. « Premier morceau, jeune, joyeux, nerveux, confiant¹ », indique Rolland dans son Journal.

Les trois premiers tomes formateurs de *Jean-Christophe* (dans l'esprit du *Bildungsroman*) n'équivalent donc pas structurellement à l'ouverture de *Heldenleben*, mais peignent à grands traits un caractère de héros naissant déjà redevable de la définition straussienne du terme. Christophe *prend conscience* de son héroïsme, il entrevoit la « vie de héros » qui l'attend. Ses premières révélations surviennent dès la plus tendre enfance, dans « L'Aube » :

Et pourtant, ce n'était pas gai de vivre, de voir le père ivrogne, d'être brutalisé, de souffrir de tant de façons, des méchancetés des autres enfants, de la pitié insultante des grands, et de n'être compris de personne, même pas par sa mère. Tout le monde vous humilie, personne ne vous aime, on est tout seul, tout seul, et l'on compte si peu ! - Oui ; mais c'était cela même qui lui donnait envie de vivre. Il sentait en lui une force bouillonnante de colère. Chose étrange que cette force² ! [...] Mais elle était en lui : il en était sûr, elle s'agitait et grondait. Demain, demain, comme elle prendrait sa revanche ! Il avait le désir enragé de vivre, pour se venger de tout le mal, de toutes les injustices, pour punir les méchants, pour faire de grandes choses. [...] Il pensait à ces héros qui lui étaient chers, à Napoléon, à cet autre plus lointain, mais qu'il aimait le mieux, à Alexandre le Grand³. Sûrement il serait comme eux, si seulement il vivait encore douze ans... (I, 67-68)

Le destin du héros est déjà tout annoncé. Sa vie entière est placée d'avance sous le signe de la

1 Note du 20 mai 1899 (*R/S*, p.125).

2 « Force », en allemand *Kraft* : le patronyme de Christophe n'a pas été choisi au hasard...

3 Sans doute l'évocation de Napoléon et d'Alexandre le Grand est-elle une vague allusion à Strauss, qui déclarait complaisamment : « Je me trouve aussi intéressant que Napoléon ou Alexandre » (*R/S*, p.215).

solitude et de la lutte. Le héros n'existe qu'« aux prises avec ses ennemis » ; il conçoit donc déjà son existence comme un perpétuel combat, une « revanche » qui donne à la vie tout son sens. Les péripéties futures de « La Révolte » et « La Foire sur la Place » (autrement dit « Les Adversaires du Héros » et « Le Combat du Héros ») sont préfigurées par les premières souffrances de l'enfant : il n'est « compris de personne », « tout seul », et c'est « cela même qui lui donn[e] envie de vivre » pour « faire de grandes choses » : *Jean-Christophe* est là tout entier, des tourments de la jeunesse jusqu'à l'accomplissement de la maturité (« La Retraite et l'Accomplissement du Héros » dans *Heldenleben*).

Il est à noter que pour Christophe, l'héroïsme se comprend comme une victoire sur la mort. C'est cette suprême ennemie qui motive ses premières aspirations héroïques : « Mais mourir maintenant, quel désespoir ! », songe-t-il, et « Cette angoisse de la mort tortura des années de son enfance – seulement corrigée par le dégoût de la vie » (I, 68). Peu d'années de vie lui semblent suffisantes, néanmoins, pour triompher de la mort par ses hauts faits : « “Oh ! que je vive seulement...” (il réfléchissait un peu) “... seulement jusqu'à dix-huit ans !” [...] Il croyait que cela lui suffirait pour dominer le monde » (*Ibid.*). Voilà qui le rapproche encore du héros straussien : pas seulement celui de *Heldenleben*, mais celui auquel tous les poèmes symphoniques de Strauss contribuent à donner vie. Dominique Jameux définit très justement ce rapport à la mort qu'entretient le *Held* :

Plus schopenhauerien que wagnérien ou nietzschéen, le Héros straussien meurt : Don Juan, Till, Don Quichotte, Macbeth, *Mort et Transfiguration*. Mais il est en même temps immortel : par le sortilège de l'art, de la littérature, de la légende, du théâtre, et de la pensée individuelle, audacieuse et éternelle. On reconnaîtra là sans peine une des pensées les plus obstinées de la bourgeoisie idéaliste de la fin d'un siècle qui a pourtant vu triompher la machine, s'affirmer les masses, et changer le sens du mot bonheur.¹

Rolland, lui-même imprégné de cet « idéalisme fin de siècle », distinguait déjà cette caractéristique du héros de Strauss en 1899 : « Contemplons ce héros. C'est un idéaliste qui a une foi sans bornes dans le pouvoir souverain de l'esprit et de l'art libérateur² », observe-t-il.

Christophe s'inscrit dans la droite lignée de cet héroïsme :

Au milieu de ces lourdes ténèbres, dans la nuit étouffante qui semblait s'épaissir d'heure en heure, commença de briller, comme une étoile perdue dans les sombres espaces, la lumière qui devait illuminer sa vie : la divine musique... (I, 68)

1 *Jameux*, p.56.

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.198).

La musique est cet « art libérateur » par lequel Christophe triomphera de la mort et se rendra éternel. Elle l'accompagnera jusqu'au bout, dans les dernières pages du roman où Christophe s'apprête à quitter la vie terrestre : « “O ma vieille compagne, ma musique [...] Nous partirons ensemble, mon amie. Reste avec moi, jusqu'à la fin !” » (III, 479).

L'éveil de la conscience héroïque de Christophe s'effectue lors de "crises" qui lui apportent la douloureuse révélation de son inexorable destin. La première survenait dans « L'Aube », au moment où l'atroce réalité de la mort apparaissait à Christophe. La deuxième intervient à la fin du « Matin », et fait écho à la première. Les thèmes sont les mêmes : l'angoisse de la mort, la volonté de lutter, l'aspiration de Christophe à *devenir* le héros qu'il est déjà en puissance.

Ah ! s'il fallait mourir, au moins pas maintenant, pas avant d'être vainqueur !...

La victoire... L'idée fixe qui ne cesse de le brûler, sans qu'il s'en rende compte, qui le soutient à travers les dégoûts, les fatigues, le marais croupissant de cette vie ! Conscience sourde et puissante de ce qu'il sera plus tard, de ce qu'il est déjà !... [...] Il se juge, il sait la nullité de ce qu'il fait, de ce qu'il est. Et pourtant il est sûr de ce qu'il sera et de ce qu'il fera. [...] Quoi qu'il fasse, quoi qu'il pense, aucune de ses pensées, de ses actions, de ses œuvres, ne l'enferme, ni ne l'exprime : il le sait, il a ce sentiment étrange, que ce qu'il est le plus, ce n'est pas ce qu'il est à présent, c'est ce qu'il *sera demain... Il sera !...* Il brûle de cette foi, il s'enivre de cette lumière ! (I, 149-150)

Le Héros n'est pas encore, il *sera* : le déroulement du roman, la « vie du héros » sont anticipés. En même temps que l'affirmation du caractère "cyclique" de *Jean-Christophe*, on décèle ici une parenté de forme (plus nette qu'attendu !) entre le roman et *Heldenleben*. Ce regard porté vers l'avenir préfigure rien de moins que l'« Accomplissement du Héros », conclusion logique du poème symphonique. Par ailleurs, le fait que toute l'existence du héros se trouve à l'état de germe dans les premiers volumes de *Jean-Christophe* rappelle la manière dont le premier mouvement de *Heldenleben* est musicalement conçu par Strauss : c'est l'exposition des thèmes attachés au Héros, destinés à parcourir l'ensemble de l'œuvre par la suite¹.

L'objectif de Christophe est clairement annoncé, il s'agit de la « victoire ». Le héros ne peut qu'être vainqueur, caractère qu'il tient manifestement du *Held* straussien. Rolland mettait en

¹ Et dans la Symphonie Domestique écrite par Christophe bien plus tard, dans « Les Amies », les « thèmes des commencements reparaissent »... (voir p.65-66)

évidence la notion de victoire dans l'héroïsme de Strauss, et l'analysait avec justesse, dans son article de 1899 :

J'ai pensé que, pour la première fois depuis trente ans, les Allemands avaient trouvé le poète de la Victoire. [...]

Contemplant ce héros. [...] Comme sa volonté broie et sabre dans *Heldenleben* ! Il a pris conscience de sa force par la victoire : maintenant, son orgueil ne connaît plus de limites ; il s'exalte, il ne distingue plus la réalité de son rêve démesuré, comme le peuple qu'il reflète.¹

L'expérience du jeune Christophe est identique, à ceci près qu'elle se tempère d'une légère humilité (dont l'Allemagne de Strauss, telle que perçue par Rolland, est dépourvue...) :

« [Christophe] se reproche parfois cette certitude, comme un mensonge d'orgueil ; et il prend plaisir à s'humilier, à se mortifier amèrement, afin de se punir. Mais la certitude persiste, et rien ne peut l'altérer » (I, 150).

Une autre certitude de Christophe est confirmée, celle qu'il triomphera de la mort par son art, à l'image de ses modèles. C'est un autre de ses points communs avec le *Held* :

Il pense à ses maîtres chéris, les génies disparus, dont l'âme revit dans ces musiques. Le cœur gonflé d'amour, il songe au bonheur surhumain², qui dut être la part de ces glorieux amis, puisqu'un reflet de leur bonheur est encore si brûlant. Il rêve d'être comme eux, de rayonner de cet amour, dont quelques rayons perdus illuminent sa misère d'un sourire divin. Être dieu à son tour, être un foyer de joie, être un soleil de vie !... (I, 150-151)

La période formatrice de la vie de Christophe s'achève avec « L'Adolescence ». « L'Aube » et « Le Matin » comportaient chacun un épisode de "crise" où le héros prenait conscience de son destin ; le troisième volume va confirmer cette tendance et donner ainsi toute sa cohérence au tryptique comme phase de formation de l'âme du personnage. Tout comme dans « Le Matin », le thème existentiel de l'héroïsme survient dans « L'Adolescent » en conclusion du tome.

Alors qu'il vient de sombrer dans la débauche, Christophe croise la route du doux et sage oncle Gottfried. A la fois père de substitution et figure malheureuse d'humilité résignée, Gottfried

1 R/S, p. 195, 198-199.

2 N'était la référence divine qui suit, on serait tenté de voir dans l'épithète « surhumain » une allusion à l'*Ueberschönheit* nietzschéen, modèle avéré du Héros de Strauss...

amène Christophe à s'interroger sur le terme de « héros » (que pour la première fois il est question de lui attribuer) :

« Oncle, que faire ? J'ai voulu, j'ai lutté ; et, après un an, je suis au même point qu'avant. Même pas ! J'ai reculé. Je ne suis bon à rien, je ne suis bon à rien ! J'ai perdu ma vie, je me suis parjuré !... » [...]

« [...] Pourquoi te chagriner de ce que tu ne peux pas faire ? Il faut faire ce qu'on peut... *Als ich kann*.

- C'est trop peu, dit Christophe », en faisant la grimace.

Gottfried rit amicalement :

« C'est plus que personne ne fait. Tu es un orgueilleux. Tu veux être un héros. C'est pour cela que tu ne fais que des sottises... Un héros ! Je ne sais pas trop ce que c'est ; mais, vois-tu, j'imagine : un héros, c'est celui qui fait ce qu'il peut. Les autres ne le font pas. (I, pp.350, 351)

« Faire ce qu'il peut », voilà un bien triste objectif pour Christophe après les élans de volonté surpuissante qui ont exalté sa jeunesse. Il aurait pu ne montrer que du mépris pour les conseils de l'oncle Gottfried. Pourtant, il va en tirer parti. Gottfried dénonce précisément l'« orgueil » de Christophe, travers typique du Héros straussien, comme l'écrivait Rolland. Les propos de l'oncle ne vont donc pas tout à fait tomber dans l'oreille d'un sourd, et Christophe, sans renoncer à sa grandiose destinée, va du moins la mettre en accord avec l'ordre du monde, la fonder dans la totalité harmonieuse de la nature :

Ils étaient arrivés au sommet de la colline. Ils s'embrassèrent affectueusement. Le petit colporteur s'en alla, de son pas fatigué. Christophe resta, pensif, le regardant s'éloigner. Il se redisait le mot de l'oncle :

« *Als ich kann* (Comme je peux). »

Et il sourit en pensant :

« Oui... Tout de même... C'est assez. »

Il revint vers la ville. [...] La terre glacée semblait jubiler d'une âpre allégresse. Le cœur de Christophe était comme elle. Il pensait :

« Je me réveillerai aussi. »

[...] Le vent glacial soufflait...

« Souffle, souffle !... Fais ce que tu veux de moi ! Emporte-moi !... Je sais bien où j'irai. » (I, 351-352)

Ainsi se termine « L'Adolescence » (et donc la partie formatrice du roman), sur ce sentiment de joie et de confiance "panthéistes" de Christophe, qui désormais conçoit sa future « vie de héros » comme l'accomplissement naturel d'un destin nécessaire, en communion avec les éléments et l'ordre de l'univers. C'est ici, semble-t-il, que l'« héroïsme » emprunté à Strauss se teinte le plus nettement de la pensée de Rolland. La conscience de Christophe est épurée de tout ce que

l'héroïsme straussien avait de malsain : l'orgueil, l'individualisme méprisant, l'« incertitude de la volonté » que Rolland définissait comme « le ver rongeur de la pensée allemande¹ ». S'y substitue la vision rollandienne d'un monde harmonieux et uni au sein duquel le héros trouve sereinement sa place. Rolland explicitait cette idée dans sa Préface à *Jean-Christophe* : « Toujours la pensée de l'Unité. L'Unité des hommes entre eux et avec le Cosmos... » (I, 15). Toute la vie de Christophe, jusqu'à son terme, y est inscrite : « Sa mort même n'est qu'un moment du Rythme, une expiration du grand souffle éternel... » (*Ibid.*).

Au cours des trois premiers tomes de *Jean-Christophe* s'est ainsi éveillée puis formée la conscience héroïque du protagoniste. L'inspiration straussienne du processus est très nette : le destin annoncé de Christophe est une « vie de héros » (« *Heldenleben* »), rythmée par la lutte permanente contre l'adversité et consacrée au culte de l'Art, la Musique, grâce à laquelle le personnage se rendra éternel, à l'égal de ses modèles admirés ; même formellement, le texte a des parentés avec *Heldenleben* de Strauss : la première partie expose les thèmes qui tiendront lieu de *leitmotive* pendant le reste de l'œuvre, et toutes les phases de l'existence déjà préfigurées, de la lutte du Héros jusqu'à son accomplissement, sont celles illustrées par le poème symphonique.

Mais Rolland prête à la notion d'héroïsme des caractères issus de sa propre pensée, remplaçant le « dédain héroïque² » de l'œuvre de Strauss par un humanisme mêlé d'universalité.

II. 1. b. Le Héros et ses ennemis

Sa formation achevée, Christophe est tout armé pour se lancer corps et âme dans la Lutte. Le « héros aux prises avec ses ennemis », c'est là l'idée maîtresse de *Heldenleben*, celle à laquelle tout le programme de l'œuvre peut se résumer, aux dires de Strauss (« Sans doute, Strauss s'est tracé un programme ; mais il me dit lui-même : “Vous n'avez pas besoin de le lire. Il suffit de savoir qu'il y a là un héros aux prises avec ses ennemis”³ », écrit Rolland). On ne

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.200).

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.196)

3 *Idem* (*R/S*, p.195).

s'étonnera donc pas de voir Christophe, à partir de « La Révolte », aux prises avec les siens.

Ce quatrième volume est celui où Christophe va se mettre à dos toute la société artistique allemande. Devenu un véritable paria, il sera contraint de s'exiler en France où de nouveaux ennemis l'attendent (« La Foire sur la Place »). De l'Allemagne à la France : transition capitale au sein du roman, qui s'attache à transcender l'opposition entre les deux nations rivales (Alain Corbellari suggère de comparer la structure de *Jean-Christophe* à un processus dialectique du type « thèse-antithèse-synthèse »¹). « La Révolte » et « La Foire sur la Place » correspondent aux deux moments de la Lutte du héros de *Heldenleben* que sont « Les Adversaires du Héros » et « Le Combat du Héros » : on a souvent voulu voir dans ces « Adversaires » les critiques malveillants dont Strauss avait subi les attaques, et c'est précisément dans le milieu de la critique que Christophe va s'attirer des inimitiés ; quant au « Combat », on ne peut qu'y reconnaître la lutte acharnée pour la survie que Christophe doit mener à Paris.

Dans « La Révolte », le héros de Rolland clame haut et fort des propos directement hérités du *Held* straussien. Ses premières déclarations publiques sont déjà tout imprégnées de l'« héroïsme » de *Heldenleben* :

« [...] Mais vous n'avez donc aucune idée de ce que c'est qu'un *combat*, la *lutte* contre la bêtise, contre la férocité humaines – et la *force* qui les foule aux pieds, avec un rire de joie ?... Comment le sauriez-vous ? C'est vous qu'elle combat ! Tout l'*héroïsme* qui est en vous, vous le dépensez à écouter, ou à jouer sans bâiller l'*Héroïque* de Beethoven – (car cela vous ennuie... Avouez donc que cela vous ennuie, que vous en crevez d'ennui !) [...] » (I, 411 ; c'est nous qui soulignons)

« Combat », « lutte », « force », « héroïsme » : le lexique déployé semble directement emprunté à *Heldenleben*, ou du moins au commentaire qu'en donnait Rolland dans son article de 1899. La référence à Beethoven (en particulier à sa *Symphonie Héroïque*) paraît significative elle aussi : dans ledit article, Rolland indique ce que l'héroïsme de Strauss a de commun et de distinct de celui de Beethoven :

Nul doute que la pensée de Beethoven n'ait souvent inspiré, stimulé, guidé celle de Strauss. On sent [...] je ne sais quel reflet de la première *Héroïque* et de l'*Ode à la Joie* [...]. Mais le héros de Strauss est bien différent de celui de Beethoven [...] Le héros a bien plus de peine à se dégager et à vaincre. Il est vrai que son triomphe est plus forcené. [...] Puis, il y a dans *Heldenleben* un mépris cinglant, un mauvais rire, qui n'est presque jamais chez Beethoven. Peu de bonté. C'est l'œuvre du dédain héroïque.²

1 Corbellari, p.285

2 R/S, p.196.

Que sont ce « mépris cinglant » et ce « mauvais rire » issus de *Heldenleben*, sinon la « force qui [...] foule aux pieds [la bêtise humaine] avec un rire de joie », dont parle Christophe ? Celui-ci est plein du « dédain héroïque » que Rolland décrit comme caractéristique du *Held*, quitte à prendre le contrepied de Beethoven, pourtant un de ses modèles avérés. Personnage complexe et évolutif, Christophe a encore dans « La Révolte » les aspects plus ou moins reluisants du héros straussien. La narration (autrement dit la voix de Rolland) ne pardonne d'ailleurs aucun de ses travers : ses propos les moins mesurés sont qualifiés de « déclamation juvénile, outrée, d'assez mauvais goût » (I, 410).

Il est certain qu'il y a en Christophe à la fois du Beethoven et du Strauss. Ponctuellement, dans « La Révolte », c'est ce dernier qui domine. Christophe se ressent de différents modèles, mais la figure de Strauss les subsume tous. Ces quelques mots de Rolland le confirment :

La volonté est héroïque, dominatrice, passionnée, et puissante jusqu'au sublime. C'est par là que Richard Strauss est grand, qu'il est unique à présent. On sent en lui la force qui domine les hommes.

C'est par ces côtés héroïques qu'il est l'héritier d'une partie de la pensée de Beethoven et de Wagner. C'est par eux qu'il est un des poètes, le plus grand peut-être, de l'Allemagne actuelle qui se reconnaît en lui, comme en son héros.¹

Comme Strauss, Christophe fait sien l'héroïsme de Beethoven et de Wagner pour le réinvestir dans un élan de passion dominatrice qui l'élève au-dessus des hommes.

Que *Jean-Christophe* soit imprégné de l'héroïsme straussien semble indubitable, mais il est parfois malaisé de distinguer la figure du héros de *Heldenleben* de celle de Strauss lui-même. Certes, le compositeur s'identifie à son héros (on reconnaît dans « Les Adversaires du Héros » les ennemis personnels de Strauss, « La Compagne du Héros » n'est autre que sa propre épouse, et « Les Œuvres de Paix du Héros » sont un concentré de thèmes issus des œuvres antérieures du compositeur), et Rolland approuve manifestement l'amalgame dans son article de 1899 lorsque son propos glisse peu à peu du *Held* à Strauss, décrivant celui-ci dans les mêmes termes que son avatar du poème symphonique. Le personnage de Christophe hérite donc à la fois du héros de *Heldenleben* et de la personne de Strauss : en Christophe, les deux ne font qu'un.

Aussi un événement de la vie de Strauss peut-il se retrouver dans celle du personnage de Rolland, dans la mesure où cet événement illustre la lutte du Héros et ses déboires face à l'adversité. Dans « La Révolte », la disgrâce de Christophe est totale lorsqu'il perd le soutien le plus officiel dont il bénéficiait, et le plus indispensable à sa reconnaissance publique, celui du

¹ R/S, p.198.

grand-duc local. Convoqué au château, Christophe s'entend dire que le journal dans lequel il écrit vient d'injurier l'Altesse. Face à l'accusation, il ne se départit guère de son dédain coutumier :

– Monseigneur, dit Christophe, je ne l'avais pas lu.

– Vous mentez ! cria le grand-duc.

– Je ne veux pas que vous disiez que je mens, fit Christophe. Je ne l'avais pas lu, je ne m'occupe que de musique. Et d'ailleurs, j'ai le droit d'écrire où je veux.

– Vous n'avez aucun droit, sauf celui de vous taire. J'ai été trop bon pour vous. Je vous ai comblés de mes bienfaits, vous et les vôtres [...]. Je n'admets pas que quelqu'un qui jouit de ma protection passe son temps à attaquer tout ce qui est cher aux gens de goût et de cœur, aux véritables Allemands. Vous ferez mieux d'écrire de meilleure musique [...]. Nous savons ce qui est bon, Dieu merci ! Nous n'avons pas attendu que vous nous le disiez, pour le savoir. Donc, à votre piano, monsieur, et fichez-nous la paix ! »

[...] Christophe, livide, essayait de parler ; ses lèvres remuaient ; il bégaya :

« Je ne suis pas votre esclave, je dirai ce que je veux, j'écrirai ce que je veux... » (I, 464-465)

Situation classique de l'artiste subversif, vassal du pouvoir et rebelle tout à la fois. Dans sa « Révolte », Christophe devait tôt ou tard entrer en conflit avec l'autorité, arbitre auto-proclamée des convenances et du bon goût qu'il s'ingénie depuis quelques temps à tailler en pièces. En réponse à la leçon qu'on prétend lui faire sur la valeur de son art (« Vous ferez mieux d'écrire de meilleure musique »), Christophe argue de son indépendance (« Je ne suis pas votre esclave, je dirai ce que je veux »). Ce "passage obligé" avoue pourtant diverses parentés avec la pensée de Strauss ; non seulement celle qui s'exprime dans *Heldenleben*, mais également par exemple dans *Till Eulenspiegel*, récit musical des aventures de Till, saltimbanque légendaire de l'Allemagne et des Flandres médiévales condamné par les autorités en raison de ses multiples provocations (« Ici le dédain [...] s'exprime [...] par un spirituel persiflage, qui bafoue les conventions du monde »¹, écrit Rolland au sujet du poème symphonique de Strauss).

C'est aussi l'équivalent d'un épisode réel de la vie du compositeur, dont celui-ci a fait le récit à Rolland en mars 1900 lors d'un déjeuner chez lui. Strauss avait eu un échange tendu avec l'Empereur allemand au sujet de son art : le souverain s'étant avisé de prononcer des jugements péremptoires sur la musique "moderne", il lui avait répondu avec quelque insolence. Rolland fait le récit de cet épisode dans son Journal :

[Strauss] raconte ses rapports avec l'Empereur. Sa première entrevue. - L'Empereur le fait venir, le regarde en fronçant le sourcil : « Vous êtes encore un de ces musiciens modernes ? » Il salue. « J'ai entendu

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.191).

Ingwelde de Schillings ; c'est détestable ; il n'y a pas de mélodie. » - « Pardon, Majesté ; il y a de la mélodie, mais elle est cachée sous la polyphonie. » - Il le regarde d'un œil sévère : « Vous êtes un des plus pires. » - Nouveau salut. [...] « Le *Falstaff* de Verdi est une chose détestable. » - « Majesté, il faut penser que Verdi a quatre-vingts ans, et qu'il est beau [...] de se renouveler encore à quatre-vingts ans pour faire une œuvre comme *Falstaff* où il y a du génie. » - « J'espère qu'à quatre-vingts ans, vous ferez de la meilleure musique. » - Rien à répliquer.¹

Comme Christophe face au grand-duc, Strauss ne craint pas de contredire l'Empereur sur un terrain où il porte sans doute des jugements plus avisés que lui : la musique moderne... Hautain, l'Empereur somme à Strauss, comme le grand-duc à Christophe, de faire « de la meilleure musique » ! L'argument du souverain, pour faire valoir ses droits sur l'artiste, est qu'il l'a gratifié de sa tutelle : le grand-duc conteste à Christophe le droit de s'exprimer sur lui alors qu'il « jouit de [sa] protection », attitude qu'adopte également l'Empereur vis-à-vis de Strauss :

Une autre fois, dans un festival, l'Empereur s'adressant à un musicien voisin de Strauss, dit de lui, en le désignant à voix haute, de façon à être entendu : « Celui-là est un serpent que j'ai nourri dans mon sein. »² Et, de la même voix que Christophe qui clame son droit de dire ou d'écrire ce qu'il veut, Strauss revendique la liberté de parler au nom de la vérité :

Il se plaint du rigorisme et de l'hypocrisie morale à Berlin. « Pourquoi n'aurait-on pas le droit de dire toutes les choses, du moment qu'on les sait ? »³

En fait de "héros", Christophe tient ici directement de Strauss. Le « dédain héroïque » propre au *Held* straussien se retrouve en amont chez le compositeur lui-même, dont Rolland fait présentement le modèle de Christophe. Déceler dans le roman l'influence de Strauss ou celle de son œuvre peut être parfois deux tâches distinctes ; celles-ci se confondent en revanche dans les moments où, comme ici, l'homme et son œuvre font corps l'un avec l'autre et que Christophe, le *Held* et Strauss se joignent en une seule et même figure héroïque.

L'épisode essentiel du parcours du Héros qu'est la Lutte, composée dans *Heldenleben* des « Adversaires du Héros » et du « Combat du Héros », se traduit dans *Jean-Christophe* par la succession de « La Révolte » et de « La Foire sur la Place ». L'évolution que subit le thème de la Lutte en passant de *Heldenleben* à *Jean-Christophe* est que, tandis que chez Strauss subsistait une homogénéité d'esprit entre les deux étapes, chez Rolland le roman se scinde ici de manière

1 Note du 1er mars 1900 (*R/S*, p.130).

2 *Ibid.*

3 *R/S*, p.131.

décisive : Christophe quitte son Allemagne natale pour gagner la France. D'un côté à l'autre de la frontière, il n'a plus affaire aux mêmes ennemis et ne poursuit plus la même lutte.

En cela réside l'apport de Rolland au thème, ou plutôt la nouvelle tournure qu'il lui donne. L'héroïsme de Strauss est purement germanique (Rolland lui nommait comme précurseurs Beethoven et Wagner), individualiste (le surhomme nietzschéen n'est pas loin, comme on le verra par la suite), orgueilleux et fermé sur lui-même. Celui de Rolland en est aux antipodes : international, humaniste, etc., il le transcende en tous points (ou du moins, y vise).

A la fin de « La Révolte », Christophe a pour seule perspective de quitter l'Allemagne. De ce fait, il cesse d'être le héros de *Heldenleben*. Celui-ci incarnait le culte allemand de la « Force », travers parmi d'autres d'une nation décadente que Christophe cherche justement à fuir. En cet instant décisif, il formule sur elle des réflexions qui laissent entendre la voix de Rolland :

Quand on était battu, on disait que l'Allemagne avait l'humanité pour idéal. Maintenant qu'on battait les autres, on disait que l'Allemagne était l'idéal de l'humanité. Quand les autres patries étaient les plus puissantes, on disait, avec Lessing, que « l'amour de la patrie est une faiblesse héroïque dont on se passe fort bien », et l'on s'appelait : un « citoyen du monde ». A présent qu'on l'emportait, on n'avait pas assez de mépris pour les utopies « à la française » : paix universelle, fraternité, progrès pacifique, droits de l'homme, égalité naturelle ; on disait que le peuple le plus fort avait contre les autres un droit absolu, et que les autres, étant plus faibles, étaient sans droit contre lui. [...] La Force était devenue sainte, maintenant qu'on l'avait avec soi. La Force était devenue tout idéalisme et toute intelligence. (II, 58-59)

Ce culte hypocrite de la Force érigé ici en repoussoir trouve en la personne de Strauss un de ses plus fervents partisans. Rolland l'avait pressenti dès 1898, en assistant à une prestation du compositeur sans faire encore sa connaissance, et en a eu la confirmation deux ans plus tard, après avoir suffisamment parlé avec lui : « Sa conversation me montre combien j'ai eu raison de voir en lui l'artiste-type du nouvel empire allemand, le puissant reflet de cet orgueil héroïque, tout près de délire, de ce nietzschéisme méprisant, de cet idéalisme égoïste et pratique, qui a le culte de la force, et le dédain de la faiblesse¹ » confie-t-il alors à son Journal. Strauss est d'autant plus discrédité qu'il ne semble guère à la hauteur de l'héroïsme qu'il incarne. Quelques jours plus tard, Rolland se fera sur lui cette remarque : « Rien d'héroïque. Oh ! combien loin du héros !² ».

On pourrait croire que dès lors, Christophe prendrait résolument le contrepied de Strauss (après lui avoir certes emprunté beaucoup) et s'engagerait sur une voie nouvelle, inspirée des idéaux rollandiens. Le second point est vrai : à partir de son arrivée en France, Christophe va

1 Note du 1er mars 1900 (R/S, p.129).

2 Note du 5 mars 1900 (R/S, p.135).

hériter sensiblement de la pensée de Rolland. Le premier l'est moins : l'ombre de Strauss, malgré tout, va continuer à planer sur le personnage.

Notons que Christophe ne peut renier la « Force », ne serait-ce que parce qu'il en porte le nom : « Krafft » (*Kraft*, « force » en allemand). Il ne reniera pas non plus ce qu'il doit à Strauss. Dans « La Foire sur la Place », récit de ses difficiles débuts à Paris, Christophe s'apparente moins au héros de *Heldenleben* qu'au compositeur lui-même. C'est un aspect que l'on a déjà développé : les déboires parisiens de Christophe sont à l'image du séjour que Strauss venait d'effectuer à Paris en mai 1907, un mois avant que Rolland n'écrive « La Foire sur la Place »¹. Le fait que Christophe puisse encore tenir de Strauss sans désavouer par là son nouveau statut d'"exilé idéologique" s'explique de plusieurs manières : d'une part, les circonstances (séjour et réception à Paris d'un musicien allemand) coïncident trop bien avec la situation du roman pour que Rolland n'y ait pas trouvé une certaine inspiration ; d'autre part, le sort réservé à Christophe dans la capitale est justement à l'opposé de celui qu'y a connu Strauss : celui-ci venait à Paris en terre conquise, tandis que Christophe devra s'y battre pour sa seule subsistance.

C'est donc dans la mesure où son destin se confond avec celui de Strauss (ou s'y oppose) que Christophe va poursuivre dans « La Foire sur la Place » la quête du héros de *Heldenleben*, désormais engagé dans le « Combat » contre ses ennemis. Les épisodes particuliers de cette lutte ont été traités en détail dans la partie consacrée à « La Foire sur la Place » ; signalons ici que dans chacun d'eux, le dédain orgueilleux qui constituait le "défaut" du *Held* se retourne contre Christophe : il est ignoré par la foule, en tant qu'étranger, lors du dîner où le conduit Sylvain Kohn, pris de haut par l'éditeur de musique Hecht, son art même est bafoué lors de la représentation de son *David*, etc. Le mépris du héros straussien réside non plus en Christophe mais en ses adversaires. En appartenant désormais à des personnages médiocres, il est dévalorisé. On s'explique sans doute mieux, dans ce cas, le curieux jugement prononcé par Sylvain Kohn sur le poème symphonique de Strauss : « Il admirait la bataille de *Heldenleben*, parce qu'il prétendait y reconnaître le ronflement d'une automobile » (II, 134). Tourner ainsi en dérision *Une vie de Héros* revient à discréditer le *Held* primitif, supplanté qu'il s'apprête à être par le héros rollandien.

L'épisode du « Combat du Héros » s'achève sur un double événement qui va jouer un rôle de transition avec la suite du parcours : un moment de crise existentielle bâtie sur le modèle de

1 Voir p.37 et suivantes.

Mort et Transfiguration, puis la rencontre avec Olivier¹. Christophe, qui continue à être le Héros de *Heldenleben* par certains aspects tout en se distinguant de lui par d'autres, va maintenant réaliser ses « Oeuvres de paix » avant d'atteindre son Idéal.

II. 1. c. L'accomplissement

Les quatre volumes restants de *Jean-Christophe* (« Dans la maison », « Les Amies », « Le Buisson ardent » et « La Nouvelle journée », « Antoinette » étant écartée) vont donc réaliser en substance le programme des « Oeuvres de paix du Héros » et de « La Retraite et l'Accomplissement du Héros », achevant ainsi l'itinéraire du héros/*Held* qu'est Christophe. Le "straussisme" du personnage, dans cette dernière partie du roman, semble moins prononcé, ou plus subtil. Le premier Christophe était un pur musicien allemand ; Rolland déclare dans sa Préface au roman avoir tenu à « enfoncer ses racines dans le passé de l'Occident rhénan », et « enveloppé ses premiers jours d'enfance d'une atmosphère de vieille Allemagne » (I, 12). C'était un congénère fictif de Strauss, dont il mimait parfois grossièrement le caractère et les actes.

Il est désormais en passe de devenir un « citoyen du monde », en quoi il devra nécessairement s'émanciper du modèle straussien. Selon Rolland, le héros de *Heldenleben* connaît un triomphe amer, décevant : la « défaite du Héros vainqueur », qui se traduit musicalement par une retombée du souffle épique de l'œuvre. « On peut trouver [...] un peu de froideur, de fatigue peut-être, à la fin. Le héros vainqueur s'aperçoit qu'il a vaincu en vain : la bassesse et la sottise des hommes sont restées les mêmes² », écrit Rolland. La victoire de Christophe paraît autrement préférable, teintée d'un humanisme optimiste propre à la pensée de l'auteur plutôt que de l'individualisme stérile du *Held* de Strauss. Et là aussi, l'œuvre s'en ressent "musicalement" : « Le puritanisme des premiers combats se relâche dans le troisième groupe de l'œuvre, intitulé jadis : *La Fin du Voyage* (*Les Amies*, *Le Buisson ardent*, *La Nouvelle journée*). Avec l'apaisement de l'âge qui tombe sur mon héros, la musique de l'œuvre se fait plus complexe et plus nuancée » (I, 13),

1 Voir pp.57 à 63.

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.196).

explique Rolland. Ce que le héros de *Heldenleben* perdait en volonté, Christophe le gagne en sagesse : il transfigure ce qui lui avait servi au départ de modèle.

Jean-Christophe ne cesse pourtant pas de se dérouler d'une manière analogue à *Une vie de Héros*. Le fait est que Rolland n'a pas rejeté cette source d'influence : il l'a assimilée. Le roman reste la « Vie d'un Héros », mais ce héros a fait sienne la pensée de l'auteur, laquelle n'est d'ailleurs pas foncièrement incompatible avec la fin de *Heldenleben*, « Les Oeuvres de paix » et « L'Accomplissement ». Il s'agit au contraire de la conclusion logique du parcours du personnage, dans la mesure où ces thèmes ont été assimilés : Christophe marche sur les pas du *Held* pour atteindre un but plus élevé, transcendé, que lui fixe Rolland.

Rappelons comment celui-ci décrit les « Œuvres de paix » du héros :

Sa force créatrice se répand en des œuvres d'imagination ; et ici, Richard Strauss, par une étrange audace (qu'autorise seule le génie de son *Heldenleben*), représente ces œuvres par des réminiscences de ses propres poèmes : *Don Juan*, *Macbeth*, *Tod und Verklärung*, *Till*, *Zarathûstra*, *Don Quixote*, *Guntram*, ses *Lieder* même, s'assimilant ainsi au héros qu'il a chanté.¹

On voit mal *a priori* comment ces auto-citations, tant soit peu narcissiques sans doute, auxquelles se livre Strauss pourraient trouver un quelconque équivalent dans *Jean-Christophe*, sinon peut-être par des réminiscences d'œuvres antérieures de Rolland que celui-ci aurait parsemées dans le roman... C'est sans compter sur le fait que Christophe est un compositeur, et peut à ce titre servir de "porte-parole" à Strauss lui-même.

Un développement a été consacré précédemment à l'épisode où, dans « Les Amies », Christophe compose une « Symphonie Domestique ». On s'était efforcé de montrer comment cette œuvre imaginaire descendait de la *Sinfonia Domestica* de Strauss tout en la transcendant : Christophe ici « se répand en des œuvres d'imagination », et cite plus ou moins Strauss, sur un mode négatif il est vrai (la Symphonie de Christophe n'est « pas celle de Richard Strauss » (III, 91), affirme Rolland). Strauss n'en est pas moins présent dans le roman, en tant que modèle à dépasser (précisément ce qu'il nous semble être dans toute cette dernière partie du texte).

Le procédé "auto-citationnel" des « Oeuvres de paix » repris dans *Jean-Christophe* ne se borne néanmoins pas à cette subtile mention de la musique de Strauss. Dans les premières lignes du « Buisson ardent », il est question du rapport global que Christophe entretient avec la création

1 *Ibid.*

artistique. Le passage est digne d'attention, notamment parce que s'y mêlent dans l'âme de Christophe les figures créatrices de Strauss et de Rolland.

Christophe était tranquille ; la paix était en lui. Il éprouvait quelque fierté de l'avoir conquise. Et secrètement, il en était contrit. Il s'étonnait du silence. Ses passions étaient endormies ; il croyait, de bonne foi, qu'elles ne se réveilleraient plus.

Sa grande force, un peu brutale, s'assoupissait, sans objet, désœuvrée. Au fond, un vide secret, un « à quoi bon », caché ; peut-être le sentiment du bonheur qu'il n'avait pas su saisir. Il n'avait plus assez à lutter, ni contre soi, ni contre les autres. [...] Tandis que le public, naturellement en retard, découvrait et admirait ses œuvres passées, lui, s'en détachait, sans savoir encore s'il irait plus avant. (III, 161)

L'ombre du *Held* plane encore sur Christophe. Celui-ci en est au stade de ses « Œuvres de paix », indubitablement (« Christophe était tranquille ; la paix était en lui »). Mais il goûte en cet instant la même amertume que le héros de Strauss, pour qui la victoire n'est synonyme que de désœuvrement. Sa « grande force, un peu brutale » (attribut straussien s'il en est !) ne trouve plus matière à s'exercer ou à lutter, exactement comme celle du *Held* ; Rolland définissait ainsi ce mal inéluctable dans son article de 1899 : « Où vont toutes ses fureurs ? A quoi donc aspire cet héroïsme ? - Cette volonté âpre et tendue, à peine arrivée au but, ou même avant, défaille. Elle ne sait que faire de sa victoire. Elle la dédaigne, n'y croit plus, ou s'en lasse¹ ».

Comme le héros de *Heldenleben*, Christophe a vaincu la foule, s'est élevé au-dessus du reste de l'humanité, mais en tire plus de dépit que de satisfaction. « Tandis que le public, naturellement en retard, découvrait et admirait ses œuvres passées, lui, s'en détachait » : sur ce point il ressemble beaucoup au dernier Beethoven, adulé par ses contemporains pour ses premières œuvres tandis que ses compositions de la maturité demeuraient hermétiques au public d'alors. Mais c'est encore le héros de *Heldenleben* qui prévaut : comme l'explique Rolland, « Le héros vainqueur s'aperçoit qu'il a vaincu en vain : la bassesse et la sottise des hommes sont restées les mêmes. Il dompte sa colère, et se résigne dédaigneusement² ». Voilà l'écueil dont Christophe s'approche.

Les lignes qui suivent font écho à l'expérience qu'a Rolland de l'art. L'auteur en arrive presque à se citer lui-même, comme Strauss dans *Heldenleben*, lorsque Christophe s'essaie à l'écriture :

Christophe écrivait des livres. Il n'y était pas habitué. Ces livres étaient beaux. Il les eût préférés moins beaux et plus vivants. (III, 161)

1 R/S, p.199.

2 R/S, p.196.

Ici le personnage assume plus que jamais la pensée de l'auteur. Rolland, qui « écrivait des livres » (sans se défaire de la frustration de n'avoir pu écrire de musique), tenaient moins à ce que ces livres fussent « beaux » qu'à ce qu'ils fussent « vivants ». Aussi affichait-il un certain mépris pour la notion de "littérature", dont celle de "Beau" est le fatal corollaire. En rédigeant sa Préface à *Jean-Christophe*, il a tenu à rappeler ce point essentiel :

A mi-chemin de la longue histoire, dans mes notes pour *Jean-Christophe*, je retrouve cette ligne de décembre 1908 : « Je n'écris pas une œuvre de littérature. J'écris une œuvre de foi. »

Quand on croit, on agit, sans se soucier du résultat. Victoire ou défaite, qu'importe ? « Fais ce que dois !... » (I, 11)¹

Christophe, blasé de sa propre victoire, s'apprêtait à « perdre la foi » comme le héros de Strauss. Mais cette foi s'avère *in extremis* rollandienne, l'orgueil individualiste du personnage ayant laissé place à une volonté saine et inaltérable d'*agir* par son art : Christophe suit en cela l'injonction que lui adressait Rolland dans la Préface du roman : « Que pas un mot ne soit perdu ! Que ton verbe soit action ! » (I, 13).

Ainsi en est-il des « Oeuvres de paix » de Christophe : cette séquence de *Heldenleben* où Strauss s'adonne à une rétrospective de ses propres œuvres, qu'il cite avec complaisance, devient dans *Jean-Christophe* le moment d'une évolution de la conscience du héros vers de nouvelles aspirations et de nouveaux idéaux, manifestement hérités de Rolland. Satisfaction de soi pour le *Held*, remise en question de soi pour Christophe : l'héroïsme stérile de Strauss devient fertile sous la plume de Rolland.

Le Héros de Rolland, à l'inverse de celui de Strauss, n'est pas le chantre exclusif d'une nation imbue d'elle-même mais un être assez lucide s'élever à un niveau "transnational" et dépasser l'antagonisme des nations rivales que sont la France et l'Allemagne. Christophe, on l'a vu, assume peu à peu cette responsabilité : après s'être émancipé de ses racines germaniques, il s'élance librement vers l'universalité. L'itinéraire du héros de *Heldenleben* bifurque à cet instant précis.

Christophe prend conscience de cette nouvelle tâche qui est la sienne par une révélation

¹ Le jeune admirateur de Rolland Stefan Zweig voyait donc juste en écrivant, lors de la parution du roman : « *Jean-Christophe* est un événement éthique plus encore que littéraire » (Article paru dans le *Berliner Tageblatt*, 22 décembre 1912).

soudaine, intervenant à un moment critique (procédé récurrent dans le roman). Le passage se situe à la fin du septième volume de l'œuvre, « Dans la maison ». Christophe, qui vient de recevoir une lettre de sa mère mourante, regagne immédiatement l'Allemagne pour se rendre auprès d'elle. C'est lors du voyage en train que lui apparaît son nouveau destin. Fait remarquable, la révélation de Christophe est relatée en des termes analogues à ceux qu'employait Rolland pour évoquer les mouvements de conscience du héros de *Heldenleben*. La conclusion du poème symphonique, dans l'article de 1899, était ainsi décrite :

Parfois les tempêtes évoquent à son esprit le souvenir de ses combats ; mais il se rappelle aussi ses heures d'amour et de joie ; et son âme s'apaise. Alors la musique sereine se déroule et monte dans son calme puissant, jusqu'à un accord triomphal, qui pose comme une couronne de gloire sur le front du héros.¹

Heldenleben s'achève donc sur cette impression de glorieuse tranquillité, après avoir été animé par « une grande passion, une volonté héroïque qui se développe à travers toute l'œuvre, brisant tous les obstacles² ».

La crise de conscience traversée par Christophe sur la route de son Allemagne natale corrobore le parallèle global entre *Jean-Christophe* et *Heldenleben*, dont tous les thèmes sont réutilisés :

Tout s'éclairait pour lui, maintenant, à distance. Le tumulte de ses désirs, le trouble de ses pensées, ses fautes, ses erreurs, ses combats acharnés lui apparaissaient comme les remous et les tourbillons, qu'emporte le grand courant vers son but éternel. Il découvrait le sens profond de ces années d'épreuves : à chaque épreuve, c'était une barrière, que le fleuve grossissant brisait [...] Entre les coteaux de France et la plaine allemande, le fleuve s'était frayé passage [...], absorbant les eaux des deux pays. Ainsi, il coulait entre eux, non pour les séparer, mais afin de les unir, ils se mariaient en lui. Et Christophe prit conscience, pour la première fois, de son destin, qui était de charrier, comme une artère, dans les peuples ennemis, toutes les forces de vie de l'une et de l'autre rives. - Étrange sérénité, calme et clarté soudains, qui lui apparaissaient à l'heure la plus sombre... (II, 490-491)

Retour sur les moments de lutte et de peine, permanence de la volonté de « briser les obstacles », calme et sérénité acquis au bout du chemin : tout *Heldenleben* est là, avec toutefois une nuance de taille : le héros ne vient pas de triompher mais d'apercevoir au lointain son nouvel objectif suprême, dont il est encore séparé par un nombre incertain d'épreuves. Le but qu'il lui reste à atteindre, unir en lui les âmes et les forces de la France et de l'Allemagne, est foncièrement étranger au *Held* de Strauss.

1 R/S, p.196.

2 R/S, p.195.

La dernière étape du parcours, « La Retraite et l'Accomplissement du Héros », va prendre pour chaque personnage (celui de Strauss et celui de Rolland) une tournure différente, conforme à l'orientation prise par sa pensée. Le héros de Strauss, germano-centré, se satisfait du triomphe individuel acquis au nom de l'orgueil national (« les Allemands [ont] trouvé le poète de la Victoire », disait Rolland). Sa « retraite » sera donc de pure intériorité : il cesse la lutte, le front orné d'une « couronne de gloire ». Pour Christophe en revanche, la retraite aura pour sens de s'élever au-dessus des nations afin de pouvoir, du haut de sa position surplombante, concilier leurs âmes. Son Olympe sera le Jura suisse.

Quel meilleur lieu de retraite, pour prendre la hauteur souhaitée par Christophe vis-à-vis des nations européennes, que la Suisse, « ces États-Unis des trois races principales d'Occident [française, allemande, italienne], miniature de l'Europe de l'avenir » (III, 336) ? De manière très symbolique, c'est là que Rolland avait entamé la rédaction de *Jean-Christophe* : « le 7 juillet 1903, à la Frohburg-sur-Olten, dans le Jura suisse – dans ces mêmes sites où devait plus tard se terrer le Jean-Christophe blessé du *Buisson ardent* », indique-t-il dans sa Préface au roman (I, 10)¹. Le lieu de villégiature rêvé de l'euro péiste Rolland sied parfaitement à l'exil de Christophe, à la fin du « Buisson ardent » (« Il s'était réfugié dans une ferme isolée, du Jura suisse » (III, 308)). C'est là que sa lutte peut continuer : celle du héros de Strauss est achevée, mais la sienne vient seulement de devenir ce qu'elle devait être idéalement, une lutte métaphorique, pacifique et universelle. A mille lieues de l'individualisme du *Helden*, Christophe sent son âme fusionner avec l'humanité et avec Dieu :

Et Christophe rentra dans la bataille divine... Comme ses propres combats, comme les combats des hommes se perdent au milieu de cette mêlée gigantesque, où pleuvent les soleils comme des flocons de neige que l'ouragan balaie !... Il avait dépouillé son âme. Ainsi que dans ces rêves suspendus dans l'espace, il planait au-dessus de lui-même, il se voyait d'en haut dans l'ensemble des choses ; et, d'un regard, lui apparut le sens de ses souffrances. Ses luttes faisaient partie du grand combat des mondes. Sa déroute était un épisode, aussitôt réparé. Il combattait pour tous, tous combattaient pour lui. Ils partageaient ses peines, il partageait leur gloire. (III, 321)

Non seulement la Lutte de Christophe atteint sa forme idéale, définitivement distincte de la lutte individuelle du héros de Strauss, mais sont en outre rappelés et confirmés les thèmes précédemment apparus dans le roman, constitutifs de l'héroïsme imprégnant l'œuvre entière : la

¹ Probablement y est-il retourné deux ans plus tard, comme le laisse penser une lettre à Strauss du 9 juillet 1905 : « Je quitte [...] Paris, pour quelques mois ; et je vais m'enfermer dans quelque coin de montagnes, pour y écrire un livre », explique-t-il au compositeur (*R/S*, p.40).

découverte par le Héros du « sens de ses souffrances », déjà préfigurée par les premières aspirations de l'enfant Christophe et par la révélation qu'il a connue plus tard dans le train vers l'Allemagne, et l'inscription de sa lutte dans le « grand combat des mondes », dans l'ordre même de l'univers, dont il avait eu l'intuition à la fin de « L'Adolescence » après avoir entendu la définition du « héros » de l'oncle Gottfried.

Mieux encore, l'opposition entre les *combats* menés par le héros et la *paix* qu'il acquiert en fin de compte (dans « Les Œuvres de paix ») est surmontée. Les combats et la paix deviennent deux mouvements complémentaires, flux et reflux du grand courant de l'univers au sein duquel Christophe trouve l'inspiration. Car tout pour lui devient musique ; ce sont bel et bien ses « Œuvres de paix » :

Ces combats, cette paix, résonnaient dans Christophe. Il était un coquillage où l'océan bruit. Des appels de trompette, des rafales de sons, des cris d'épopées passaient sur l'envolée de rythmes souverains. Car tout se muait en sons dans cette âme sonore. Elle chantait la lumière. Elle chantait la nuit. Et la vie. Et la mort. Pour ceux qui étaient vainqueurs. Pour lui-même, vaincu. Elle chantait. Tout chantait. Elle n'était plus que chant. (III, 321)

La métaphore musicale culmine dans cette évocation remarquable : « Symphonie héroïque, où les dissonances mêmes qui se heurtent et se mêlent forment un concert serein ! » (*Ibid.*). L'allusion semble à Beethoven, mais comment ne pas voir dans le terme d'« héroïsme », en cet instant crucial, un rappel de la présence du thème straussien, devenu maintenant rolandien de plein droit ?

« La Nouvelle journée », dernier tome du roman, consacre la Victoire du héros Christophe. Cette victoire est en apparence du même ordre que celle à laquelle aspire (et parvient) le *Held* : triomphe de l'artiste, de ses œuvres, de son nom. Même pour Christophe, la gloire conserve une part de pure individualité. Mais le fond de son âme sort changé de ces années d'épreuves, en quoi il se distingue du héros de Strauss, personnage dans l'ensemble non évolutif. Les premières lignes de « La Nouvelle journée » rendent compte du stade ultime d'accomplissement atteint par Christophe :

Christophe a vaincu. Son nom s'est imposé. Ses cheveux ont blanchi. L'âge est venu. Il ne s'en soucie point ; son cœur est toujours jeune ; il n'a rien abdiqué de sa force et de sa foi. Il a de nouveau le calme, mais ce n'est plus le même qu'avant d'avoir passé par le Buisson ardent. Il garde au fond de lui le tremblement de l'orage et de ce que la mer soulevée lui a montré de l'abîme. (III, 333)

Clairement, il est allé plus loin que le *Held* : contrairement à celui-ci, il n'a « rien abdiqué de sa force et de sa foi » et donc évité de s'enliser dans la gloire vaine et improductive du héros straussien, propre à émousser sa volonté. Cette éventualité le guettait pourtant au début du volume précédent, comme on l'a vu. Il était dit à ce moment-là que « Christophe était tranquille ; la paix était en lui [...]. Ses passions étaient endormies ; il croyait, de bonne foi, qu'elles ne se réveilleraient plus » (III, 161). Or, entretemps a eu lieu l'épreuve du « Buisson ardent » (passage d'une importance capitale, dont on réserve l'analyse pour un chapitre ultérieur¹). L'âme de Christophe a été transfigurée et ses forces renouvelées, si bien que « [son calme] n'est plus le même qu'avant d'avoir passé par le Buisson ardent ». Il conserve en outre l'expérience et les cicatrices des tourments endurés, une idée qu'il exprimait lui-même déjà dans « Les Amies » en écrivant (plus ou moins d'après Strauss) une « Symphonie domestique » dont le dernier mouvement faisait réapparaître les thèmes initiaux « plus mûrs, un peu meurtris, émergeant des ombres de la douleur » (III, 91)².

De cela il tient une saine humilité, caractéristique de la plus profonde maturité. Il n'a jamais été aussi différent du *Held*, c'est-à-dire de ce qu'il fut lui-même par le passé : son émancipation vis-à-vis du modèle straussien est totale. L'amie de son cœur, la plus lucide observatrice de son âme, Grazia, s'en rend compte en des termes simples et justes : « Elle était frappée de l'humilité de cœur de cet homme, qu'elle avait connu orgueilleux et violent » (III, 490).

Ici s'achève l'itinéraire de Christophe, et bientôt son existence : la « Vie de Héros » arrive à son terme. Il jettera sur elle un regard rétrospectif, bilan et confirmation du destin qu'il s'était assigné depuis l'enfance, peu avant de rendre son dernier souffle. Il s'agira non de sa dernière, mais de sa pénultième expérience de ce type (la dernière étant le *Mort et Transfiguration* final que l'on analysera plus loin). Voici en quoi consiste cette récapitulation, où l'on retrouve sans peine toutes les étapes de la vie du Héros, des premiers frémissements de sa conscience jusqu'à son accomplissement dans la communion avec l'Univers, en passant par ses luttes et ses souffrances :

Comme une succession d'étages, il embrassait l'ensemble de sa vie... L'immense effort de sa jeunesse pour prendre possession de soi, les luttes acharnées pour conquérir sur les autres le simple droit de vivre, pour se conquérir sur les démons de sa race. Même après la victoire, l'obligation de veiller, sans trêve, sur sa

1 Voir pp. 235 à 246.

2 Voir pp. 64 à 66.

conquête, afin de la défendre contre la victoire même. [...] La plénitude de l'art, le zénith de la vie. Régner orgueilleusement sur son esprit conquis. Se croire souverain de son destin. Et soudain, rencontrer, au détour du chemin, les cavaliers de l'Apocalypse, le Deuil, la Passion, la Honte, l'avant-garde du Maître. Renversé [...], se traîner tout sanglant jusqu'aux sommets où flambe [...] le feu sauvage qui purifie. Se trouver face à face avec Dieu. [...] Adorer sa défaite, comprendre ses limites, s'efforcer d'accomplir la volonté du Maître, dans le domaine qu'il nous a assigné. Afin, [...] quand le dur et beau labeur sera achevé, d'avoir gagné le droit de se reposer au pied des monts ensoleillés et de leur dire :

« Bénis vous êtes ! Je ne goûterai pas votre lumière. Mais votre ombre m'est douce... » (III, 476-477)

On retrouve également tout ce par quoi Christophe, le héros de Rolland, s'est différencié du *Held* de Strauss : il a dû « se conquérir sur les démons de sa race », première distance prise avec l'héroïsme straussien fondé justement sur les « démons » de la « race » allemande, défendre sa victoire « contre la victoire même » alors que le *Held* se laissait terrasser par son propre triomphe, être capable d'« adorer sa défaite » et de « comprendre ses limites » quand le héros de Strauss ne concevait ni la possibilité de la défaite ni celle d'avoir des limites. Faut-il en conclure que Christophe termine sa vie sur un sentiment de résignation, fût-elle joyeuse, lorsqu'il dit aux « monts ensoleillés » qu'il n'a pu gravir : « votre ombre m'est douce » ?...

Le plus juste est sans doute de ne pas conclure. La fin de *Jean-Christophe*, rappelons-le, n'est pas une fin : l'œuvre de Rolland obéit à une vaste conception cyclique impliquant un éternel recommencement. « [Christophe] aura beau mourir cent fois, il renaîtra toujours, il combattra toujours », affirmait Rolland dans sa Préface (I, 15). Quant à gravir ces monts et atteindre leur lumière, s'il n'y parvient pas lui-même, l'être nouveau qu'il porte sur ses épaules le fera sûrement. Au moment de sa mort Christophe devient, dans une superbe scène allégorique, le Saint porteur de l'enfant divin : « Saint-Christophe a traversé le fleuve », est-il dit, et l'Enfant qu'il a conduit d'une rive à l'autre lui déclare, achevant le roman : « Je suis le jour qui va naître » (III, 484).

• Conclusion de la « Vie d'un Héros »

Au terme de cette tentative de lecture de *Jean-Christophe* à la lumière de *Heldenleben*, il est possible de résumer ce que nous semble être l'interprétation faite par Rolland du poème symphonique de Strauss. Il est apparu dans l'ensemble que le personnage de Christophe, né du même moule que le *Held*, prenait peu à peu son contrepied en traversant la frontière du Rhin puis

en s'élevant au-dessus des nations, pour atteindre des buts nommément comparables aux siens (la Victoire et la Paix) mais transcendés. Dans *Jean-Christophe*, la « Vie d'un Héros » est devenue un processus *dialectique*.

Le terme est suggéré par Alain Corbellari¹, qui observe avec justesse que le roman est bâti en trois temps : quatre volumes allemands, quatre volumes français, puis deux volumes internationaux. Ces trois phases correspondent à celles de la vie du Héros, représentées aussi bien dans *Heldenleben* que dans *Jean-Christophe*, à savoir : le Héros, sa Lutte, son Accomplissement (c'est en fonction d'elles que l'on a conçu le développement de cette section). Dans le roman, les trois étapes dialectiques (thèse, antithèse, synthèse) se distinguent aisément. Le Héros, pur musicien allemand (aux racines enfoncées « dans le passé de l'Occident rhénan »), s'exile en France, nation antinomique (« La Révolte » figurait l'arrachement de ses racines allemandes, « La Foire sur la Place » relate son entrée au sein de ce nouvel univers), puis comprend que sa place est « au-dessus de la mêlée », dans l'union fraternelle de ces rivaux complémentaires. Rolland emprunte à Strauss le premier terme du processus, le Héros lui-même, dont *Heldenleben* développait tout au plus la dialectique interne : le *Held* lutte et s'accomplit, mais sans s'extraire de son microcosme national ni avoir fondamentalement évolué en lui-même. Il revenait à Christophe d'incarner une dialectique située à l'échelle supérieure, caractérisée par sa cyclicité et son non-achèvement : la fin de *Jean-Christophe* n'est pas une conclusion, mais « un moment du Rythme, une expiration du grand souffle éternel », nous dit l'auteur (I, 15).

La tentation dialectique sous-tend toute la relation des deux figures artistiques et culturelles que sont Strauss et Rolland, l'Allemand paresseusement patriote face au Français optimistement mondialiste. Celui-ci voit en celui-là le « seul génial musicien allemand » de son époque², et l'incite à se transcender : « Vous avez triomphé de l'Europe de notre temps. Maintenant, sortez de notre Europe, élevez-vous au-dessus³ ». Rolland conçoit l'artiste idéal comme un « génial musicien allemand » (Strauss dans la réalité, Christophe dans la fiction) enrichi de l'héritage français (apport de Rolland lui-même), contrepoids nécessaire pour atteindre à l'équilibre supérieur, international, dont il rêvera toute sa vie.

1 Corbellari, p.285.

2 Lettre à Cosette Padoux du 22 novembre 1905 (R/S, p.146).

3 Lettre à Strauss du 14 mai 1907 (R/S, p.90).

II. 2. Itinéraire d'un homme nietzschéen

En empruntant à Strauss son "héroïsme", Rolland n'a pas pu ignorer une autre composante essentielle de l'imaginaire artistique du compositeur : son "nietzschéisme". Que Strauss ait subi l'influence de la pensée de Nietzsche n'est pas un secret : le poème symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra*, universellement connu par son Prélude, suffit à l'attester. Certes, on a souvent fait remarquer que Strauss échouait à donner là une illustration musicale bien convaincante de l'œuvre de Nietzsche, et que de toute manière mettre en musique une pensée philosophique était en soi un projet douteux. Mais telle n'était pas l'intention de Strauss, à l'en croire :

Je n'ai pas eu l'intention d'écrire de la musique philosophique, ou de peindre musicalement la grande œuvre de Nietzsche . J'ai voulu plutôt donner en musique une idée de l'évolution de la race humaine, de ses origines, à travers des phases de développement variées, jusqu'à l'idée nietzschéenne du Surhomme.¹

Voilà qui en a laissé plus d'un perplexe. « C'est la partie la plus discutable, la plus suspecte, la plus facilement dévoyable de l'œuvre de Nietzsche² », observe Dominique Jameux ; « On reste fondé à remarquer combien l'univers straussien s'adapte peu aux abstractions d'une pensée philosophique³ », renchérit François-René Tranchefort. Peu importe : on s'intéressera ici à l'œuvre dans la mesure où elle constitue le développement musical d'une pensée interne et autonome, comme c'était d'ailleurs le cas de *Heldenleben*. Ce que l'on appellera le "nietzschéisme" straussien n'est donc pas la philosophie de Nietzsche en elle-même mais ce qu'elle devient dans l'imaginaire artistique du musicien. *Ainsi parlait Zarathoustra* donne une vision paradigmatique du "nietzschéisme" de Strauss, tout comme *Une vie de Héros* en donne une de son "héroïsme" ; mais, pas plus que cet héroïsme ne se limite au strict cadre de *Heldenleben* (on en trouve des manifestations dans la plupart des poèmes symphoniques de Strauss), ce nietzschéisme n'est pas exclusivement représenté par *Zarathoustra* : comme on le verra, c'est un aspect fondamental de l'esthétique et de la pensée du compositeur dans leur ensemble.

1 Strauss cité par Dominique Jameux : *Jameux*, p.54.

2 *Ibid.*

3 TRANCHEFORT François-René (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Paris : Fayard, 1986, p.749.

Revenons maintenant à Rolland et à *Jean-Christophe*. Le nietzschéisme de Strauss n'a pas échappé à l'écrivain, qui consacre notamment à *Zarathustra*, dans son article de 1899, un commentaire détaillé. Du reste, Rolland a très vite qualifié Strauss de "Nietzschéen" ; dès 1898, où il assistait à un concert dirigé par lui sans le connaître encore (concert lors duquel fut joué *Zarathustra*), il plaçait son nom au côté de celui de Nietzsche dans son Journal : « Hé hé ! j'ai idée que l'Allemagne ne gardera pas longtemps l'équilibre de la toute-puissance. [...] Nietzsche, R. Strauss, l'empereur Guillaume, - il y a du néronisme dans l'air¹ ». L'année suivante, il écrivait dans son article sur Strauss : « La pensée de Nietzsche [...] s'est reflétée constamment chez Strauss, et jette une lumière [...] aigüe sur l'âme de l'Allemand moderne² ».

Il semble que Rolland mette le nietzschéisme de Strauss sur le compte d'un "esprit allemand" général, plus que d'une affinité personnelle du musicien avec le philosophe. Mais justement, Strauss incarne plus qu'aucun autre cet esprit allemand : comme tous les artistes, comme tous les grands hommes, il est dépositaire de l'âme de son pays et de son temps ; l'idée est chère à Rolland. Celui-ci considérait qu'avec *Heldenleben*, Strauss s'affirmait comme le héros de l'Allemagne entière :

Triomphe de *Heldenleben* au concert. [...] Les Allemands ont trouvé le poète de la Victoire. [...] Rien ne peut être plus dangereux pour les Allemands qu'un grand homme comme Strauss. Car il achèvera de les affoler.³ / C'est par là que Richard Strauss est grand, qu'il est unique à présent. On sent en lui la force qui domine les hommes.[...] L'Allemagne actuelle [...] se reconnaît en lui, comme en son héros.⁴

Strauss représente l'Allemagne, mais en s'élevant au-dessus d'elle : l'héroïsme est un sentiment national, mais il garde chez Strauss le caractère idiomatique de la grandeur. Il en va de même du nietzschéisme. Caractéristique de « l'âme de l'Allemand moderne » en général, il a été porté par Strauss à un point de sublime inégalé, non philosophiquement, mais artistiquement. Voici en quels termes Rolland décrit *Ainsi parlait Zarathustra* :

Le programme que s'est imposé Strauss ne se perd point en de minuscules détails pittoresques ou anecdotiques, mais est dessiné en quelques traits expressifs et majestueux. [...] Peu de sujets offrent à l'expression musicale une aussi riche matière. Strauss l'a traitée avec puissance et souplesse ; il a su maintenir l'unité dans ce chaos de passions [...] D'une façon générale, la mise en œuvre est supérieure à

1 Note du 22 janvier 1898 (*R/S*, p.118).

2 *R/S*, p.183.

3 Note du 20 mai 1899 (*R/S*, p.126-127).

4 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.198).

l'idée.¹

Entendons le terme de "mise en œuvre" au sens propre : Strauss tire d'un prétexte philosophique une *œuvre musicale*, qui vaut par sa cohérence interne et sa signification propre plus que par sa fidélité (douteuse) avec la pensée de Nietzsche. Voilà ce qu'est le nietzschéisme de Strauss : une esthétique artistique, assez indépendante de Nietzsche pour n'être pas la simple assimilation d'un nietzschéisme ambiant, assez forte en elle-même pour acquérir une valeur de pensée autonome, on verra laquelle.

Reste à déterminer ce que devient ce nietzschéisme dans *Jean-Christophe*. Dans l'ensemble, son rôle dans le roman est de compléter le portrait qui est fait du héros, lui-même déjà emprunté à *Heldenleben*. Car héroïsme et nietzschéisme, chez Strauss, sont étroitement mêlés : l'un et l'autre sont conçus comme le trajet d'une âme forte et libre, mue par un « individualisme méprisant » et un « dédain héroïque », vers un idéal (la tranquille supériorité de l'« *Uebersch* », maître de ses passions, indépendant du reste du genre humain). Pour Christophe, devenir un héros avait consisté à dépasser le modèle straussien du *Held* pour se conformer à une vision plus rollandienne de l'héroïsme ; de même, il commencera par ressembler à l'homme nietzschéen de Strauss pour ensuite transfigurer son orgueil individualiste en humanisme enthousiaste. Le programme d'*Ainsi parlait Zarathoustra* est ainsi résumé par Rolland :

Strauss proteste de sa liberté vis-à-vis de Nietzsche. Il a voulu représenter les différentes étapes du développement que traverse un esprit libre pour arriver à l'*Uebersch*. Ce sont là des idées purement humaines, et qui ne sont point la propriété d'un système de philosophie. [...] On y voit l'homme, d'abord écrasé par l'énigme de la nature, chercher un refuge dans la foi, puis se révolter contre les pensées ascétiques, se lancer follement dans les passions, bientôt rassasié, écœuré, las jusqu'à la mort, essayant de la science, puis la rejetant, et parvenant à s'affranchir de l'inquiétude de la connaissance ; trouvant enfin sa délivrance dans le rire, maître du monde, de la danse bienheureuse, la ronde de l'univers, où entrent tous les sentiments humains : croyances religieuses, désirs inassouvis, passions, dégoût et joie. [...] Puis la danse s'éloigne, se perd dans les régions éthérées. Zarathoustra disparaît en dansant par delà les mondes. - Mais il n'a pas résolu pour les autres hommes l'énigme de l'univers : aussi, à l'accord de lumière qui le caractérise s'oppose la triste interrogation, qui clôt le poème.²

1 *Idem* (*R/S*, pp.191-193).

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.191-192).

On voit d'emblée ce que Christophe, dans tout cela, devra transcender. Pour l'homme nietzschéen de Strauss, la nature est une énigme opaque et suffocante à laquelle seule la foi, faute de la résoudre, permet d'échapper : cette alternative n'a plus de sens au point de vue du "panthéisme chrétien" de Rolland, possibilité d'une communion par la foi avec la totalité cosmique de la nature unifiée en Dieu. Christophe, on l'a vu précédemment, atteindra cet idéal. Quant à l'exil égoïste de Zarathoustra dans les « régions éthérées », laissant les hommes aux prises avec « l'énigme de l'univers », Christophe ne peut évidemment s'y résoudre : il restera jusqu'au bout solidaire du genre humain, sa propre mort n'étant qu'un passage de relais à une prochaine génération héroïque : « Hommes d'aujourd'hui, jeunes hommes, à votre tour ! Faites-vous de nos corps un marchepied, et allez de l'avant. Soyez plus grand et plus heureux que nous » (III, 485). Ainsi Rolland conclut-il son œuvre, dans un bref « Adieu à Jean-Christophe ». Belle leçon d'altruisme pour l'homme nietzschéen ! Et, du même coup, sa lutte prend la forme d'un éternel recommencement. Le parcours d'un individu isolé, achevé par sa retraite dans une solitude béate, est devenu chez Rolland une quête sans fin, menée par l'humanité entière de génération en génération.

Bref, la pensée de Rolland semble contredire point par point le "nietzschéisme" de Strauss. Quel rôle peut donc jouer celui-ci dans *Jean-Christophe* ? Précisément celui d'un *modèle à dépasser* : Christophe est à ses débuts un homme nietzschéen (un Zarathoustra) ; au terme de son parcours, il meurt en homme rollandien. Une évolution exemplaire, semblable à celle que l'on observait déjà chez le personnage dans le chapitre précédent, consacré à *Une vie de Héros* (le *Held* de Strauss devenait un *Héros* à la façon de Rolland). Cette fois-ci, néanmoins, le processus n'aura pas la même dimension dialectique : en revisitant le sujet de *Heldenleben*, Rolland interprétait le « Combat » du héros comme son effort pour passer de la thèse à l'antithèse, d'une moitié à l'autre de l'humanité (c'est-à-dire, dans une conception européo-centrée de celle-ci, d'un côté à l'autre du Rhin) ; l'homme nietzschéen de *Zarathoustra*, lui, s'isole dès le départ de l'espèce humaine et ne se soucie guère, par conséquent, de la séparer en deux : la seule séparation demeure entre elle et lui. De ce point de vue, la tâche de Christophe sera donc d'unir son destin à celui de l'humanité¹. Pas d'intermédiaire : on passe directement de la thèse (nietzschéisme) à la synthèse (rollandisme).

Aussi la phase nietzschéenne de l'évolution de Christophe correspondra-t-elle essentiellement

¹ « Toujours montrer l'Unité humaine, sous quelques formes multiples qu'elle apparaisse. Ce doit être le premier objet de l'art, comme de la science. C'est l'objet de *Jean-Christophe* » (Préface ; I, 12).

à la partie allemande, formatrice, de son existence (thèse), pour n'être explicitement transcendée qu'en fin de parcours, lors de l'accomplissement des derniers tomes (synthèse). Entretemps, pendant les années françaises de Christophe (antithèse), le thème passera au second plan.

Avant de commencer l'étude de ce "nietzschéisme" de Christophe, rappelons deux choses : d'une part, il ne s'agira pas d'une lecture de *Jean-Christophe* à la lumière de l'œuvre de Nietzsche, mais de ce que Rolland définit comme étant le "nietzschéisme" de Strauss ; d'autre part, ce nietzschéisme ne se résume pas au seul programme de *Zarathustra* mais inclut l'ensemble des réflexions attribuées Strauss sur des notions (développées par Nietzsche) telles que la foi, la morale, l'art, etc. : autant d'aspects fondamentaux de la pensée de Christophe, destinée à une subir une complexe évolution.

II. 2. a. L'éveil d'une spiritualité

Les interrogations existentielles de Christophe le mèneront aux conclusions que l'on sait : « Toujours la pensée de l'Unité. L'Unité des hommes entre eux et avec le Cosmos... » (I, 15) Rolland l'annonce dès la Préface du roman, mais Christophe ne l'accomplira qu'en mourant. Dans l'intervalle, sa pensée chemine. Les questions les plus essentielles : « Qu'est-ce que le monde ? Que suis-je dans le monde ? Que sont les hommes dans le monde ? » ne tarderont pas à se poser : dès les premières pages de « L'Aube », alors que la conscience balbutiante du héros nouveau-né s'éveille à peine, ses rêveries prennent une tournure métaphysique, quoique imagée :

Le balancier de la vie se meut avec lourdeur. L'être s'absorbe tout entier dans sa pulsation lente. Le reste n'est que rêves, tronçons de rêves, informes et grouillants, une poussière d'atomes qui dansent au hasard, un tourbillon vertigineux qui passe et fait rire ou horreur. Des clameurs, des ombres mouvantes, des formes grimaçantes, des douleurs, des terreurs, des rires, des rêves, des rêves... Tout n'est que rêve... - Et, parmi ce chaos, la lumière des yeux amis qui lui sourient, le flot de joie qui, du corps maternel, du sein gonflé de lait, se répand dans sa chair, la force qui est en lui et qui s'amasse énorme, inconsciente, l'océan bouillonnant qui gronde dans l'étroite prison de ce petit corps d'enfant. Qui saurait lire en lui verrait des mondes ensevelis dans l'ombre, des nébuleuses qui s'organisent, un univers en formation. Son être est sans limites. Il est tout ce qui est... (I, 27)

Comme on le voit, l'enfant Christophe a déjà une indéniable conscience ontologique : « L'être s'absorbe tout entier », « Son être est sans limites. Il est tout ce qui est », etc. Il ne ressemble guère à Zarathoustra qui, « écrasé par l'énigme de la nature », cherche « un refuge dans la foi » : rien n'est une énigme pour Christophe, puisqu'il *est* le monde tout entier. La foi lui est par conséquent inutile. De fait, le personnage semble plus proche du panthéisme rollandien que d'autre chose : la « pulsation lente » du « balancier de la vie » évoque le « Rythme », le « grand souffle éternel » que Christophe rejoindra en mourant (I, 15) ; quant à son « il est tout ce qu'il est », on y voit les prémisses de « l'Unité des hommes [...] avec le Cosmos » (I, 12). Christophe est-il déjà panthéiste, au sens rollandien du terme ? Oui, à condition de "retourner" son être, comme un gant, de l'intérieur vers l'extérieur.

Car enfin cette totalisation de l'univers dans une seule conscience humaine est aux antipodes de l'unité cosmique prêchée par l'auteur : l'homme n'a pas à absorber l'être en lui, mais tout au contraire à se fondre dans l'être ; l'Univers ne connaît pas de « prison », surtout pas celle d'un

« petit corps d'enfant ». « Le silence des espaces infinis entoure l'agitation humaine ; elle s'y perd comme une pierre dans l'eau », affirme Rolland (I, 15). Pour Christophe, les « espaces infinis » ne sont que « rêves », « chaos », « ombres » et « terreurs » dont il est hermétiquement protégé par sa plénitude intérieure. Et, puisque l'« eau » est en lui (« l'océan bouillonnant qui gronde »), il ne risque guère de s'y noyer. Christophe se referme sur lui-même et sur la densité de son être, quand il devrait s'ouvrir pour dissoudre celui-ci dans la substance éthérée de l'univers.

C'est qu'il se mure pour l'instant dans un hyper-individualisme qui le rapproche de Strauss et de son nietzschéisme. Son cas est bien sûr différent : sa spiritualité ne fait que s'éveiller, et sa conscience, déjà nette, d'un univers totalisé (en lui) lui permettra plus tard de transcender son individualisme en projetant cette totalité en-dehors de lui. Strauss, pour sa part, confond son univers intérieur avec le monde extérieur, et c'est là son péché d'orgueil :

Dem Deutschen gehört die Welt (A l'Allemand appartient le monde), disent tranquillement les gravures étalées aux vitrines de Berlin. - Arrivé à ce point, l'esprit commence à délirer. [...] L'idéaliste à qui « appartient le monde » est facilement sujet au vertige. Il était fait pour régner sur son monde intérieur. Les tourbillon des images extérieures qu'il est appelé à gouverner l'affole. Il en vient à divaguer comme un César. A peine parvenue à l'empire du monde, l'Allemagne a trouvé la voix de Nietzsche et de ses artistes hallucinés du *Deutsches Theater* et de la *Secession*. Voici maintenant la grandiose musique de Richard Strauss.¹

Un tourbillon d'images affolantes, génératrices de vertige : Christophe perçoit également le monde extérieur en ces termes. Mais pour lui, tout cela garde une inconsistance onirique (« des rêves, des rêves... »), de sorte qu'il s'en tienne sagement à « régner sur son monde intérieur », contrairement à Strauss et aux « artistes hallucinés » de l'Allemagne nietzschéenne. Rolland parlait déjà de « vertige », un an avant son article de 1899, pour désigner cette fièvre de l'esprit allemand : « J'ai idée que l'Allemagne ne gardera pas longtemps l'équilibre de la toute-puissance. Le vertige souffle dans son cerveau. Nietzsche, R. Strauss, [etc.]² ». L'image est encore plus sinistre, puisque l'Allemagne intériorise (« dans son cerveau ») le vertige qui, chez Christophe, n'est qu'une caractéristique objective du monde extérieur (« un tourbillon vertigineux qui passe »). Christophe s'apparente à un autre génie allemand, à l'esprit aussi tourmenté mais plus sain que celui des nietzschéens modernes, Beethoven :

Tout génie, si l'on veut, délire ; mais le délire d'un Beethoven se concentre en lui-même et crée pour sa

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.199).

2 Note du 22 janvier 1898 (*R/S*, p.118).

propre joie.¹

Le même sentiment, à peu de choses près, est donné à Christophe lorsqu'il éprouve, « parmi ce chaos, la lumière des yeux amis qui lui sourient, le flot de joie qui [...] se répand dans sa chair, la force qui est en lui », etc. Mais cet état primitif de la conscience de Christophe correspond à l'époque bénie de l'enfance et de son innocente pureté. Le personnage est encore à un stade pré-culturel de son évolution ; le meilleur (conscience d'un univers intérieur totalisé) et le pire (perception angoissée d'un monde extérieur étranger) sont déjà en lui : autonome, l'enfant se réfugie prudemment dans son intériorité, mais dès lors que l'influence corruptrice de son milieu culturel aura induit en lui un désir de domination, « l'équilibre de la toute-puissance » sera rompu. Ce n'est qu'en se convertissant au panthéisme, c'est-à-dire en inversant son instinct de domination de l'univers en désir de communion avec cet univers, qu'il pourra se sauver. Mais il n'en est pas encore là, et il lui reste à traverser bien des étapes dans son itinéraire spirituel.

La deuxième phase de son évolution consiste à « perdre la foi » tout en prenant conscience de l'ineffable immensité de l'univers extérieur. On se demande du reste comment Christophe a jamais pu avoir la foi : ce nietzschéen en puissance était destiné au paganisme, en attendant de se convertir sur le tard au panthéisme rollandien. De fait, il n'a au début de sa vie qu'une foi embryonnaire ; il suffira d'une brusque révélation pour la tuer dans l'œuf. Son rapport à Dieu, dans « L'Adolescent », est décrit ainsi :

Christophe se trouvait, à l'égard de la religion, dans un état assez étrange : il ne savait pas dans quel état il se trouvait. Il n'avait jamais eu le temps d'y songer sérieusement. [...] Au fond, il était trop religieux pour penser beaucoup à Dieu. Il vivait en Dieu, il n'avait pas besoin d'y croire. [...] Celui qui porte en lui le soleil et la vie, qu'irait-il les chercher hors de lui ? (I, 237)

« Il était trop religieux pour penser beaucoup à Dieu » : ce faux paradoxe est la définition même du panthéisme chrétien de Rolland, communion directe avec Dieu et l'Univers sans la médiation d'aucune « croyance ». Le plus religieux est celui qui n'a pas besoin de croire. Pour Christophe, le moyen le plus sûr d'atteindre Dieu est donc de renoncer à la croyance ; mais il commencera par renoncer à Dieu. Dans « L'Adolescence », il engage une discussion théologique avec Leonhard Euler, le fils de la famille chez qui lui et sa mère sont hébergés, un jeune garçon se destinant à entrer dans les ordres. Christophe envie au départ la foi paisible et inébranlable de Leonhard, mais il va peu en peu prendre conscience de la bassesse qu'elle dissimule :

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.199).

Christophe, en l'écoutant parler, percevait l'égoïsme de cette foi. [...] [Il] l'écoutait en silence, avec une hostilité croissante. Il sentait chez Leonhard l'hypocrisie de ce renoncement. [...]

Leonhard, tout heureux, exposait maintenant la beauté et l'harmonie du monde, vu du haut de son perchoir divin : en bas, tout était sombre, injuste, douloureux ; d'en haut, tout devenait clair, lumineux, ordonné, le monde était semblable à une boîte d'horlogerie, parfaitement réglée...

Christophe n'écoutait plus que d'une oreille distraite. Il se demandait : « Croit-il, ou croit-il qu'il croit ? » Cependant sa propre foi, son désir passionné de foi n'en étaient pas ébranlés. Ce n'était pas la médiocrité d'âme et les pauvres arguments d'un sot comme Leonhard, qui pouvaient y porter atteinte...

Bon chrétien, Leonhard tient un discours proche par certains aspects de celui de Rolland : « l'harmonie du monde », « semblable à une boîte d'horlogerie, parfaitement réglée », n'est pas sans rappeler le « Rythme » et le « grand souffle universel » qu'évoque l'auteur dans la Préface du roman. Mais la foi de Leonhard n'est qu'un renoncement égoïste et hypocrite, semblable à celui du héros nietzschéen créé par Strauss ; Rolland écrivait dans son article de 1899 : « Nietzsche, parlant des artistes de notre temps, sourit de “ces Tantales de la volonté, ennemis des lois et révoltés, tous venant enfin se briser et s'écrouler aux pieds de la croix du Christ”¹ ». De Christophe et de Leonhard, le plus nietzschéen est sans doute le second. C'est celui-ci qui, tel Zarathoustra, trouve « refuge dans la foi » après avoir été vaincu par « l'énigme de la nature ». Son tort a été de séparer Dieu et le monde, en demandant à l'un de le protéger de l'autre. Par réaction, Christophe va résolument s'engager sur la voie inverse et nier Dieu pour posséder le monde : c'est commettre l'erreur opposée. Dans une perspective panthéistique, l'absolu ne peut être atteint que par la synthèse des points de vue de Christophe et de Leonhard. Mais le premier est en meilleure voie que le second pour y parvenir :

La nuit descendait sur la ville. [...] Les cloches se mirent à sonner : la plus aigüe d'abord, toute seule, [...] puis la seconde, une tierce au-dessous [...] ; enfin vint la plus grave, à la quinte, qui semblait leur donner la réponse. Les trois voix se fondirent². [...] L'air et le cœur tremblaient. Christophe, retenant son souffle, pensait combien la musique des musiciens est pauvre auprès de cet océan de musique, où grondent des milliers d'êtres [...]. Il se perdait dans cette immensité sonore, sans rivages et sans bornes...

1 R/S, p.200.

2 On croirait volontiers que les cloches, malgré des indications un peu ambiguës (la troisième cloche sonne-t-elle à la quinte de la première ou de la seconde ? A la quinte supérieure ou inférieure ?), donnent les trois notes de l'accord parfait tonal : tonique, tierce, quinte. Christophe entendrait donc ni plus ni moins que l'ouverture d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : la fanfare trois fois répétées par les cuivres, qui fait entendre l'accord parfait d'*ut*, en mineur puis en majeur (*do – sol – do – mi bémol ; do – sol – do – mi bécarre*), est symbole de la plénitude et de la perfection de l'Univers, tout comme le concert de cloches (« cet océan de musique, où grondent des milliers d'êtres »). Non que Rolland ait forcément songé ici à la musique de Strauss ; mais l'idée d'une totalisation par les sons de l'infini du Cosmos se retrouve chez l'un et chez l'autre.

Et quand le puissant murmure se fut tu, quand ses derniers frémissements se furent éteints dans l'air, Christophe se réveilla. Il regarda, effaré, autour de lui... Il ne reconnaissait plus rien; Tout était changé autour de lui, en lui. Il n'y avait plus de Dieu...

De même que la foi, la perte de la foi est souvent, elle aussi, un coup de la grâce, une lumière subite. [...] Brusquement, tout s'écroule. On est seul, on ne croit plus.

Christophe épouvanté ne pouvait comprendre pourquoi, comment cela s'était produit. C'était, comme au printemps, la débâcle d'un fleuve... [...]

Le trouble ne venait pas du dehors. Le trouble était en lui. Il sentait s'agiter dans son cœur des monstres inconnus, et il n'osait pas se pencher sur sa pensée, pour voir son mal en face... Son mal ? Était-ce un mal ? Une langueur, une ivresse, une angoisse voluptueuse le pénétraient. Il ne s'appartenait plus. En vain il tâchait de se raidir dans son stoïcisme d'hier. Tout craquait d'un coup. Il avait la sensation soudaine du vaste monde, brûlant, sauvage, incommensurable... le monde qui déborde Dieu !...

Ce ne fut qu'un instant. Mais tout l'équilibre de sa vie ancienne en fut désormais rompu. (I, 242-244)

Aussi subitement que Claudel avait trouvé la foi « près du deuxième pilier, à droite » dans le chœur de Notre-Dame, Christophe la perd « sur un banc tranquille, dans la galerie du cloître de Saint-Martin » (I, 239). Cette crise spirituelle marque le début d'une nouvelle phase de son existence, pour le meilleur ou pour le pire. De quel côté va-t-il pencher, justement ?

Cette perte de Dieu ressemble d'une part au renoncement du héros straussien, écœuré par la vanité de sa propre lutte. « Brusquement, tout s'écroule. On est seul, on ne croit plus » : Christophe se rend compte que sa quête de Dieu était sans but. Cruelle déconvenue, comme celle du héros nietzschéen : « Cette volonté âpre et tendue, à peine arrivée au but, ou même avant, défaille. [...] Tout cet étalage de volonté surhumaine, pour aboutir au renoncement, au “Je ne veux plus !”¹ ». Pourtant, la compensation est de taille : Christophe découvre un monde aux dimensions infinies, libéré des entraves de Dieu (le « vaste monde [...] incommensurable... le monde qui déborde Dieu »), au point qu'il éprouve l'« ivresse » caractéristique de l'artiste nietzschéen (tel Strauss) assoiffé de puissance et de domination.

D'autre part, la voie est ouverte au panthéisme : dans son extase auditive, Christophe entrevoit une « immensité sonore, sans rivage et sans bornes », et s'y perd, tout comme dans la Préface de *Jean-Christophe* l'« agitation humaine » se perdait dans « le silence des espaces infinis ». Ici le silence, là l'« immensité sonore ». Est-ce contradictoire ? Nullement : l'un et l'autre ont le caractère de l'infini, synthèse ultime au sein de laquelle son et silence, plein et vide ne font qu'un. Dans la grande unité cosmique, les contraires n'ont pas la place de s'opposer ; ils se complètent. Si l'univers entrevu par Christophe « déborde Dieu », c'est que ce Dieu n'était pas le bon : il était nécessaire à Christophe de rejeter cette fausse divinité, carcan des esprits faibles. Le moment

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.199-200).

venu, il retrouvera le Dieu qu'il cherchait.

Mais pour l'heure, il choisit un paganisme radical : face à Leonhard qui trouve « refuge dans la foi », cet autre Zarathoustra qu'est Christophe va « se révolter contre les pensées ascétiques » et « se lancer follement dans les passions ». Incapable de retrouver son « stoïcisme d'hier », il se sent appelé par le monde « brûlant, sauvage » qui s'ouvre devant lui. C'est ici qu'il devient, temporairement, un véritable homme nietzschéen. Il a déjà l'intuition du panthéisme, et, à terme, il y reviendra. Mais la sagesse requise lui fait encore défaut.

II. 2. b. Délires et passions

Dieu n'existe plus (« Je n'aime pas, quand c'est religieux¹ », lâchait Strauss en mars 1900), et le monde extérieur, jadis un « tourbillon vertigineux qui passe et fait rire ou horreur », guère plus consistant qu'un rêve, pénètre désormais en Christophe et fait s'agiter en son cœur des « monstres inconnus ». Plus de barrière entre l'extérieur et l'intérieur : c'est la voie ouverte au panthéisme ; mais Christophe, au lieu de dissoudre son être intérieur dans l'univers extérieur, va chercher à le lui imposer. Aussi sa nouvelle liberté n'est-elle qu'une illusion, propre à le conduire à des excès d'orgueil.

Un nouveau cycle des jours commença. Jours d'or et de fièvre, mystérieux et enchantés, comme lorsqu'il était enfant, et qu'il découvrait, une à une, les choses, pour la première fois. De l'aube au crépuscule, il vivait dans un mirage perpétuel. Toutes ses occupations étaient abandonnées. [...] Il ne craignait pas de mentir. Il n'en avait pas de remords. Les principes de vie stoïques, sous lesquels il avait eu plaisir jusque-là à ployer sa volonté : la morale, le Devoir, lui apparaissaient maintenant sans vérité. Leur despotisme jaloux se brisait contre la Nature. La saine, la forte, la libre nature humaine, voilà la seule vertu : au diable tout le reste ! (I, 259)

Au nom de la Nature, Christophe s'arroge des droits individuels : loin de « l'Unité des hommes entre eux et avec le Cosmos », il prône sa propre indépendance vis-à-vis de tout et de tous. Morale et devoir lui semblent désormais, *stricto sensu*, contre-nature, donc disqualifiés. S'il est dans l'ordre des choses que la force triomphe de la faiblesse, soit. Le nietzschéen Strauss ne

¹ Journal de Rolland, note du 10 mars 1900 (R/S, p.142).

raisonne pas autrement ; il n'est que de voir ce qu'écrivait Rolland de lui en mars 1900 :

Sa conversation me montre combien j'ai eu raison de voir en lui l'artiste-type du nouvel empire allemand, le puissant reflet de cet orgueil héroïque, tout près de délirer, de ce nietzschéisme méprisant, de cet idéalisme égoïste et pratique, qui a le culte de la force, et le dédain de la faiblesse. [...] Je réfléchis à l'obstination singulière qu'ont presque tous les Allemands d'aujourd'hui à affirmer la grandeur morale de la Force, et sa suprématie légitime sur le Droit.¹

Pourtant, l'impression persiste que le cas de Christophe est différent. On voit que Rolland met l'idéologie de Strauss sur le compte de la culture : l'Empire allemand et la philosophie de Nietzsche sont des réalités historiques n'ayant rien de "naturel", de sorte que l'« orgueil héroïque » et l'« idéalisme égoïste et pratique » de Strauss sont le fruit d'une assimilation culturelle, non d'une quelconque spontanéité. Quant à Christophe, n'a-t-on pas lu que « [son] trouble ne venait pas du dehors », mais qu'il « était en lui » ? Tout se passe comme si son évolution spirituelle suivait une dynamique autonome, imperméable à toute influence extérieure. Le seul conditionnement culturel qui ait cherché à s'imposer à lui (le Dieu factice des chrétiens hypocrites) a volé en éclat sous la puissance de sa volonté. C'est que la Force est en lui de manière innée, non comme l'intériorisation d'un nietzschéisme ambiant dont Strauss, parmi d'autres, a fait les frais. Celui-ci, affirme Rolland, « était fait pour régner sur son monde intérieur² » ; l'air du temps, hélas, l'a conduit à vouloir imposer sa souveraineté au monde extérieur (« *Dem Deutschen gehört die Welt* (A l'Allemand appartient le monde)³ »), avec pour seul résultat que « cette volonté âpre et tendue, à peine arrivée au but, ou même avant, défaille⁴ ».

La plénitude intérieure de Christophe, au contraire, déborde spontanément ses limites et se projette vers l'univers extérieur en brisant tous les obstacles. Elle suit son cours, d'une manière aussi naturelle et inéluctable qu'un fleuve : « C'était, comme au printemps, la débâcle d'un fleuve », lisait-on lorsque Christophe perdait la foi, une foi illusoire qu'il a dû franchir comme un barrage. N'ayons crainte, le fleuve ira là où il doit aller : à l'océan, à ces « espaces infinis » où toute l'agitation humaine « se perd comme un caillou dans l'eau ». Le nietzschéisme que Christophe affiche pour l'instant est donc dépassé d'avance, puisqu'il se donne d'emblée comme une simple étape. Quand Christophe s'imagine déjà en communion avec l'univers, on est prévenu qu'il se trompe :

1 Note du 1er mars 1900 (*R/S*, pp. 129, 132).

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, 199).

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

Mais la chrysalide qui sortait de sa gaine, s'étirait avec délices dans son enveloppe nouvelle : elle n'avait pas eu le temps de reconnaître encore les bornes de sa nouvelle prison. (I, 259)

En temps voulu, ces bornes seront franchies. Mais cette prison, à peine moins étroite que l'était auparavant celle de son « petit corps d'enfant », lui réserve bien des épreuves.

Comme le protagoniste d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, Christophe éprouve en découvrant ses nouvelles forces une soif inextinguible de passions. Débarrassé de la foi, il va dans la dernière partie de « L'Adolescent » se lancer à la poursuite des jouissances terrestres. Il les trouvera, temporairement, auprès de sa première maîtresse ; mais une fois cette distraction passée, il connaîtra un nouvel instant de désœuvrement auto-contemplatif. C'est l'occasion de s'apercevoir que son nietzschéisme s'est bien ancré en lui :

[Ses passions] ne suffisaient pas, elles ne suffisaient plus à assouvir sa faim : à peine pouvaient-elles la tromper, un instant. Sa vie était une suite de réactions violentes – des sauts d'un extrême à l'autre. Tantôt il la voulait ployer aux règles d'un ascétisme inhumain : ne mangeant plus, buvant de l'eau, se tuant le corps de marches, de fatigues, de veilles, se refusant tout plaisir. Tantôt il se persuadait que la force est la vraie morale chez les gens de sa sorte ; et il se lançait à la chasse de la joie. (I, 345)

D'un « ascétisme inhumain » à la « chasse de la joie », légitimée par la conviction que « la force est la vraie morale » : Christophe est devenu Zarathoustra parlant avec la voix de Strauss. Rappelons quel était le cheminement du héros du poème symphonique : « On y voit l'homme [...] chercher un refuge dans la foi, puis se révolter contre les pensées ascétiques, se lancer follement dans les passions, bientôt rassasié, écœuré, las jusqu'à la mort¹ », et l'article de foi du compositeur : « Il est très bien que les plus forts l'emportent² » ; comme la plupart de ses compatriotes, d'après Rolland, il croit en la « grandeur morale de la Force³ ».

A cela se joint chez Christophe un début d'orgueil méprisant, qui tend à compléter sa ressemblance avec le héros nietzschéen (et avec Strauss). Mais ce caractère ne s'affirme pas encore avec assurance, et il est difficile de le comparer tout à fait Christophe à Strauss tel que le décrit Rolland dans son article de 1899 :

Zarathustrâ montrait les progrès de l'individualisme méprisant de Strauss, de cet esprit « qui hait les

1 R/S, p.192.

2 Journal de Rolland, note du 1er mars 1900 (R/S, p.129).

3 *Idem* (R/S, p.132).

chiens de la populace et toute cette engeance manquée et sombre, - cette tempête riante, cet esprit de tempête qui danse sur les marécages et les tristesses comme sur des prairies ».¹

Christophe commence lui aussi à prendre ses congénères de haut, mais il souffre de cet isolement forcé : le rire est de leur côté, la tristesse du sien.

Christophe se réveillait, tout à coup, au milieu de l'écœurante odeur de charcuterie et de tabac ; il regardait ceux qui l'entouraient, avec des yeux égarés : il ne les reconnaissait plus ; il pensait avec angoisse :

« Où est-ce que je suis ? Quels sont ces gens ? Qu'ai-je à faire avec eux ? »

Leurs propos et leurs rires lui donnaient la nausée. (I, 346)

Christophe ne peut pas devenir misanthrope, ni totalement individualiste : son fond d'idéologie rollandienne y répugne. En se désolidarisant de ses semblables malgré tout, il ressent l'angoisse d'une perte. Lui-même penche à y voir une faiblesse : « Il n'avait pas la force de les quitter : il avait peur de rentrer chez lui, de se retrouver seul, en face de ses désirs et de ses remords » (*Ibid.*). Mais on sait qu'à ce stade de son évolution, il se fourvoie. Un excès de volonté mal contenue le pousse à mépriser le genre humain, mais ce mépris n'est guère dans sa nature. Il ne peut que souffrir de l'éprouver, si bien que toute solitude, au lieu de le conforter dans une tranquille et béate auto-satisfaction (qui lui fait défaut), le laissera seul face à lui-même et à sa triste situation. Le fait est que ses forces sont trop grandes pour lui :

Christophe était submergé par la vie. Toutes ses forces avaient subi une formidable poussée et grandi trop vite, toutes à la fois. Sa volonté seule n'avait pas eu une croissance aussi rapide ; et elle était affolée par cette foule de monstres. La personnalité craquait. De ce tremblement de terre, de ce cataclysme intérieur, les autres ne voyaient rien. Christophe lui-même ne voyait que son impuissance à vouloir, à créer, et à être. Désirs, instincts, pensées, sortaient les uns après les autres, comme d'une terre volcanique s'échappent des nuages de soufre. (I, 348)

Son mal est clairement défini : sa force dépasse les limites de sa volonté, il ne sait qu'en faire. Christophe est « affolé par la foule de monstres » qu'il a devant lui, par la raison qu'il manque de la volonté nécessaire pour maîtriser le flux de la force qui l'emporte. On pourrait croire que Strauss souffre du même mal, quand Rolland affirme que « le tourbillon des images extérieures qu'il est appelé à gouverner l'affole² ». Mais c'est tout le contraire : sa volonté le mène trop loin, là où sa force ne suit plus. « Il était fait pour régner sur son monde intérieur », disait Rolland.

1 R/S, p.193. La citation est issue d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche.

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (R/S, 199).

Christophe est investi d'une force trop grande pour pouvoir la contenir par sa volonté, tandis que Strauss voudrait contenir plus de force qu'il n'en a. Voyons ce que cela implique sur l'art de ce dernier :

Ainsi, partout, dans cette musique, une forte unité s'impose à des éléments désordonnés, souvent disparates. C'est le reflet, à ce qu'il me semble, de l'âme de l'auteur. L'unité n'est pas dans ce qu'il sent, mais dans ce qu'il veut. L'émotion est bien moins intéressante chez lui que la volonté, bien moins intense surtout ; et souvent elle manque de personnalité.¹

Strauss parvient sans peine, contrairement à Christophe, à imposer l'unité à des éléments disparates. Sa volonté absorbe des émotions trop peu intenses pour elle, la forme lisse le contenu ; il en résulte une personnalité creuse. Quant à Christophe, incapable de gérer cet excès d'émotions, sa personnalité est si chargée qu'elle en « craque ».

Strauss finit par s'écoeurer de son trop-plein de volonté : « Tout cet étalage de volonté surhumaine, pour aboutir au renoncement, au “Je ne veux plus !”² ». De son côté, Christophe s'écroule sous le poids de sa propre force : « “Maintenant, que sortira-t-il ? Qu'advient-il de moi ? Sera-ce toujours ainsi, ou sera-ce fini de Christophe ? Ne sera-t-il rien, jamais ?” » (I, 348). « Je ne veux plus ! » s'écrie Strauss parce qu'il *veut trop* ; « Je ne peux donc pas ? » se lamente Christophe parce qu'il *peut trop*. Pour celui-ci, la défaite apparente ne fait que retarder une victoire future : rien n'arrêtera le cours du fleuve.

Pour autant, Christophe n'a pas encore dépassé le modèle straussien. La phase véritablement nietzschéenne de son évolution ne s'achèvera qu'à la fin du volume suivant ; en attendant, l'attitude qu'il adopte pour oublier son mal contribue à l'y maintenir :

Et voici que surgissaient maintenant les instincts héréditaires, les vices de ceux qui avaient été avant lui.
Il s'enivra.

On peut prêter à ces quelques mots deux sens différents. Le premier, terre-à-terre, est le plus évident : Melchior et Jean-Michel, le père et le grand-père de Christophe, étaient tous deux portés sur la boisson ; hérédité oblige, le fils s'alcoolise à son tour. Un second sens apparaît néanmoins si l'on reprend le fil de la comparaison avec Strauss : Christophe, subissant l'influence insidieuse de l'esprit allemand et de son nietzschéisme (les « instincts » et les « vices » de ceux qui le précèdent), commence à éprouver la même ivresse métaphorique que Strauss et les

1 *Idem* (R/S, p.198).

2 *Idem* (R/S, p.200).

citoyens allemands (« un peuple héroïque, enivré de ses triomphes¹ », écrit Rolland).

Pour extrapolée qu'elle paraisse, cette interprétation n'est pas entièrement hasardeuse. On arrive au terme du troisième tome de *Jean-Christophe*, « L'Adolescent », pour entrer quelques pages plus loin dans « La Révolte ». Ce quatrième volume est celui où Christophe va pousser son nietzschéisme jusqu'au bout, et se rendre ainsi capable de le dépasser en retournant contre lui ses propres armes. Il lui faudra donc d'abord le boire jusqu'à la lie, au prix d'une dangereuse ivresse.

II. 2. c. Libération par le rire

Zarathoustra, après avoir rejeté la foi, s'être lassé de ses passions et dégoûté de la connaissance, trouve « sa délivrance dans le rire, maître du monde, la danse bienheureuse, la ronde de l'univers, où entrent tous les sentiments humains : croyances religieuses, désirs inassouvis, passions, dégoût et joie² ». Suite à cela son âme gagne « les régions éthérées », laissant égoïstement le commun des mortels dans l'ignorance. C'est du moins la vision qu'a Rolland du sens de l'œuvre de Strauss. L'année suivant son article, il rapporte dans son Journal que le compositeur, apparemment, le conçoit différemment :

(Dans sa pensée, il a bien voulu exprimer, jusqu'à la fin de la symphonie, l'impuissance du héros à se satisfaire, ni par la religion, ni par la science, ni par l'humour, en face de l'énigme de la nature.)³

Le rire ne serait donc pas plus libérateur que le reste, et l'« énigme de la nature » demeurerait, intouchable. Dans un cas comme dans l'autre, Zarathoustra ne quitte pas sa logique nietzschéenne : l'univers est une énigme, dont la solution, si elle existe, ne peut faire l'objet que d'une découverte individuelle. Le but ultime auquel aspire Christophe, même sans le savoir, exclut radicalement la possibilité d'une telle conception : « L'Unité des hommes entre eux et avec le Cosmos ». L'univers n'a plus rien d'une énigme, et il n'est plus question d'individualisme.

Dans « La Révolte », Christophe va pourtant reprendre à son compte le « rire » de

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.200).

2 *Idem* (*R/S*, p.192).

3 Note du 9 mars 1900 (*R/S*, p.141).

Zarathoustra. Il s'agira pour lui de rire de l'Allemagne et de ses compatriotes, de se servir de son propre nietzschéisme pour s'en libérer après l'avoir poussé dans ses derniers retranchements. L'esprit et l'idéalisme allemands dégoûtent Christophe ; il en possède certains caractères en lui (l'orgueil et l'ivresse de la Force), mais d'une manière innée qui le distingue de la masse. Et surtout, le nietzschéisme provisoire de Christophe contient la promesse de son propre dépassement : son rire aura donc une réelle vertu libératrice.

Dans les premières pages de « La Révolte », Christophe assiste à un concert qui, on l'a vu, s'inspire en tous points d'un souvenir personnel de Rolland : celui-ci avait vu Strauss se produire comme chef d'orchestre à Düsseldorf, en mai 1899¹ [réf.]. Lors de cette scène, Christophe prend conscience du « mensonge allemand » et éclate de rire. Le ridicule prononcé du rituel du concert dans son ensemble, triomphe de la médiocrité, résultait d'après Rolland de l'influence dangereuse qu'avait un « grand homme comme Strauss » sur le public allemand. En d'autres termes, la grandeur suscitait la bassesse.

A moins que la bassesse ne ronge de l'intérieur la grandeur elle-même. Le concert de « La Révolte » peut être comparé avec un autre souvenir de Rolland, plus ancien. En janvier 1898, l'auteur avait assisté à un concert où Strauss dirigeait notamment *Ainsi parlait Zarathoustra* :

Le *Zarathustrâ* [...] est d'une complexité obscure au point de vue intellectuel. Musicalement, il est puissamment orchestré, et abonde en effets originaux ; mais le fond est assez vulgaire. L'inquiétude y est du Schumann, la mélancolie du Mendelssohn, la nature du Wagner, et la gaieté, du Gounod en ébriété. (Une des phrases m'a semblé une parodie inconsciente d'un air de *Faust*, mis en mouvement de danse)²

Le poème symphonique de Strauss aux dimensions colossales, illustration musicale de la pensée de Nietzsche, s'avère un "cocktail" écœurant de musique germanique, mâtiné d'une once de mauvais goût empruntée au voisin français : la « grandeur allemande » pouvait-elle mieux se discréditer elle-même ? Christophe a sous les yeux un spectacle analogue, qui éveille en lui les mêmes sentiments :

Il voyait l'art allemand tout nu. [...] Les écluses étaient lâchées à la redoutable sensibilité germanique ; elle diluait l'énergie des plus forts, elle noyait les faibles sous ses nappes grisâtres : c'était une inondation ; la pensée allemande dormait au fond. Et quelle pensée, parfois, que celle d'un Mendelssohn, d'un Brahms, d'un Schumann, et, à leur suite, de cette légion de petits auteurs de *Lieder* emphatiques et pleurnicheurs !

1 Voir p.20-21.

2 Note du 22 janvier 1898 (*R/S*, p.117).

Strauss et Nietzsche sont dilués, le public allemand noyé : seul Christophe survit à l'inondation. Zarathoustra échappait au chaos des passions humaines par le rire : « délivrance dans le rire [...], la ronde de l'univers, où entrent tous les sentiments humains : croyances religieuses, désirs inassouvis, passions, dégoûts et joies¹ ». Christophe va encore plus loin puisque cette fois, Nietzsche lui-même s'embourbe dans les « nappes grisâtres » de la sensibilité germanique ; en imitant l'attitude de l'homme nietzschéen, Christophe dépasse son modèle tout en le discréditant. Car la Force en lui est saine et spontanée, elle n'est pas ce mirage culturel qui entraîne l'Allemagne dans la décadence.

Christophe n'y tint plus. Il éclata de rire. Des « chut ! » indignés s'élevèrent. Ses voisins le regardèrent avec effarement ; ces bonnes figures scandalisées le mirent en joie : il rit de plus belle, il rit, il pleurait de rire. Pour le coup, on se fâcha. On cria : « A la porte ! » Il se leva, et partit, en haussant les épaules, le dos secoué par un accès de fou rire. (I, 368)

Avec cette gaieté méprisante, Christophe donne l'impression de marcher sur les traces de Strauss, dont Rolland commentait ainsi le parcours spirituel : « il s'irrite et s'indigne de la bassesse des obstacles qu'il rencontre. Le dédain grandit ; il devient sarcastique. [...] Comme son rire cingle et fouaille dans *Zarathustrâ* !² » En effet, le rire de Christophe est en tous points celui du héros nietzschéen ; écoutons Nietzsche lui-même : « J'ai canonisé le rire ; hommes supérieurs, apprenez à rire !³ » Mais c'est justement de Zarathoustra (le *Zarathoustra* de Strauss), représenté par cette populace qu'il affecte de mépriser, que Christophe rit. Celui-ci est devenu un « homme supérieur » en se désolidarisant de l'Allemagne.

La preuve en est donnée quelques pages plus loin. Bouleversé par la découverte du « mensonge allemand », Christophe s'empresse de relire l'œuvre de ses idoles, à commencer par Wagner : il n'est que conforté dans ses nouvelles impressions. Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, tous se révèlent de fieffés menteurs malgré leur génie.

Il souffrait de leurs mensonges, et il ne pouvait les oublier. Il les attribuait à la race, et leur grandeur à eux-mêmes. Il avait tort. Grandeur et faiblesse appartiennent également à la race dont la pensée puissante et trouble roule comme le plus large fleuve de musique et de poésie, où l'Europe vient boire... Et chez quel autre peuple eût-il trouvé la pureté naïve, qui lui permettait en ce moment de le condamner si durement ?

1 R/S, p.192.

2 R/S, p.199.

3 Nietzsche cité par Rolland, dans son article « Richard Strauss » de 1899 (R/S, p.192).

Il ne s'en doutait point. Avec l'ingratitude d'un enfant gâté, il retournait contre sa mère les armes qu'il en avait reçues. (I, 372)

La complexe position de Christophe vis-à-vis de son Allemagne maternelle est résumée en quelques lignes révélatrices. De sa « race », le héros possède la force : le puissant cours du Rhin, « fleuve de musique et de poésie » où s'abreuve l'Europe. Mais la faiblesse et le mensonge, « ver rongeur de la pensée allemande¹ », lui sont épargnés, ou du moins la Force est assez grande en lui pour les faire voler en éclats. Rien n'arrête le fleuve de l'âme de Christophe : il est voué au *dépassement* systématique de tous les obstacles qui s'opposeront à sa volonté (« La force ! cela suffit. Qu'elle emporte tout, comme le Rhin ! », s'écrie-t-il un peu plus loin ; I, 382). Mais pour l'heure, comme on l'a vu, il s'emploie à retourner contre elle les armes de la culture allemande, en l'occurrence son « nietzschéisme méprisant² ».

Celui-ci continue en parallèle à se discréditer lui-même. Le texte fait apparaître soudain une caricature inattendue du Zarathoustra de Strauss, en la personne d'un Juif. Sans épiloguer sur le traitement général que Rolland fait subir aux personnages de Juifs dans *Jean-Christophe*³, on se borne à observer que Franz Mannheim, « fils d'un banquier » (I, 392) dont Christophe fait la connaissance, illustre sur le mode de la dérision le "tourniquet" idéologique de Zarathoustra :

Par esprit de contradiction contre l'activité sèche et dure des siens et contre [...] le philistinisme allemand, il était Tolstoyen, Nirvânien, évangéliste, bouddiste – il ne savait trop lui-même –, apôtre d'une morale molle et désossée [...], une morale qui n'était qu'un traité du plaisir [...]. Ce christianisme polisson n'attendait qu'une occasion pour céder le pas à quelque autre marotte, - n'importe laquelle : celle de la force brutale, de l'impérialisme, des « lions qui rient ». (I, 395-396)

On passe sans transition d'une forme de spiritualité que n'aurait pas reniée Rolland lui-même (Tolstoï, le Nirvâna hindou) à un pseudo-foi corrompue, plus hédoniste qu'ascétique (« un traité du plaisir »), puis au culte de la force impériale et du rire orgueilleux ; le terme de « lions qui rient » incite fort à un rapprochement direct du passage avec le commentaire d'*Ainsi parlait Zarathoustra* que Rolland donnait dans son Journal en 1898 :

Le Zarathustrâ, qui doit contenir tous les sentiments philosophiques : nature, religion, science, dégoût,

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.200).

2 Rolland employait le terme en parlant de Strauss, dans son Journal : note du 1er mars 1900 (*R/S*, p.129).

3 On en avait eu un exemple avec Sylvain Kohn, évoqué dans la partie consacrée à « La Foire sur la Place ».

joie, ironie, *lions qui rient*, - est d'une complexité obscure au point de vue intellectuel.¹

Une fois de plus, il semble que Rolland s'adonne à parodier Strauss (comme il l'avait fait pour *Salomé*, *Heldenleben* ou avec le personnage de Hassler). Si Christophe adopte lui aussi un tempérament "nietzschéen", le personnage de Mannheim est là pour indiquer qu'il ne s'y tiendra pas longtemps.

Il continuera pourtant à l'exercer jusqu'à la fin de « La Révolte ». Devenu critique musical, il publie une chronique à la fois naïve et assassine produisant l'effet d'une « pierre qui tombe dans une mare aux canards » (I, 408), intitulée « Trop de musique ! ». On citait déjà ce passage dans le chapitre précédent, consacré à *Heldenleben*. Dans notre nouvelle perspective, il est utile d'y revenir : Christophe donne ici une nouvelle démonstration de son rire nietzschéen.

« Voyez [le peuple] au concert. Il parle de la gaieté allemande ! Ces gens-là ne savent pas ce que c'est que la gaieté : ils sont toujours gais ! Leur gaieté, comme leur tristesse, se répand en pluie : c'est de la joie en poussière ; elle est atone et sans force. [...] La vraie joie [...] vous prend à la gorge et vous terrasse ; et on n'a plus envie, après, de rien autre : on a son compte...! » (I, 408-409)

Opposition théorique de la joie des faibles et de la joie des forts : comme lors du concert du début de « La Révolte », la gaieté de la populace (mêlée à sa sensiblerie) se dissout en pluie (il s'agissait tantôt d'une « inondation »), tandis que le vrai rire, celui de Christophe, le « prend à la gorge » et le « terrasse » (un *fou* rire). A en croire Nietzsche, ce rire-là est l'apanage des « hommes supérieurs » ; Christophe en pense visiblement autant : « on a son compte », tel Zarathoustra qui « disparaît en dansant par-delà les mondes² ».

Voilà bien ce que souhaite Christophe : sortir du monde étouffant de cette Allemagne basement idéaliste. Son rire, de plus en plus amer, le sépare toujours davantage de ses compatriotes. Il va donc être temps pour lui de s'arracher de ses racines, pour partir en quête de la vérité :

Il vit la grandeur de l'idéalisme allemand, qu'il avait tant de fois haï, parce qu'il est chez les âmes médiocres une source d'hypocrite niaiserie. Il vit la beauté de cette foi qui se crée un monde au milieu du monde, et différent du monde, comme un îlot de l'océan. - Mais il ne pouvait supporter cette foi pour lui-même, il refusait de se réfugier dans cette Île des Morts... La vie ! La vérité ! [...] Les yeux grands ouverts,

1 Note du 22 janvier 1898 (*R/S*, p.117) ; c'est nous qui soulignons.

2 *R/S*, p.192

aspirer par tous les pores le souffle tout-puissant de la vie, voir les choses comme elles sont, voir l'infortune en face – et rire ! (II, 56)

Christophe a dépassé le stade de la misanthropie haineuse, mais son désir de quitter ses semblables n'est devenu que plus grand. Il reconnaît la pitoyable beauté de leur idéalisme, ce tissu d'illusions sécurisantes, nécessaire aux esprits faibles. Mais le fleuve, lui, ne s'accommode d'aucun barrage. Il est vital pour Christophe de découvrir la vérité, fût-elle pénible : dans ce cas, il n'aurait qu'à en rire. On tend à croire que son rire est maintenant plus sain, qu'il s'est délesté de son mépris orgueilleux pour permettre à Christophe de viser plus haut. D'après Rolland, le rire chez Strauss prenait à la suite de *Zaratoustra* un sens différent :

Zarathustrâ montrait les progrès de l'individualisme méprisant de Strauss [...]. Cet esprit se rit de lui-même et de son idéalisme, dans le *Don Quixote* de 1897.¹

Entre Zarathoustra et Don Quichotte, on passe du héros philosophe au héros burlesque. Après avoir dépassé le modèle du premier, Christophe va s'apparenter quelque peu au second, à la fin de « La Révolte », lors de son départ précipité hors d'Allemagne (c'est ce que l'on verra au chapitre suivant : Christophe devient l'équivalent burlesque d'un autre héros de Strauss, Guntram). Pour le moment, en tout cas, Nietzsche est mis de côté : en quittant l'Allemagne, Christophe se libère de son influence.

Mais il n'en a pas tout à fait terminé avec lui. Nietzsche réapparaîtra dans la dernière partie de *Jean-Christophe*, cette fois pour suggérer au héros une certaine conception de l'art. Strauss était qualifié par Rolland de musicien nietzschéen : Christophe en deviendra un lui aussi, mais, comme toujours, il ira plus loin que son modèle. Dans son Allemagne natale, il a emprunté à la pensée de Nietzsche ce qu'elle avait de plus typiquement allemand, de moins "rollandien" (sa « partie la plus discutable, la plus suspecte, la plus dévoyable », disait Dominique Jameux), pour pouvoir la retourner contre elle et la dépasser. Au terme de son parcours, alors qu'il s'est élevé au-dessus des nations, il va en revenir à Nietzsche pour s'inspirer de ses conceptions esthétiques et mettre au point une forme d'art transcendante.

1 R/S, p.193.

II. 2. d. Esthétique et transcendance

Signalons, pour commencer, que la possibilité d'une esthétique nietzschéenne chez Christophe avait déjà été suggérée dans les premiers tomes du roman. L'accomplissement de cette esthétique dans les derniers volumes n'a donc rien d'un hasard : c'est l'aboutissement logique d'un long processus, amorcé un millier de pages plus tôt. En outre, l'art de Christophe a consisté tout au long du texte en une vision plus ou moins transfigurée de la musique de Strauss, laquelle est, d'après Rolland, fort imprégnée de nietzschéisme ; en ce sens, Christophe était lui aussi, pendant tout ce temps, un artiste potentiellement nietzschéen.

On a pu voir, en comparant un passage de la fin de « L'Adolescent » avec quelques lignes de l'article de Rolland de 1899, que Christophe et Strauss étaient affectés de "pathologies créatrices" opposées : Christophe bouillonne de sentiments et de passions tels que sa volonté peine à les maîtriser, tandis que Strauss a une volonté trop grande, trop large pour son contenu, qui en paraît fade et uniformisé ; le premier souffre d'un trop-plein, le second d'un grand creux. La cause en est chaque fois un déséquilibre entre la force et la volonté. N'est-ce pas là, à peu de choses près, le conflit entre les figures dionysienne et apollinienne que Nietzsche mettait à l'origine de la création artistique ?

Un autre passage de « L'Adolescent », précédant de peu celui que l'on a déjà cité, semble pouvoir nous conforter dans cette impression :

Sa force d'abord, son instinct de vivre, de ne pas se laisser mourir, plus intelligent que l'intelligence, plus fort que la volonté. Et il avait aussi, à son insu, l'étrange curiosité de l'artiste, cette impersonnalité passionnée, que porte en lui tout être doué vraiment du pouvoir créateur. Il avait beau aimer, souffrir, se donner tout entier à ses passions : il les voyait. Elles étaient en lui, mais elles n'étaient pas lui. [...] Tandis que son âme se débattait douloureusement dans le réseau des jours, une autre âme assistait en lui, attentive et sereine, à ces efforts désespérés. Il ne la voyait pas ; mais elle jetait sur lui la réverbération de sa lumière cachée. Cette âme était avide et joyeuse de sentir, de souffrir, d'observer, de comprendre [...]. [Elle] opposait son rempart aux passions destructrices. (I, 347)

Il y a donc déjà en Christophe cette complémentarité vitale entre l'enthousiasme ivre et aveugle de Dionysos et la clairvoyance vertigineuse d'Apollon ; pour l'heure, néanmoins, l'équilibre fait

défaut et Dionysos déborde Apollon (« Christophe était submergé par la vie. [...] La personnalité craquait » ; I, 348). Le fleuve transperce tous les barrages : il ne pourra s'épanouir que dans l'océan. Tel est le sens de l'évolution de Christophe. Dans « La Révolte », son âme est encore à dominante nettement dionysienne : rire, ivresse, volonté de puissance ; le titre de la revue musicale dans laquelle on lui propose de publier à ce moment-là ne peut être dû au hasard : « “Nous avons fondé une Revue, la seule Revue intelligente de la ville : le *Dionysos*... (Vous connaissez certainement ?)... Nous vous admirons tous, et nous serions heureux que vous fussiez des nôtres.” » (I, 392).

De son côté, Strauss est un apollinien. On se souvient de ce que Rolland disait de lui : « l'émotion est bien moins intéressante chez lui que la volonté, bien moins intense surtout ; et souvent elle manque de personnalité¹ ». En d'autres termes, l'« impersonnalité passionnée », que l'on trouve aussi chez Christophe, a chez Strauss le dessus. Le torrent d'idées littéraires qui engendre ses poèmes symphoniques est toujours maîtrisé par la forme musicale : « Le musicien tient la bride aux caprices du poètes² », explique Rolland. L'art de Strauss se distingue « par la solidité du tissu musical, où l'on sent le musicien de race, nourri des maîtres, et classique malgré tout³ » : voilà pourquoi Christophe le dépassera. Le « tissu musical » de Strauss est *trop* solide, trop étroitement dépendant de la tradition musicale allemande, dont Christophe, sans jamais en renier l'héritage, va s'émanciper pour concevoir une musique universelle. L'objectif sera atteint quand sa force et sa volonté auront acquis des dimensions égales, celles de l'infini, quand le fleuve aura rejoint l'océan.

Christophe entrevoyait déjà cet idéal dans « La Révolte ». Conscient de l'aveuglement que provoquaient en lui ses passions, il aspirait instinctivement à la lumière qui lui manquait. Il fallait dissiper le brouillard nordique par la lumière du Midi.

Sa passion l'aveuglait. Il se sentait glacé par le brouillard, le mensonge anémique, les « Idées-fantômes sans soleil ». De toutes les forces de son être, il aspirait au soleil. (III, 374)

« Idées-fantômes sans soleil » : le terme est de Nietzsche. Rolland explique dans son article de 1899 que Strauss, depuis un voyage de jeunesse en Italie (dont il a ramené la fantaisie symphonique *Aus Italien*), ne peut créer sans la bienfaisante lumière du Sud qu'il a découverte alors. « Depuis, le Nord lui pèse, “l'horrible gris sur gris du nord, les *idées fantômes sans soleil*”⁴ », écrit-il. On a déjà évoqué les rapports de Strauss avec le Midi, et ceux de Christophe

1 R/S, p.198.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 R/S, p.183 ; c'est nous qui soulignons.

qui en sont directement inspirés¹. En découvrant l'Italie, dans « La Nouvelle journée », Christophe recevait cette lumière nouvelle comme une sublime révélation : « perdant le souvenir de tout ce qui avait été, il buvait avidement la volupté de voir » (III, 342). Son « aspiration au soleil », si ancienne, est enfin comblée ! L'épisode italien de « La Nouvelle journée » semblait inattendu, comme improvisé par le romancier ; il s'agissait pourtant des retrouvailles nécessaires, et annoncées de longue date, entre Dionysos et Apollon.

On en revient à la thématique nietzschéenne. Strauss incarne aux yeux de Rolland un équilibre assez heureux entre la sombre sensibilité germanique et la lumineuse inspiration du Midi. Le fait serait à mettre sur le compte du nietzschéisme du compositeur :

Comme le musicien rêvé par Nietzsche, il semble « qu'il ait dans l'oreille le prélude [...] d'une musique supra-allemande, qui, à l'aspect de la mer bleue et voluptueuse et de la clarté du ciel méditerranéen, ne s'évanouisse, ne pâlisce et ne se ternisse point [...] »²

Rolland cite longuement *Par delà le bien et le mal* de Nietzsche, dont il tire cette définition à laquelle Strauss paraît se conformer, celle du « musicien rêvé par Nietzsche ». Celui-ci précise en outre que la « musique supra-européenne » dont il rêve aurait le « charme singulier » de « ne rien savoir ni du bien ni du mal ». Christophe a réalisé cet idéal, et ce depuis le début de « La Nouvelle journée ». Dans un moment de rêverie lucide, il communiait directement avec son art au point de pouvoir s'adresser à lui à la deuxième personne :

Musique, amie sereine, [...] tu es par-delà le mal, tu es par-delà le bien. (III, 331)

L'esthétique de Christophe est achevée. On remarque que cet achèvement s'exprime en des termes nietzschéens ; dans la page qui suit cette déclaration solennelle de Christophe, il s'avère que l'équilibre entre les instances dionysienne et apollinienne de son âme est acquis lui aussi :

Il porte en son âme deux âmes. L'une est un haut plateau, battu des vents et des nuages. L'autre, qui la domine, est un sommet neigeux qui baigne dans la lumière. On n'y peut séjourner ; mais quand on est glacé par les brouillards d'en bas, on connaît le chemin qui monte vers le soleil. (III, 333)

A ce stade, pourtant, il lui est encore impossible de « séjourner » dans la lumière apollinienne. C'est qu'il ne la possède pas encore : seul son voyage en Italie, une dizaine de pages plus loin, lui

1 Voir. pp. 93 à 96.

2 *R/S*, p.183.

permettra comme à Strauss d'en faire l'expérience révélatrice. A cet instant, on l'a vu, l'être de Christophe se dissoudra enfin dans la nature :

Il oublia – pour la première fois – qu'il était musicien. La musique de son être s'était muée en lumière.
L'air, la mer et la terre : symphonie du soleil ! (III, 343)

Voilà l'extase panthéiste, à laquelle Christophe aspirait depuis le berceau mais qu'il n'avait pu qu'entrevoir dans des moments bénis, comme lorsqu'il entendait sonner les cloches, enfant, dans sa ville natale, et croyait perdre la foi : « Christophe, retenant son souffle, pensait combien la musique des musiciens est pauvre auprès de cet océan de musique, où grondent des milliers d'êtres » (I, 243). Rien d'étonnant à ce que Christophe, en découvrant la lumière, « oublie qu'il est musicien ». Sa musique a rejoint l'« océan » des sons et se mue en une « symphonie du soleil » : elle a pris les dimensions du monde. Dans la Préface de *Jean-Christophe*, Rolland fait l'aveu suivant : « J'avais projeté [...] comme conclusion à cette longue tragédie d'une génération humaine, une sorte de Symphonie de la Nature » (I, 15). Le projet a semble-t-il été réalisé : l'expérience panthéiste, aboutissement nécessaire de l'itinéraire de Christophe, n'est autre qu'une « Symphonie de la Nature », de l'Univers.

Qu'est devenu, entretemps, Zarathoustra ? Certes, il n'avait plus été question de lui depuis « La Révolte » ; pourtant, on a fort l'impression que Christophe ait comme lui rejoint « les régions éthérées », et que son parcours se soit conclu par le même « accord de lumière ». Mais Zarathoustra, on s'en souvient, se désolidarisait égoïstement du genre humain pour qui l'« énigme de l'univers » demeurait entière. Non que Christophe ait le pouvoir d'éclairer tous ses semblables de la lumière qu'il a trouvée. Mais il ne peut se résoudre à rester en exil. Son humanisme profond lui dicte de retourner parmi les siens. Ainsi écrit-il à son amie Grazia :

Ne me grondez pas ! J'ai eu un moment de trouble. Il fallait s'y attendre. Maintenant, c'est fini. J'ai compris. Oui, vous avez eu raison de me renvoyer parmi les hommes. J'étais en train de m'ensabler dans ma solitude. Il est malsain de jouer les Zarathoustrâ. (III, 368)

Après tant d'allusions faites aux héros nietzschéen, son nom apparaît enfin, pour signifier son dépassement définitif. Christophe n'a donc plus qu'à retourner auprès de ses semblables, pour mourir parmi eux. La mort est le véritable achèvement du parcours de Christophe : d'une part, car comme il était dit déjà dans « L'Adolescent », « la mort seule – peut-être – délivre » (I, 259),

d'autre part, car ce n'est qu'en faisant fondre son être que Christophe pourra rejoindre les « espaces infinis » auxquels aspirait Zarathoustra, enfin parce que, comme l'explique Rolland, sa mort lui permet de communier avec le monde : « *Jean-Christophe* ne finit point. Sa mort même n'est qu'un moment du Rythme, une expiration du grand souffle éternel » (I, 15). En un mot, la mort est pour Christophe la solution, enfin trouvée, de l'énigme de l'Univers.

II. 3. Guntram : un jalon existentiel et narratif

Si dans son ensemble la trame de *Jean-Christophe* révèle une appropriation par Rolland des thèmes Strauss de l'Héroïsme et du "Nietzschéisme" issus respectivement d'*Une vie de héros* et d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, on observe également l'influence de modèles narratifs empruntés à Strauss à une échelle plus réduite et plus ponctuelle. Ce n'est pas là un constat nouveau : depuis l'intuition de départ qui nous amenait à faire correspondre la mort de Christophe avec *Tod und Verklärung*, on admettait que Rolland ait pu concevoir des scènes de son roman d'après le programme d'œuvres de Strauss (sans compter les épisodes transcrits d'après des souvenirs du Journal, tels la rencontre entre Christophe et Hassler ou le verdict prononcé par Christophe sur *Pelléas et Mélisande*). Or il semble que deux épisodes-clés de *Jean-Christophe*, situés aux deux tournants majeurs de l'intrigue, avouent l'influence directe du premier opéra de Strauss : *Guntram*.

Datée de 1893, cette première tentative du compositeur dans le domaine de l'opéra n'est pas de loin un chef-d'œuvre du catalogue Strauss : d'obédience toute wagnérienne, elle n'annonce guère les opéras à venir (*Feuersnot* ou *Salomé*) et paraît plutôt l'essai d'un chef d'orchestre rompu à l'œuvre du maître de Bayreuth, comme l'observe Dominique Jameux¹. L'insuccès qu'a connu *Guntram* à sa création ne s'est jamais vraiment démenti. Quoi qu'il en soit, l'attention que lui prête Rolland dans son article de 1899 (date à laquelle *Guntram* est encore le seul opéra écrit par Strauss) est grande, l'écrivain y percevant une « réelle valeur de pensée² » ainsi qu'un « intérêt en quelque sorte autobiographique³ ».

L'intrigue de l'œuvre se situe dans l'Allemagne du XIII^{ème} siècle (celle de *Tannhäuser*). Le héros, Guntram, est un artiste anachorète voué à la défense du peuple opprimé. Au second acte, il se trouve au château du duc Robert, dont il aime l'épouse, la princesse Freihild. Là, il assiste au banquet de triomphe de l'aristocratie. On l'invite à chanter : écoeuré par le spectacle, il n'y consent que pour les beaux yeux de Freihild. Dans le feu de l'improvisation, Guntram invoque la paix et la justice, exalte le peuple et vilipende les princes. Sur ce éclate la révolte des paysans : au cœur du tumulte, Guntram se retrouve face au duc et le tue. Il se laisse aussitôt arrêter puis

1 *Jameux*, p.51

2 *R/S*, p.190

3 *Ibid.*

conduire en prison.

Au troisième acte, Guntram est visité dans son cachot par son maître Friedhold qui l'appelle à comparaître devant l'ordre censé le juger. Mais le héros se révolte, et ne veut entendre que le jugement de sa propre conscience : « Seul je puis expier mon crime. Seule ma loi intérieure peut diriger ma vie¹ », clame-t-il. Rolland voit là « le réveil orgueilleux de l'individualisme, le pessimisme puissant de l'*Uebermensch*² ».

Il n'est pas anodin que Rolland rattache ainsi cet épisode à la thématique nietzschéenne, comme à celle de l'héroïsme. Les actes et les mouvements de conscience de Guntram sont typiquement ceux d'un Héros straussien (lui-même imprégné de nietzschéisme) ; ils seront ceux de Jean-Christophe à deux reprises, lors de moments cruciaux du récit. Ces deux épisodes du roman, s'ils prennent pour modèle des passages de *Guntram*, relèvent donc de la même inspiration straussienne issue de *Heldenleben* et de *Zarathoustra*.

Les deux passages en question sont d'une haute valeur symbolique. Le premier, dont la correspondance avec *Guntram* est la plus évidente, intervient à la fin de « La Révolte » (titre approprié !), et le second, qui lui fait écho, au début du « Buisson ardent ». Dans le premier cas, Christophe s'exile d'Allemagne pour gagner la France, dans le second, il s'exile de France pour s'élever au-dessus des nations et devenir l'homme universel dont rêvait Rolland. Comme l'observe justement Alain Corbellari, c'est là ce que la structure de *Jean-Christophe* a de plus immédiatement visible :

Quatre volumes allemands (*L'Aube*, *Le Matin*, *L'Adolescence*, *La Révolte*) précédant quatre tomes français (*La Foire sur la Place*, *Antoinette*, *Dans la Maison*, *Les Amies*), avant que, dans les deux derniers (*Le Buisson ardent*, *La nouvelle journée*), le héros, trouvant d'abord refuge en Suisse, ne finisse par se comprendre comme citoyen du monde.³

Comme on le verra, les transitions sont toutes deux d'inspiration "guntramiennne".

Signalons que ces deux épisodes suivent un déroulement identique : Christophe commet un geste criminel sous l'emportement de la passion, au cœur de l'agitation collective (il déclenche un pugilat général contre des soldats dans « La Révolte », tue un milicien lors d'un soulèvement populaire à Paris dans « Le Buisson ardent »), puis doit s'exiler pour se soustraire au jugement

1 R/S, p.189.

2 R/S, p.189-190.

3 Corbellari, p.284-285.

des autorités (il gagne la France la première fois, et se réfugie en Suisse la seconde). On remarque d'emblée le parallèle avec *Guntram*, où le héros, après avoir assassiné le duc lors de la révolte des paysans, échappe au jugement de la loi par l'exil de sa conscience.

Les deux cas, néanmoins, méritent d'être considérés dans le détail. Pour mesurer précisément l'influence de *Guntram* sur le récit rollandien, il sera notamment utile de mettre en regard le texte de *Jean-Christophe* et les propos tenus par Rolland au sujet de l'opéra de Strauss, dans son article de 1899.

II. 3. a. La Révolte d'un artiste allemand

Rappelons sommairement les circonstances qui amènent Christophe à fuir l'Allemagne.

Dans la dernière partie de « La Révolte », il est devenu un rebut de la société. Ses derniers amis, ses ultimes soutiens ont tous disparu. Christophe est plus que jamais isolé.

Il projette d'ores et déjà de quitter l'Allemagne pour rejoindre la France ; les événements vont lui forcer la main.

Christophe s'est amouraché de Lorchen, une fille de la campagne. Il se retrouve un soir dans une auberge où le peuple est en fête : Lorchen est présente. Soudain font irruption dans l'auberge des soldats avides de basses réjouissances, qui imposent de force leur autorité sur le peuple. Ils s'accaparent les jeunes filles ; un sous-officier qui semble être leur chef convoite la favorite de Christophe. Celui-ci intervient et assomme son rival, déclenchant une bataille générale entre paysans et soldats. L'auberge est mise à sac, et plusieurs soldats gravement amochés. Quand les paysans se rendent compte de l'ampleur des dégâts, ils rejettent en chœur la faute sur Christophe. Lorchen prend sa défense et l'aide à fuir le pays pour échapper aux autorités.

On relève déjà quelques correspondances évidentes : Christophe est Guntram, Lorchen Freihild, les soldats dans l'auberge sont les seigneurs à la cour du château, le sous-officier suscitant la jalousie du héros est le duc Robert. Christophe, comme Guntram, porte la main sur son rival, déclenche l'insurrection du peuple et doit finalement s'exiler (un exil physique pour lui, intérieur pour Guntram).

Si l'on suit le texte au plus près, les équivalences apparaissent d'autant plus claires, plus précises et plus significatives.

Comparer Christophe à Guntram est possible à plus d'un titre. L'un et l'autre sont des artistes solitaires, coupés du genre humain mais sensibles à ses malheurs. Christophe, que son génie a élevé au-dessus de ses compatriotes, a pris conscience du « mensonge allemand » et de la décadence où son pays s'enlise. Guntram, tel que décrit par Rolland, est dans une posture analogue :

Resté seul, Guntram s'abandonne à sa rêverie dans la joie du printemps, l'innocent réveil de la nature. Mais la pensée de la misère cachée sous cette beauté l'étreint. Il songe à l'homme pécheur, à la souffrance humaine, à la guerre civile. Il remercie le Christ de l'avoir conduit dans ce malheureux pays, embrasse la croix, et décide d'aller au cœur du Pêché, à la cour du tyran, pour lui porter la révélation divine.¹

Le héros de Strauss est pour l'heure investi d'une foi chrétienne qui le distingue de Christophe, mais rappelons que justement, « le réveil orgueilleux de l'individualisme, le pessimisme puissant de l'*Ueberschensch* » l'attendent² (il ressemblera alors beaucoup plus à Christophe prenant sur lui d'assumer sa solitude en quittant le pays).

L'un et l'autre, qui plus est, sont traités en amuseurs publics : les princes font chanter Guntram pour orner leur triomphe, et Christophe est devenu dans « La Révolte » un parfait histrion, proche du héros de *Till Eulenspiegel* ou de *Don Quichotte* :

Il n'était pas gai de se sentir si seul. Tous ces gens ne s'intéressaient à lui que pour l'exploiter, et se moquer de lui ensuite. (II, 75)

Lorchen sera ensuite à Christophe ce que Freihild est à Guntram. Celle-ci est une princesse, celle-là une paysanne, mais tout autre aspect les rapproche.

Les deux scènes de rencontre entre le héros et son aimée, notamment, sont à comparer. Le premier acte de *Guntram* se déroule au bord d'un lac. « A ce moment », explique Rolland, « paraît Freihild, l'épouse du duc Robert [...] ; la vie lui est odieuse, elle veut se noyer. Guntram l'en empêche. La pitié que lui inspirent sa douleur et sa beauté se changent à son insu en un profond amour³ ». Dans un registre plus rustique, sans doute moins élevé, la rencontre entre Christophe et Lorchen n'est cependant pas dépourvue d'une certaine ressemblance (proximité

1 R/S, p.187

2 Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans une première version du livret, Guntram devait prendre une résolution tout autre. Voici ce qu'en dit Rolland : « Dans la version primitive, Guntram s'inclinait et sacrifiait sa passion à son vœu. Mais [...] Strauss conçut soudain l'horreur de cette annihilation chrétienne de la volonté » (R/S, p.189)

3 R/S, p.187

d'un point d'eau, référence biblique)...

L'objet de la flamme nouvelle était la fille d'un paysan, qu'il avait rencontrée, comme Eliézer rencontra Rebecca, auprès d'une fontaine ; mais elle ne lui avait pas offert à boire : elle lui avait jeté de l'eau à la figure. (II, 70)

La véritable scène "guntramiennne" est toutefois celle de l'auberge, strict équivalent de l'acte II de *Guntram*, situé dans le château du duc. Dans cette auberge « des *Trois Rois* », où l'on entend crier « "Vive l'Empereur !" (*Kaiser lebe! Hoch!*) » (II, 73 ; à rapprocher des « emphatiques flagorneries des *Minnesänger* officiels¹ » dans *Guntram*), Christophe ne prête attention qu'à Lorchen : abordé par le père de celle-ci, il « ne répondait que par quelques grognements : cela ne l'intéressait pas ; il regardait Lorchen » (II, 74). Quant à Guntram à la cour du château,

Découragé d'avance par la bassesse de ces hommes, sentant qu'il parlera en vain, il hésite, il est près de partir ; mais la tristesse de Freihild le retient, et c'est pour elle qu'il chante.²

Les soldats, qui bientôt font leur apparition dans l'auberge, sont à l'image de la noblesse ingrate et triomphante, dominatrice du peuple, qui écoëure Guntram :

[Christophe] se levait de table, quand la porte s'ouvrit ; et une dizaine de soldats firent irruption. Leur entrée jeta un froid dans la salle. [...] Depuis quelque temps, tout le pays était en lutte sourde avec la garnison des forts qui entouraient la ville. Les soldats s'ennuyaient à périr, et se vengeaient sur les paysans. Ils se moquaient d'eux grossièrement, ils les malmenaient, ils traitaient les filles comme en pays conquis. (II, 76)

(Ainsi, quand Guntram se met à chanter, « sa voix [...] dit la mélancolie qu'il éprouve au milieu de cette fête de la force triomphante³ ».)

Il manque au tableau le personnage du duc Robert, chef de la noblesse, possesseur de Freihild et, partant, ennemi de Guntram. Christophe ne tarde pas à le repérer, en la personne du sous-officier qui mène les soldats :

1 *Ibid.*

2 *R/S*, p.187-188

3 *R/S*, p.188

Il n'eut pas de peine à voir que toute la bande était menée par un sous-officier – un petit bouledogue, aux yeux durs -, face de larbin hypocrite et méchant [...] Christophe le vit venir vers lui. Il saisit sa chope, et, le poing sur la table, il attendit, décidé à lui jeter le verre à la tête, à la première insulte. Il se disait : « Je suis fou. Je ferais mieux de m'en aller. Je vais me faire ouvrir et le ventre ; et après, si j'en réchappe, on me mettra en prison [...]. » (II, 77)

Christophe pressent donc son destin, qui est à peu de choses près celui de Guntram, emprisonné après avoir tué le duc. Encore faut-il que le sous-officier, comme le duc, provoque la jalousie du héros, ce qui ne se fait guère attendre :

Les soldats, après avoir bu, avaient décidé de danser. Et comme toutes les filles avaient leurs cavaliers, ils chassèrent les danseurs, qui se laissèrent faire. Mais Lorchen ne l'entendait pas ainsi. [...] Elle valsait comme une folle, quand le sous-officier, qui avait jeté son dévolu sur elle, vint lui arracher son danseur. [...] Il l'empoigna. Elle se débattit, comme une vachère, à coups de poings et de pieds. (II, 78)

Dans *Guntram*, le héros déclenche le soulèvement du peuple et tue le duc dans la mêlée qui s'ensuit :

Le duc Robert [...] ordonne à ses gens de saisir le chanteur ; mais les vassaux prennent parti pour Guntram. Au milieu de cette lutte, on apprend que les paysans se sont de nouveau révoltés. Robert appelle ses hommes aux armes. Guntram, qui se sent soutenu par ceux qui l'entourent, fait arrêter Robert. Le duc se défend ; Guntram le tue.¹

Tout se déroule dans l'ordre inverse dans *Jean-Christophe*, où le héros, en attaquant son rival, démarre la révolte :

Christophe l'assomma d'un coup d'escabeau. [...] Les autres soldats coururent sur Christophe, le sabre hors du fourreau. Les paysans se jetèrent sur eux. La mêlée fut générale. [...] Les paysans se réveillaient : il y avait de vieilles rancunes à assouvir. (II, 78)

Jusqu'ici, la scène de l'auberge de « La Révolte » et la scène du château de *Guntram* se déroulent d'une manière tout à fait analogue. Du point de vue de l'action, la ressemblance est troublante. Par la suite elle devient moins littérale, et plus symbolique : les faits de *Jean-Christophe* et de *Guntram* restent similaires, mais cette similitude vaut surtout pour ce qu'elle

1 R/S, p.188

implique dans le déroulement global du récit. Autrement dit, ce qui suit va marquer un tournant décisif dans la trame de *Jean-Christophe*.

Après la scène de bataille, lorsque l'on constate les dégâts, Guntram est jeté en prison tandis que Christophe est désigné par les paysans comme seul et unique responsable du grabuge. L'un et l'autre ont le soutien de la belle pour qui ils se sont battus. « Freihild, pleine d'une joie cruelle et naïve, Freihild, délivrée par l'épée de Guntram, s'abandonne à son amour pour lui et veut le sauver¹ », écrit Rolland, qui fait agir Lorchen de la même façon à l'égard de Christophe :

Lorchen, indignée, se jeta au milieu des paysans. [...] Elle repoussa rudement ceux qui entouraient Christophe.

« [...] Sans lui, vous vous laissiez insulter, vous nous laissiez insulter, poltrons ! froussards ! » (II, 81)

Après quoi elle organise la fuite de Christophe hors d'Allemagne, seul moyen pour lui d'échapper aux autorités. Fugitif, Christophe parvient à prendre un train pour Paris : c'est là que se termine la première partie allemande de *Jean-Christophe* et que commence la deuxième, française.

C'est là aussi que s'achève le parallèle strictement factuel avec *Guntram*. Mais Rolland emprunte à l'opéra de Strauss un élément plus remarquable encore, celui d'une réflexion existentielle menée par le héros laissé seul avec lui-même.

Guntram, on l'a dit, a la révélation de sa solitude comme condition même de sa liberté, et de l'autonomie de sa conscience, à la manière du surhomme nietzschéen : « Une heure l'a éclairé. Maintenant il est libre et seul, seul avec lui-même² », etc.

Christophe, lui aussi, est seul ; mais c'est la solitude temporaire de l'exilé, qui n'a pas perdu foi en l'humanité. Alors que Guntram se retire dans un "solipsisme" individualiste, Christophe se tourne avec espoir vers l'humanité nouvelle qu'il s'attend à rencontrer au bout du chemin : « O Paris ! pensait-il, Paris ! Viens à mon secours ! Sauve-moi ! Sauve mes pensées ! » (II, 92).

De fait, si le destin de Christophe est dans la forme celui de Guntram (donc emprunté à Strauss), il fait dans le fond l'objet d'une réinterprétation idéologique de la part de Rolland. Le héros de Strauss se retire dans l'individualisme orgueilleux de sa conscience, une attitude certes "héroïque", mais que Rolland juge somme toute stérile et, *in fine*, défaitiste. Dans son article sur Strauss de 1899, celui-là même dont plusieurs pages sont consacrées à *Guntram*, il expliquait qu'à ses yeux l'héroïsme straussien mène par définition à l'impasse (une citation de Nietzsche à l'appui) :

Guntram tue le duc Robert et laisse aussitôt tomber son épée. [...] Que ce soit la Croix ou le Néant, tous ces

1 *Ibid.*

2 *R/S*, p.189

héros abdiquent, succombent au dégoût, au désespoir, ou à une résignation plus triste que le désespoir. [...]

Tout cet étalage de volonté surhumaine, pour aboutir au renoncement, au « Je ne veux plus ! »¹

Christophe, qui pleure en quittant son Allemagne, n'a pas la force de volonté imperturbable de Guntram ; mais il n'est pas résigné, il « veut » encore (plus que jamais !), et il a au fond de lui, plus que de la tristesse, de l'espoir.

Il n'est pas le Guntram de Strauss, mais bel et bien celui de Rolland. En empruntant à Strauss un schéma narratif, Rolland n'en a pas effectué une pure et simple "transcription" (qui n'aurait eu qu'un intérêt anecdotique) : il l'a transfiguré, à la lumière de son propre idéal.

• Une confrontation de consciences

Une scène encore semble être passée de *Guntram* à *Jean-Christophe*. L'équivalence est métaphorique, mais claire, et hautement significative. Au sujet de l'acte III de *Guntram*, Rolland écrivait ceci :

L'intérêt de l'acte n'est pas dans ce dénouement prévu, et devenu un peu commun depuis *Parsifal*. Il est dans une scène évidemment intercalée au dernier moment et qui détonne brusquement dans l'action, mais avec une singulière grandeur : le dialogue de Guntram et de son ancien compagnon, Friedhold. Friedhold, son ami, son initiateur, vient lui reprocher son crime et le chercher pour comparaître devant l'ordre qui le jugera.²

On connaît la réponse de Guntram, qui revendique la libre autonomie de sa conscience vis-à-vis de ses fautes. On conçoit que Rolland ait pu attribuer quelque importance à cette scène (Acte III, Scène 3 dans *Guntram*), qui constitue en effet l'instant de vérité où la pensée du Héros, aspirant à l'indépendance, se confronte à celle de son maître, inféodée à l'autorité chrétienne. De là découle la prise de position définitive du Héros.

Cette scène a son équivalent dans *Jean-Christophe*. Faute d'un personnage en chair et en os pour tenir lieu d'interlocuteur à Christophe, elle prend la forme d'un dialogue métaphorique entre deux consciences abstraites et désincarnées : c'est le « Dialogue de l'auteur avec son ombre », intermède inattendu entre « La Révolte » et « La Foire sur la Place ».

Ce dialogue met en présence deux voix nommées « Moi » et « Christophe » : on reconnaît l'auteur, qui se montre sous les apparences d'une bonne conscience pudique et réservée, en face de son personnage à la volonté indépendante et désinhibée. Le parallèle avec *Guntram* apparaît

1 R/S, p.200

2 R/S, p.189

clairement : le dialogue entre l'auteur (Rolland) et son personnage (Christophe) correspond en tous points à celui entre le maître, l'« initiateur » (Friedhold) et son disciple (Guntram) !...

Encore une fois, néanmoins, Rolland réécrit l'épisode en le conformant à ses propres conceptions. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer les termes exacts du « Dialogue de l'auteur avec son ombre » et le livret de *Guntram*, qui est, signalons-le, de la main même de Strauss (si bien que l'on a affaire, cette fois, à une véritable influence "littéraire" de Strauss sur Rolland).

Dans les deux cas, au début du dialogue, le "maître" met le héros en face de sa faute, que celui-ci, dans son orgueil, assume insolemment en la niant comme telle :

Jean-Christophe

Guntram

MOI

Décidément, c'est une gageure, Christophe ? Tu as entrepris de me brouiller avec le monde entier ?

CHRISTOPHE

Ne fais donc pas l'étonné ! Dès le premier instant, tu savais où je te menais.

MOI

Tu critiques trop de choses. Tu irrites tes ennemis, et tu troubles tes amis. Quand quelque chose va mal dans une maison convenable, ne sais-tu pas qu'il est de bon goût de ne pas en parler ?

CHRISTOPHE

Qu'y faire ? Je n'ai point de goût.

(II, 93)¹

FRIEDHOLD

Salut, Guntram, grand pécheur, vainqueur lucide de la tentation : la haute Ligue t'attend, suis-moi auprès de tes juges ! [...]

GUNTRAM

La Ligue ? Quelle Ligue ? Mes juges ?

FRIEDHOLD

Tu dois rendre des comptes aux Champions de l'Amour !

GUNTRAM

Des comptes ? Pourquoi ?

FRIEDHOLD (très étonné)

Pour ton crime !

GUNTRAM

Quel crime ?²

Le maître affirme la primauté de l'appartenance à un groupe, à une collectivité, au nom de laquelle on doit se soumettre à des règles et à des usages nécessaires au bien commun. Mais le héros, en vertu de son individualisme puissant, dédaigne les "coteries" et revendique son indépendance d'action et de pensée (qui lui garantissent une lucidité supérieure) :

1 On remarque que Rolland met en page ce dialogue à la manière d'un texte de théâtre (ou d'opéra)...

2 Traduction de Margherite Borhardt, comme pour tous les extraits du livret de *Guntram* qui seront cités.

Jean-Christophe

MOI

Tu critiques trop de choses. Tu irrites tes ennemis, et tu troubles tes amis. Quand quelque chose va mal dans une maison convenable, ne sais-tu pas qu'il est de bon goût de ne pas en parler ?
[...] Mon garçon, tu te mêles de ce qui ne te regarde pas. [...] Les affaires d'Israël ne sont pas les nôtres. Et quant à celles de la France, la France est comme Martine, elle consent à être battue ; mais elle n'admet point qu'on lui dise qui elle est.

CHRISTOPHE

Il faut pourtant lui dire la vérité, et d'autant plus qu'on l'aime. Qui la dira, si ce n'est moi – et ce fou de Péguy ? Ce ne sera pas toi. Vous êtes tous liés entre vous par des relations de société, des égards, des scrupules. Moi, je n'ai pas de liens, je ne suis pas de votre monde. Je n'ai jamais fait partie d'aucune de vos coteries, d'aucune de vos querelles. Je ne suis pas forcé de faire chorus avec vous, ou d'être complice de vos silences.

(II, pp.93, 94)

Guntram

FRIEDHOLD

La déesse sacrée des plus nobles cœurs, voilà le lien qui nous a unis dans la Ligue. De pieux poètes dans un élan ardent ont dédié à la Croix les merveilles de leur art : que le don céleste de poésie sublime, porte-parole de l'enseignement divin, mène vers Dieu ceux qui l'entendent avec exaltation, pour se libérer dans l'amour du poids de leur misère !

GUNTRAM

Révélation sacrée dans les sons célestes, douce dispensatrice du ravissement suprême !
[...] Retourne auprès de tes frères, forts seulement dans l'union, que la mémoire du renégat ne trouble pas votre Ligue !
(avec douceur)
Continuez à rêver dans votre bonté au salut de l'humanité !
(sombre)
Vous ne pourrez jamais comprendre quels sentiments agitent mon âme !

Il reste naturellement une différence de registre : l'idéalisme chrétien de Friedhold a peu à voir avec l'humanisme de Rolland (dissimulé derrière ce « Moi »). Mais cette différence est là depuis le début : l'aura de légende médiévale dont se pare *Guntram* dans son ensemble contraste avec *Jean-Christophe*, conçu par son auteur comme la peinture de sa propre génération, celle qui va « d'une guerre à l'autre de l'Occident : de 1870 à 1914 » (I, 12). Dans la forme, en revanche, les situations sont entièrement analogues.

Dans la suite des deux dialogues, chacun des protagonistes reste sur ses positions et continue à développer sa pensée. En toute logique, le maître défend la nécessité des lois tandis que le héros place au-dessus d'elles ses objectifs sacrés :

Jean-Christophe

Guntram

MOI

Ne touche pas à la France, même pour la défendre !
Tu troubles les braves gens.

CHRISTOPHE

Les braves gens – sans doute ! - les braves gens, à qui cela fait de la peine qu'on ne trouve pas tout très bien, qu'on leur montre tant de choses tristes et laides ! Eux-mêmes sont exploités ; mais ils n'en veulent pas convenir.

[...] J'ai hâte de montrer la vraie France, la France opprimée, la France profonde [...]. Puisse la belle captive secouer son apathie et renverser enfin les murs de sa prison ! Elle ne connaît pas sa force et la médiocrité de ses adversaires.

(II, pp.95, 96)

FRIEDHOLD

Comme protection sûre, comme défense contre le péché, les Champions de l'Amour se sont donné des lois sévères, pour que les frères ne trébuchent pas sur la voie de la Ligue.

[...]

GUNTRAM

(il l'interrompt.)

La coercition du devoir pour les aspirations les plus élevées ? La contrainte des lois pour de tels buts ?

(d'un ton naturel)

Un beau rêve, des meilleurs, des plus purs !

Guntram reste abstrait, il raisonne dans l'absolu, tandis que le discours de Christophe est beaucoup plus circonstancié, lié à des considérations de temps et de lieu (la France des premières années du XXème siècle). On ne s'en étonnera pas : l'opéra de Strauss arrive à son dénouement, purement "intellectuel", alors que le « Dialogue de l'auteur avec son ombre » anticipe les futures péripéties parisiennes de Christophe.

La question essentielle enfin abordée est celle de la conscience. On sait déjà comment va se prononcer Guntram. Christophe prend une position comparable, mais sans l'individualisme forcené que Rolland percevait chez le héros de Strauss. C'est ici que le thème emprunté à Strauss prend une tournure véritablement rollandienne, en intégrant un idéal de combativité humaniste :

Jean-Christophe

Guntram

MOI

Tu as raison, mon âme. Mais, quoi que tu fasses, prends garde de haïr.

CHRISTOPHE

Je n'ai aucune haine. Même quand je pense aux plus méchants des hommes, je sais bien qu'ils sont des hommes, qui souffrent comme nous, et qui mourront un jour. Mais je dois les combattre.

MOI

Lutter, c'est faire le mal, même pour faire le bien. La peine qu'on risque de faire à un seul être vivant vaut-elle le bien qu'on se promet de faire à ces belles idoles : « l'art » - ou « l'humanité » ?

FRIEDHOLD

[...] La tentation est grande et nous ne sommes que de faibles pécheurs, qui se voient frustrés de leur salut par les impulsions de ce monde !

[...] Accepte la pénitence que la Ligue t'infligera, le repentir contient la promesse de la rédemption et du salut.

GUNTRAM

Aucune Ligue ne me punira, car la Ligue ne punit que l'action ! Seule ma volonté peut expier le péché de mon cœur.

[...] Seule la poussée de mon cœur peut soulager ma douleur, la pénitence que j'ai choisie peut seule expier ma faute : la loi de mon esprit détermine ma

CHRISTOPHE
Si tu penses ainsi, renonce à l'art, et renonce à moi-même.

vie ; *(avec beaucoup de force)* mon Dieu parle par moi, pour moi seul !

(II, 96)

Les deux héros ont en commun de revendiquer la liberté et l'autonomie de leur conscience, plutôt que de subordonner celle-ci à une morale collective. Mais la ressemblance s'arrête là, Guntram ne songeant qu'à expier sa faute individuelle tandis que Christophe se sent investi d'un devoir vis-à-vis de l'humanité entière.

La conclusion des deux dialogues illustre les orientations différentes que prennent ici la pensée de Rolland et celle de Strauss :

Jean-Christophe

Guntram

CHRISTOPHE
Ne rêve point, donne-moi la main, viens.

FRIEDHOLD
Je frémis ! L'épouvante me saisit ! Insensé
présomptueux, que vas-tu faire ?

MOI
Il faut bien que je te suive, mon ombre.

GUNTRAM
[...] Vous ne pourrez jamais comprendre quels
sentiments agitent mon âme !

CHRISTOPHE
Lequel de nous deux est l'ombre de l'autre ?

FRIEDHOLD
*(profondément ému, avec une douceur
mélancolique)*
Tu me vois partir plein de surprise inquiète ; puisse
Dieu te pardonner ce qui reste caché à mon esprit !
(en partant)

MOI
Comme tu as grandi ! Je ne te reconnais plus.

Les voies de Dieu sont impénétrables ; que Dieu
dans sa miséricorde te vienne en aide.

[...]
CHRISTOPHE
Allons ! nous n'avons plus que quelques heures de
jour.

(II, 97)

Entre Friedhold et Guntram, l'hiatus demeure. Le maître et son disciple se séparent en pensée définitivement, et Guntram se retrouve irrémédiablement seul. L'Auteur et Christophe, en revanche, concilient leurs âmes ; c'est même le personnage qui semble rallier son créateur à sa cause, d'où cette interrogation saisissante : « Lequel de nous deux est l'ombre de l'autre ? ».

Et, là où se termine la route de Guntram, celle de Christophe prend un nouvel élan.

- De Guntram à Strauss

Rappelons que, si l'on a cru vraisemblable l'hypothèse d'un parallèle entre cet épisode de *Jean-Christophe* et *Guntram*, c'est que Rolland, dans son article de 1899, consacrait à l'opéra (du moins à son livret) plusieurs pages de commentaires et admettait lui trouver un intérêt tout particulier. Au terme de son long développement sur *Guntram*, il se justifie en ces termes :

J'ai insisté un peu longuement sur ce drame, à cause de sa réelle valeur de pensée, et surtout de son intérêt en quelque sorte autobiographique. Désormais l'esprit de Strauss est formé. Les circonstances de la vie le développeront, mais sans y apporter de changement capital. - *Guntram* fut la cause d'amères déceptions pour son auteur. Il ne parvint pas à le faire représenter à Munich. L'orchestre et les chanteurs se révoltèrent contre une musique qu'ils déclaraient injouables. [...] *Guntram* n'en fut pas moins représenté à Weimar, le 16 mai 1894 ; - et peu après, Strauss épousait Freihild, Pauline de Ahna, qui a créé Elisabeth (de *Tannhäuser*) à Bayreuth, et qui s'est depuis consacrée à l'interprétation des *Lieder* de son mari.¹

L'aspect « autobiographique » de *Guntram* que mentionne Rolland est, en effet, manifeste. Le destin du personnage est à l'image de celui de l'auteur : « Désormais l'esprit de Strauss est formé », estime Rolland, tout comme l'esprit de Guntram au terme de l'œuvre. Le héros s'accomplit en se rendant condamnable aux yeux de la société ; de même, Strauss acquiert sa véritable personnalité lorsqu'il est désapprouvé par la société musicale (les musiciens et la critique déclarent *Guntram* injouable, et l'œuvre peine à être représentée). Pour parachever l'analogie, Strauss devait épouser la cantatrice Pauline de Ahna, l'interprète de Freihild, aimée de son héros...

Un dernier détail va encore dans le sens d'une assimilation de *Guntram* à Strauss : Rolland, en évoquant la scène du dialogue fatidique entre Guntram et Friedhold, remarque en note ceci : « On a voulu voir dans *Friedhold* la pensée d'Alexandre Ritter, comme dans *Guntram* celle de Strauss² ». Sans acquiescer ni contredire, Rolland laisse le lecteur juge de cette hypothèse. A la tenir pour vraie, cependant, on en arrive à penser que c'est Strauss lui-même qui prête son image à Christophe, par l'intermédiaire du personnage de Guntram.

Le dialogue des deux consciences, moment décisif à la fois de *Guntram* et de *Jean-Christophe*, confronterait ainsi deux personnages à triple identité : le maître Rolland/Friedhold/Ritter face au disciple Christophe/Guntram/Strauss. Quoi qu'il en soit, le lien est encore resserré entre *Jean-*

1 R/S, p.190

2 R/S, p.189. On a déjà parlé d'Alexandre Ritter, "mentor" intellectuel de Strauss à ses débuts, par ailleurs auteur du poème épigraphe de la partition de *Mort et Transfiguration*.

Christophe et Strauss, une œuvre de ce dernier ayant assuré le relais.

L'épisode-clé de *Jean-Christophe* que constitue la fin de « La Révolte » ne manque donc pas de résonances straussiennes. Au-delà d'un modèle narratif, Rolland emprunte à Strauss une réflexion existentielle qu'il reconsidère à l'aune de ses propres idéaux, tout en l'intégrant logiquement au déroulement de son récit : ce qui marque un aboutissement dans *Guntram* n'est qu'une transition (il est vrai capitale) dans *Jean-Christophe*.

Cette transition va d'ailleurs s'opérer une seconde fois, comme en réponse à la première. Le départ de Christophe hors de France est similaire à sa fuite hors d'Allemagne : c'en est un lointain écho ; là aussi, l'exil forcé de Christophe marque le début d'une nouvelle phase de son existence. Le départ d'Allemagne était directement inspiré de *Guntram*, aussi bien par son déroulement narratif que par ses diverses valeurs symboliques. La fuite hors de France va perdre en partie cette équivalence narrative avec *Guntram*, mais conserver les mêmes significations : l'action se contente de rester globalement analogue, elle n'est au fond que le prétexte à un nouvel exil ; restent les implications existentielles de l'événement : le héros connaît une radicale perte de repères, condition de son éveil à une nouvelle vie.

II. 2. b. L'envol « au-dessus de la mêlée »

A la fin de « La Révolte », Christophe quittait l'Allemagne pour gagner la France : c'était désertier un camp pour rejoindre l'autre. Aussi le héros gardait-il tout espoir, au-delà du déchirement provoqué par le départ du pays natal. La désillusion qu'il venait de subir en Allemagne n'anéantissait pas sa volonté, bien au contraire. Il lui suffisait d'aller voir de l'autre côté du Rhin si la chance lui serait plus favorable : « Paris ! Viens à mon secours ! Sauve-moi ! Sauve mes pensées ! » s'exclamait-il. Quatre volumes plus tard, malheureusement, il doit s'exiler à nouveau. Où aller, désormais ? La France et l'Allemagne (le ciel et la terre, le jour et la nuit) l'ayant toutes deux rejeté, sa place semble n'être nulle part. Il lui faudra quelques temps pour comprendre qu'elle est « au-dessus de la mêlée » (pour reprendre le titre, très approprié à la situation, du manifeste pacifiste que Rolland publiera en pleine guerre, en 1915), par-delà l'antagonisme de surface de ces nations complémentaires (on retrouve le processus dialectique déjà mis en évidence par l'étude de la figure de Strauss dans *Jean-Christophe*, et du parallèle

entre le roman et *Une vie de Héros*). Sur le coup, néanmoins, Christophe se retrouve dans un désarroi total : contrairement à ce qui était le cas lors de sa fuite d'Allemagne, il ne voit guère à quel espoir s'accrocher.

Les circonstances qui forcent Christophe à quitter Paris rappellent dans l'ensemble celles qui l'avaient contraint à fuir l'Allemagne, c'est-à-dire l'action de *Guntram*. Un 1er mai, Christophe et son ami Olivier sont entraînés dans un vaste soulèvement populaire, que réprime bientôt la milice dans un spectaculaire tumulte (on croit reconnaître l'affrontement du 1er mai 1906 entre les manifestants et la troupe de Clemenceau). Au cœur de la mêlée, grisé par la frénésie collective, Christophe perd le contrôle de lui-même et assassine un milicien. Loin de sa vue, le malheureux Olivier perd la vie lui aussi. Ses amis présents craignent que Christophe, déchaîné, soit arrêté par les forces de l'ordre : ils vont donc le forcer à monter dans un train pour quitter le pays. Anéanti lorsqu'il apprend le sort d'Olivier, Christophe, plus mort que vif, se laisse emporter vers la Suisse.

Comme on le voit, l'action reste schématiquement la même que dans *Guntram* et « La Révolte » : scène de foule, lutte entre le peuple et les forces de l'autorité, meurtre commis par le héros et fuite de celui-ci pour échapper aux représailles. Mais l'épisode fait davantage écho à « La Révolte » qu'à *Guntram* ; l'exil de Christophe hors d'Allemagne était directement inspiré de l'opéra de Strauss : il inspire maintenant lui-même le second exil du héros, hors de France. Une scène du roman fait pendant à une autre, par un phénomène d'"auto-référentialité" romanesque¹. Tout comme on avait pu comparer textuellement *Jean-Christophe* et *Guntram* précédemment, on peut cette fois mettre en regard les deux passages du roman pour constater leurs nombreuses similitudes.

Dans « La Révolte », tout commençait dans une ambiance festive. Christophe arrivait dans un village où régnait une agréable gaieté bucolique : le calme avant la tempête.

C'était la fête au village. Des gamins écrasaient des pois fulminants entre deux cailloux, en criant : « Vive l'Empereur ! » [...] On entendait meugler un veau, enfermé dans son étable, et les chants des buveurs au cabaret. Des cerfs-volants aux queues de comètes frétilaient dans l'air, au-dessus des champs. Les poules grattaient avec frénésie le fumier d'or : le vent s'engouffrait dans leurs plumes, comme dans les jupes d'une vieille dame. Un cochon rose dormait voluptueusement sur le flanc, au soleil. (II, 73)

1 Que l'on rencontre aussi, sous des formes approchantes, chez Flaubert ou chez Proust.

Avec « Le Buisson ardent », on passe de la campagne allemande aux rues de Paris. La scène se déroule un 1er mai, l'atmosphère de fête dominicale est donc facilement préservée ; mais le contexte s'embourgeoise et s'enrichit de connotations politiques, qui ne font du reste que préparer le soulèvement imminent de la foule :

Des promeneurs paisibles, des costumes et des visages du dimanche ; des badauds avec leurs enfants ; des ouvriers qui flânaient. Deux ou trois portaient à la boutonnière l'églantine rouge ; ils avaient l'air inoffensifs : c'étaient des révolutionnaires qui se forçaient à l'être ; on sentait chez eux un cœur optimiste, qui se satisfaisait des moindres occasions de bonheur [...]. Ils allaient sans se presser, épanouis, admirant les bourgeons des arbres, les toilettes des petites filles qui passaient [...]. (III, 223)

On est donc passé de l'Allemagne impériale (« Vive l'Empereur ! ») à la France de la Troisième République, autrement dit de Strauss à Rolland. De là les tournures différentes que prendront les deux scènes : après une rixe de la populace dans une auberge, un soulèvement du peuple, mu par des tensions sociales, dans les rues de Paris.

Peu à peu, la tension monte. On se souvient que dans « La Révolte » l'ambiance devenait soudain très lourde avec l'arrivée des soldats dans l'auberge :

[Christophe] se levait de table, quand la porte s'ouvrit ; et une dizaine de soldats firent irruption. Leur entrée jeta un froid dans la salle. Les gens se mirent à chuchoter. Quelques couples qui dansaient s'arrêtèrent, pour jeter des regards inquiets sur les nouveaux arrivants. Les paysans debout près de la porte affectèrent de leur tourner le dos et de causer entre eux ; mais, sans en avoir l'air, ils eurent bien soin de se ranger prudemment, pour les laisser passer. (II, 76)

La seule entrée en scène des soldats, dépositaires de l'autorité, suffisait à calmer les ardeurs du peuple soumis. On était après tout sous l'Empire. A Paris, la situation va évoluer d'une manière inverse : c'est justement la confrontation de la foule avec les forces de l'ordre qui va éveiller l'enthousiasme de ces « révolutionnaires » du dimanche, jusqu'ici plutôt apathiques :

Cette foule n'était pas hostile. Elle ignorait ce qu'elle voulait. En attendant qu'elle le sût, elle s'amusait [...] à pousser et à être poussée, à insulter les agents, ou à s'apostropher. Mais peu à peu, elle s'énervait. [...] Des individus qui se dissimulaient au troisième ou au quatrième rang, commencèrent à jeter des pierres. Aux fenêtres des maisons, des familles regardaient ; elles se croyaient au spectacle ; elles excitaient la foule, et attendaient, avec un petit frémissement d'impatience angoissée, que la troupe chargeât. (III, 223-224)

L'impression que l'on avait déjà est confirmée : on est passé de l'Allemagne Straussienne à la France Rollandienne, chacune étant figée dans les stéréotypes. Dans « La Révolte », les Allemands enivrés de leur joie collective perdaient contenance dès l'arrivée des représentants de l'autorité. Il est éclairant de voir ce que Rolland écrivait des citoyens allemands quelques années plus tôt : « Chacun d'eux individuellement est encore assez timide, peu sûr de lui. C'est dans la masse qu'ils sont puissants et étroitement vaniteux. Pauvres gens !¹ » L'attitude des paysans de l'auberge en est l'illustration : « puissants et étroitement vaniteux » dans leur liesse, ils sont renvoyés à leur solitude et à leur fragilité individuelle dès qu'apparaît plus fort qu'eux. Les Parisiens du « Buisson ardent », eux aussi, sont dénoncés dans leur facticité ; plus ironique encore, le regard porté sur eux pourrait être celui de Strauss lui-même. En 1907, Rolland notait dans son Journal les impressions que produisaient Paris et la France, notamment dans leur aspect social et politique, sur le compositeur :

Il n'est pas tendre pour Paris, qu'il a vu assurément par ses plus mauvais côtés. [...] On comprend que Strauss soit dégoûté. [...] Puis il se plaint de l'anarchie qui règne en France [...] . Là-dessus, il se met à débâter contre les républiques, qu'il ne peut pas souffrir : la France, l'Amérique.²

Il en faut peu en effet pour susciter l'anarchie sous la Troisième République : confrontée aux forces de l'ordre, la foule s'énerve gaiement tandis que s'éveille le « mutin de Panurge³ » qui sommeille en chacun de ces endimanchés, mus par une vieille tradition révolutionnaire parisienne.

Membre de la foule, Christophe calque plus ou moins son attitude sur celle des autres tout en gardant un fond de tempérament indépendant. Lors de l'entrée des soldats dans l'auberge, il se forçait à la prudence pour couper court à ses pulsions belliqueuses :

Christophe vit venir [l'officier] vers lui. Il saisit sa chope, et, le poing sur la table, il attendit, décidé à lui jeter le verre à la tête, à la première insulte. Il se disait :

« Je suis fou. Je ferais mieux de m'en aller. Je vais me faire ouvrir le ventre ; et après, si j'en réchappe, on me mettra en prison : le jeu n'en vaut pas la chandelle. Partons, avant qu'il ne m'ait provoqué. » (II, 77)

A Paris, en revanche, il se laissera joyeusement contaminer par l'enthousiasme collectif. Dès

1 Note du 20 mai 1899 (*R/S*, p.128).

2 Note du 15 mai 1907 (*R/S*, p.154).

3 Le terme est de Philippe Muray.

que la tension monte il semble impatient de voir l'affrontement éclater, contrairement à plusieurs de ses amis :

Coquard s'approcha de Christophe. Christophe, en le voyant, retrouva sa gouaillerie.

« Qu'est-ce que j'avais dit ? Il ne se passera rien du tout.

- Savoir ! dit Coquard. Ne restez pas trop là. Ça ne tardera pas à se gâter.

- Quelle blague ! » fit Christophe.

[...]

« Je vais à la maison, dit Olivier.

- Va, mon petit, dit Christophe, je te rejoindrai dans une heure.

- Ne t'expose plus, Christophe !

- Trembleur ! » fit Christophe en riant. (III, pp.225, 226).

De « La Révolte » au « Buisson Ardent », le personnage se montre à la fois fidèle à lui-même et perméable à l'influence de ceux qui l'entourent. Le fond de son caractère, on le voit, n'a pas changé : quand du grabuge se profile, il ne demande pas mieux que de le voir advenir. Il s'agit sans doute de son tempérament allemand, qui du reste doit beaucoup à Strauss : on distingue sans peine chez Christophe l'« humeur bouffonne » et la « surexcitation morbide » que Rolland avait observées chez le compositeur. Mais qu'il soit en Allemagne ou en France, il s'adapte aux comportements locaux. Il tâchait de se contenir, à l'auberge, comme les paysans baissaient les yeux face aux soldats, et dans la foule des manifestants parisiens il absorbe l'exaltation ambiante. Familier des deux univers, il est désormais en mesure de les synthétiser : la suite le confirmera.

Un souvenir de l'auberge allemande va soudain émerger au cœur du tumulte. Alors que le face-à-face entre les manifestants et la milice vient de tourner à la bataille déclarée, Christophe agit brusquement d'une manière curieuse :

Il n'y apportait aucune animosité ; il se laissait pousser et poussait avec allégresse, ainsi qu'à une foire de village. Il pensait si peu à la gravité des choses qu'il eut l'idée bouffonne, empoigné par un agent à la carrure énorme et l'empoignant à bras-le-corps, de lui dire :

« Un tour de valse, mademoiselle ? » (III, 227)

Christophe oublie la « gravité des choses » au point de se croire à une « foire de village », retrouve une humeur « bouffonne » et propose un « tour de valse » : nous revoilà dans l'auberge de « La Révolte », où dansaient joyeusement les jeunes gens en fête ! Bien d'autres éléments du texte viennent d'ailleurs consolider l'analogie :

« La Révolte »

- « [Lorchen] se débattit, comme une vachère, à coups de poings et de pieds. »
« [Elle] ne l'entendait pas ainsi. »
- « [L'officier] ne recommença pas : quelqu'un lui avait sauté sur le dos [...] C'était Christophe » (II, 78)
- « Le sous-officier se retourna, fou de rage, tirant son sabre. Avant qu'il eût pu s'en servir, Christophe l'assomma » (II, 78)
- « Quand on vit le soldat s'abattre sur le carreau [...], un tumulte épouvantable s'éleva. [...] La mêlée fut générale. Les chopes volaient à travers la salle, les tables étaient renversées. » (II, 78)

« Le Buisson ardent »

- « [Christophe] se secouait comme un sanglier, et il les bourrait de coups de poings tous les deux : il n'entendait pas se laisser prendre. » (III, 227)
- « Mais un second agent lui ayant sauté sur le dos, [Christophe] se secouait... » (III, 227)
- « L'autre, furieux, dégaina. Christophe vit la pointe de sabre à deux doigts de sa poitrine ; il l'esquiva et, tordant le poignet de l'homme, il tâcha de lui arracher l'arme. » (III, 227)
- « La foule avait flairé le sang. En un instant, elle devint une meute féroce. On tirait, de tous côtés. Aux fenêtres des maisons parut le drapeau rouge. » (III, 227)

Le texte se souvient de lui-même : tout comme la bagarre avait éclaté dans l'auberge de « La Révolte » avec l'intervention de Christophe qui s'attaquait à l'officier, l'affrontement des manifestants avec les forces de l'ordre dans « Le Buisson ardent » dégénère quand Christophe tue un milicien. Sur ce point, la seconde scène est d'ailleurs plus fidèle à *Guntram* que la première. On se souvient que dans l'opéra de Strauss, Guntram assassinait son rival le duc Robert. Dans « La Révolte », Christophe se contentait plus modestement d'envoyer son adversaire au tapis ; dans le « Buisson ardent », en revanche, il va jusqu'au meurtre :

D'un brusque mouvement, il retourna le poignet et le sabre contre la poitrine de l'homme ; il enfonça, il sentit qu'il tuait, il tua... Et soudain, tout changea à ses yeux ; il était ivre, il hurla. (III, 227)

Sa réaction à son propre geste diffère néanmoins de celle de Guntram. Comme on l'a vu plus haut, celui-ci perdait toute volonté dès qu'il était passé à l'acte (« Guntram tue le duc Robert et laisse aussitôt tomber son épée¹ ») et se rendait aux autorités. C'était le revers de l'héroïsme

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.200).

straussien : « Tout cet étalage de volonté surhumaine, pour aboutir au renoncement, au “Je ne veux plus !”¹ », écrivait Rolland. Pour Christophe, tout au contraire, c'est le geste meurtrier qui éveille la « volonté surhumaine » et déclenche l'ivresse héroïque.

Voyons maintenant la tournure que prend la bataille lorsqu'elle est devenue générale. Dans l'auberge de « La Révolte », il est questions de chopes lancées, de tables renversées, de carreaux brisés, etc. : tout se déroule conformément au caractère populaire et burlesque de l'ensemble la scène. Cette grossièreté un peu rustre sied qui plus est à l'Allemagne profonde dont est issu Christophe. Dans « Le Buisson ardent », le contexte a clairement changé :

Et le vieil atavisme des révolutions parisiennes fit surgir une barricade. La rue fut dépavée, des becs de gaz tordus, des arbres abattus, un omnibus renversé. On utilisa une tranchée ouverte depuis deux mois pour les travaux du métropolitain. Les grilles de fonte, autour des arbres, brisées en morceaux, fournirent des projectiles. Des armes sortaient des poches et du fond des maisons. En moins d'une heure, ce fut l'insurrection : tout le quartier en état de siège. Et sur la barricade, Christophe, méconnaissable, hurlait son chant révolutionnaire, que vingt voix répétaient. (III, 227-228)

Cette bataille-là est aussi stéréotypée que la première. C'est une « révolution » à la française en bonne et due forme, incluant tous les poncifs du genre : barricade improvisée, pavés arrachés, aménagements publics utilisés à des fins diverses, prompt organisation d'un siège, etc. Et pourtant, c'est le seul Allemand présent, Christophe, qui va scander un « chant révolutionnaire » pour compléter le tableau. On ne s'y serait pas attendu ; Strauss lui-même, en fait d'Allemand, disait n'aimer ni les « républiques » ni « l'anarchie qui règne en France ».

En réalité, c'est justement cette France caricaturale qui réjouit les yeux allemands de Christophe, comme l'avaient été ceux de Strauss. Celui-ci et Rolland, en mars 1900, avaient assisté ensemble à une représentation de *Louise* de Gustave Charpentier, dont Rolland trouvait l'émotion « déclamatoire et fausse ». La réponse de Strauss à cette remarque avait été digne d'attention :

« Mais, mon cher, me dit-il, c'est ainsi à Montmartre. C'est comme cela que sont les Français. De grands gestes, des paroles exagérées, de l'emphase et de la déclamation. C'est comme cela que nous savons que vous êtes, en Allemagne. [...] Les Français sont exagérés et emphatiques. [...] Chacun sait cela. »²

1 *Ibid.*

2 Note du 5 mars 1900 (*R/S*, p.134-135).

Aussi acerbe que semble son jugement, Strauss nourrit en fait une affection amusée pour cette musique, comme on l'apprend dans un article publié par Rolland quelques années plus tard, en 1905 :

- Écoutez cela, - me disait Richard Strauss, au troisième morceau des *Impressions d'Italie* [de Charpentier] : - c'est de la musique de Montmartre, de grandes phrases : « Liberté !... Amour !... » qu'on crie sans y croire...

Il trouvait cela charmant, d'ailleurs ; et sans doute, au fond de lui-même, approuvait-il ce Français, selon la formule qui a seule cours en Allemagne. Strauss aime beaucoup Charpentier, il s'est constitué son patron à Berlin. J'ai le souvenir d'une des premières représentations de *Louise*, à Paris, où il manifestait un plaisir enfantin.¹

Un Allemand adopte complaisamment l'esprit « de Montmartre », les comportements « exagérés et emphatiques » des Français, leurs grands mots scandés à l'emporte-pièce (« Liberté !... Amour !... »), jusqu'à y trouver un « plaisir enfantin » : Strauss anticipe en tous points l'attitude de Christophe dans « Le Buisson ardent ». Mais ce dernier jouit d'un niveau supérieur de lucidité. Depuis « La Révolte », il s'est émancipé de l'Allemagne et a connu la France. Il connaît les deux nations et peut les synthétiser, conformément à l'idéal rollandien. On avait vu précédemment que dans le même tome, peu avant la scène de bataille du 1er mai, Christophe avait déjà confronté puis renvoyé dos à dos les cultures française et allemande, en parlant de Debussy et de Strauss, le « génie du bon goût » face au « génie du mauvais »² : il jouait des étiquettes et aspirait à un dépassement de leur antagonisme.

Christophe a quitté l'Allemagne en se faisant un héros allemand (initiateur d'une rixe d'auberge), il quitte maintenant la France en se faisant un héros français (meneur d'une insurrection pseudo-révolutionnaire). Le troisième temps de ce processus dialectique sera son envol « au-dessus de la mêlée » : il lui faudra gagner la Suisse, nation-synthèse de la culture européenne.

Ce départ précipité pour la Suisse s'effectue dans les mêmes conditions que celui pour la France à la fin de « La Révolte ». A ce moment-là Christophe s'était vu charger par les paysans de l'entière responsabilité des dégâts, mais Lorchen lui était venue en aide, ainsi que son père et son frère :

1 Article « Musique française et musique allemande » de 1905 (*R/S*, p.207-208).

2 Voir p.90.

« S'il reste, son affaire est claire. Le maréchal des logis l'a reconnu : il ne lui fera pas grâce. Il n'y a qu'un parti pour lui, c'est qu'il file tout de suite, de l'autre côté de la frontière. [...] Pas une minute à perdre, monsieur, dit le père de Lorchen. Ils vont revenir. Une demi-heure pour aller au fort. Une demi-heure pour retourner... Il n'y a que le temps de filer. » (II, 83)

Christophe s'était ensuite embarqué *in extremis* dans un train pour la France. Quatre tomes plus tard, il se retrouve dans la même situation et doit cette fois quitter la France dans les plus brefs délais pour se réfugier en Suisse. Ses amis s'efforcent de l'extirper de la bataille où il est toujours engagé corps et âme et organisent sa fuite :

Si Christophe était pris, tout le désignait aux reprèsailles. On l'en avait prévenu depuis longtemps : la police le guettait, on lui ferait endosser non seulement ses sottises, mais aussi celles des autres. [...]

« Votre Krafft est idiot. Croiriez-vous qu'il est en train de faire le joli cœur sur la barricade ! Nous ne le raterons pas, cette fois. Nom de Dieu ! Faites-le filer. [...] Tu le mèneras à Laroche, continua Manousse. Vous arriverez à temps pour l'express de Pontarlier. Tu l'emballeras pour la Suisse. » (III, 228-229)

Mais la fuite elle-même se fait dans un tout autre état d'esprit que la première. A la fin de « La Révolte », Christophe ne demandait pas mieux que de quitter l'Allemagne, il envisageait d'ailleurs déjà de le faire depuis un certain temps. L'incident de l'auberge n'avait fait que précipiter son départ, Christophe ayant été jusque là retenu en Allemagne par une personne : sa mère. Il était monté dans le train pour Paris avec autant de tristesse que d'espoir, celui-ci transfigurant celle-là. Paris devait le sauver. Dans « Le Buisson ardent » il lui faut désormais quitter Paris, où une personne le retient : Olivier. Mais celui-ci vient de mourir, ce que Christophe ignore encore au moment de son départ. Quand il l'apprendra, tout s'effondrera : il n'a plus nulle part où aller, sa vie elle-même n'a plus de sens.

Ils sortirent de Paris. Ils traversèrent les vastes plaines ensevelies dans le brouillard. C'était par un soir semblable que Christophe, dix ans auparavant, était arrivé à Paris. Il fuyait alors, déjà, comme aujourd'hui. Mais alors, l'ami vivait, l'ami qui l'aimait ; et Christophe, sans le savoir, alors, fuyait vers lui... (III, 232)

La boucle est bouclée : l'arrivée de Christophe à Paris et sa fuite hors de la ville dix ans plus tard se rejoignent. Mais justement, ce faux retour au point de départ est une impasse. Quand Christophe s'exilait d'Allemagne à la fin de « La Révolte », une perspective s'ouvrait ; maintenant qu'il doit quitter la France elle se referme, puisque Olivier, l'ami qu'il espérait trouver

à Paris pour le secours de son âme, n'est plus. Lorsqu'il s'embarquait pour la France, il imaginait Paris comme le lieu de son salut : « Il monta dans le train, et, penché à la fenêtre, il continuait de regarder l'horizon menaçant : "O Paris ! pensait-il, Paris ! Viens à mon secours ! Sauve-moi ! Sauve mes pensées !" » (II, 92). Le « sauveur de ses pensées » allait être Olivier, comme si sa fuite n'avait d'autre sens que de le lui faire rencontrer (« Christophe, sans le savoir, alors, fuyait vers lui »). Quand il quittera Paris, Olivier étant mort, sa fuite n'aura cette fois plus de sens. Son appel au secours de la fin de « La Révolte » se transforme donc en un cri de désespoir : « Seul, dans le wagon, Christophe criait : "Ce n'est pas vrai ! Ce n'est pas vrai !" » (III, 235). En partant d'Allemagne il devait laisser derrière lui sa mère, seul être aimé qui lui restait au pays natal. Cette séparation était la cause principale de sa tristesse : « Christophe s'assit sur sa valise, et pleura » (II, 91). A son départ de Paris, ses larmes sont pour Olivier qu'il vient de perdre définitivement : « Il se jeta par terre, et cria : "Olivier !" Il se coucha en travers de la route, et sanglota » (III, 235).

Les deux exils de Christophe ont donc été deux mouvements opposés qui, plutôt que de renvoyer Christophe à son point de départ (sa fuite hors de France n'est pas un retour en Allemagne), ont eu pour résultat de lui fournir un secours (Olivier) pour ensuite l'en priver. D'un exil à l'autre, Christophe est passé de l'espoir au désespoir. Faut-il en conclure qu'il ait finalement rejoint son modèle de départ, Guntram ? Relisons ce qu'écrivait Rolland au sujet du personnage de Strauss : « Tous ces héros abdiquent, succombent au dégoût, au désespoir, ou à une résignation plus triste que le désespoir¹ ». Voilà ce qui distingue encore Christophe de Guntram : au-delà du désespoir, ce dernier se murait dans la résignation. Il était prisonnier de son individualisme, tout au contraire de Christophe qui, en quittant l'Allemagne, fondait son espoir d'être sauvé sur la confiance qu'il avait en l'humanité. Cet humanisme (héritage rollandien) s'était temporairement canalisé dans l'amitié pour Olivier ; l'ami étant mort, l'humanité demeure : le désespoir de Christophe n'a rien de définitif, car sa foi en l'Homme est toujours là.

L'attachement de Christophe et d'Olivier n'était pas l'union exclusive de deux âmes isolées qui se seraient retrouvées dans leur isolement même, sorte d'individualisme "partagé" entre deux individus : c'était une amitié transcendante, image à échelle réduite de la grande union universelle que Rolland rêvait de voir un jour entre les hommes. On avait déjà entrevu la possibilité de comparer l'amitié de Christophe et Olivier avec celle de Strauss et Rolland : dans le cadre d'un rapport dialectique, le premier incarne la thèse et le second apporte l'antithèse tout en

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.200).

assurant la synthèse. L'Allemagne face à la France, l'antinomie doit être dépassée : Rolland en a fait sa devise. Olivier, lui aussi, ressentait la nécessité de s'élever au-dessus des particularismes nationaux. Si l'on revient quelque peu en arrière, à la scène d'émeute du « Buisson ardent », on peut remarquer quel était son état d'esprit :

Olivier suivait, entraîné, mais sans joie, lucide, ne perdant jamais la conscience de soi, mille fois plus étranger que Christophe aux passions de ce peuple qui était le sien, et emporté pourtant par elles comme une épave. La maladie, qui l'avait affaibli, détendait ses liens avec la vie. Qu'il se sentait loin de ces gens !... Comme il était sans délire et que son esprit était libre, les plus petits détails des choses s'inscrivaient en lui. (III, 224)

Avec sa conscience lucide et posée, se sentant à l'écart du peuple auquel il appartient mais emporté dans le courant par manque de forces, Olivier s'oppose à Christophe, plein d'un enthousiasme incontrôlé, qui absorbe l'esprit des nations qu'il traverse et le pousse à dangereux paroxysme. En d'autres termes, c'est Rolland face à Strauss. Voilà pourquoi on ne trouve pas, dans le « Buisson ardent », une scène qui équivaldrait au « Dialogue de l'auteur avec son ombre » de la fin de « La Révolte » : ce dialogue symbolique entre Rolland et Christophe se réitère *tacitement* dans le rapport entre Christophe et Olivier. On revoit se confronter l'auteur (ici, Olivier), internationaliste mais prudent et timoré, et son personnage (Christophe), moins scrupuleux et réfléchi mais investi de cette force qui lui permettra d'aller là où l'auteur doute de pouvoir aller lui-même (« Lequel de nous deux est l'ombre de l'autre ? » finissaient-ils par se demander). Olivier s'étant effacé¹, son âme n'est pas morte mais unie à celle de Christophe, comme s'étaient mêlées les âmes de l'auteur et de son personnage. Le second exil de Christophe n'est donc nullement la perte de ses espoirs, mais le début de la dernière phase de son itinéraire : son envol au-dessus de la mêlée.

1 Si l'on prend le parti d'assimiler Olivier à Rolland, on est confronté à une légère et intéressante énigme. La rédaction du « Buisson ardent », commencée en juillet 1910 et terminée en juillet 1911, a été interrompue entre ces deux dates en raison d'un accident subi par Rolland, suivi d'une longue convalescence. L'auteur écrivait à Strauss le 9 novembre 1910 : « Je vous écris au lit, très souffrant depuis quinze jours. J'ai été renversé par une auto [...]. Ce sera long à guérir, et c'est douloureux. Mais je ne me plains pas, car avec le coup que j'ai reçu, j'aurais dû être tué » (*R/S*, p.101). Le sentiment d'avoir frôlé la mort a-t-il inspiré à Rolland le funeste sort d'Olivier, son probable représentant dans le roman (ainsi d'ailleurs que la longue "convalescence mentale" traversée par Christophe dans les pages qui suivent) ? A supposer que la scène ait été conçue par Rolland après son accident, on peut l'imaginer ; si ce n'est pas le cas, la coïncidence demeure troublante.

III. Mort et Transfiguration : parcours d'un thème cyclique

Il est désormais établi que *Jean-Christophe*, du premier au dernier de ses dix volumes, sans discontinuer, s'imprègne en profondeur de la personne et de l'œuvre de Richard Strauss. En tant qu'ami et correspondant de l'auteur, Strauss a maintes fois influencé le processus d'écriture du roman, prêté ses traits et sa personnalité au héros ou à tel autre personnage, incarné un certain "esprit allemand" dont se sont fortement ressentis les premiers tomes de l'œuvre. En tant qu'artiste et compositeur, admiré de l'auteur, il a fourni à *Jean-Christophe* des modèles narratifs, des thèmes et des conceptions esthétiques, multiples mais cohérents entre eux, que la trame romanesque a profondément assimilés tout en les interprétant et en les développant. Cette inspiration globale, tout au long de l'œuvre, a une forme évolutive : Strauss est un modèle à dépasser, soumis à un développement dialectique, etc. En un mot, l'influence de Strauss dans *Jean-Christophe* se manifeste par un phénomène perpétuel de *transfiguration*.

On en revient donc à l'intuition première qui nous amenait à reconnaître, dans la scène finale de la mort de Christophe, une transcription verbale du poème symphonique *Mort et Transfiguration*. De là était née l'idée que Strauss ait pu servir à Rolland de source d'inspiration générale pour *Jean-Christophe* : l'impression semble avoir été confirmée par une lecture attentive du reste de l'œuvre. On s'apprête à voir maintenant que *Mort et Transfiguration* fait bien plus qu'une apparition ponctuelle dans les dernières pages du roman. La vie de Christophe, rythmée tout du long par des motifs straussiens, s'est avérée une suite ininterrompue de luttes, de crises et de transfigurations : le poème symphonique de Strauss n'évoque pas autre chose que la succession de ces trois éléments, concentrée dans l'instant du trépas. C'est dire que *Tod und Verklärung* "résume" *Jean-Christophe* tout en lui donnant une forme narrative : la scène de la mort du héros, en ce sens, est à la fois une récapitulation de son existence et l'aboutissement logique de l'œuvre (prévu par sa forme même). L'influence de *Tod und Verklärung* sur le roman

n'est pas à mettre sur le même plan que celle exercée par d'autres œuvres de Strauss, que l'on a déjà évoquées (*Une vie de Héros*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Guntram*). Celles-ci fournissaient à Rolland une inspiration, un contenu romanesque ; *Mort et Transfiguration* va plus loin, prêtant à *Jean-Christophe* à la fois un thème et une structure. On est donc tenté d'affirmer, pour employer un terme musical (le contexte s'y prête), que *Tod und Verklärung* tient lieu dans le roman de thème cyclique.

Le texte lui-même contient à un moment précis une formule tout à fait propre à illustrer cette idée. On a déjà cité ce passage de « La Foire sur la Place », où Christophe, tout juste arrivé à Paris, prend connaissance des diverses écoles françaises de composition musicale. L'une d'elles est visiblement celle de César Franck, adepte de la méthode dite *cyclique* :

L'un bâtissait une œuvre sur l'épanouissement progressif d'une formule sonore, qui, n'apparaissant complète que dans la dernière partie, restait à l'état de larve pendant les neuf dixièmes de l'œuvre. (II, 144)

Voilà quel est le rôle joué par *Mort et Transfiguration* dans *Jean-Christophe* : le thème est annoncé, préparé tout au long de l'œuvre, pour ne s'épanouir qu'à la fin dans une spectaculaire culmination. Ce retardement constant n'empêche pas le thème de hanter toute l'œuvre et de se faire entendre plusieurs fois, en des moments stratégiques, sous une forme encore inachevée mais nettement reconnaissable.

On verra donc comment le thème de *Mort et Transfiguration* est peu à peu suggéré, préfiguré, et annoncé comme dénouement inéluctable de l'histoire par une longue élaboration romanesque, puis comment il se manifeste ponctuellement à des instants précis, lors de crises existentielles vécues par le héros, qui jalonnent son parcours vers la transfiguration finale. Structure évolutive, avec la récurrence d'un thème immuable : *Tod und Verklärung* régit à la fois le contenu et la forme de *Jean-Christophe*, donnant à l'œuvre tout sa cohérence.

III. 1. Élaboration d'un *leitmotiv*

L'existence de Christophe n'est donc rien d'autre que la quête éternelle d'une Transfiguration. Pour en arriver à cet ultime objectif, il lui faut lutter, mourir, renaître avec des forces nouvelles, reprendre la lutte, et ainsi de suite : la Transfiguration l'attend au terme de ce dépassement continu de lui-même. On a vu quelles formes prenait ce dépassement. Christophe doit transcender tous les modèles straussiens qui lui sont présentés : la personne de Strauss lui-même, le Héros de *Heldenleben*, l'homme nietzschéen de *Zarathoustra*, Guntram, etc. Pour cela il va lutter, comme le font le *Held*, *Zarathoustra* et *Guntram*. Et mourir, car comme le signale Dominique Jameux, « le Héros straussien meurt¹ ». D'où *Mort et Transfiguration*, sorte d'« hyperthème » englobant et subsumant tous les différents thèmes straussiens présents dans *Jean-Christophe*, et qui seul permettra de les dépasser tous.

Au bout de la lutte, Christophe se récupère en se transfigurant : c'est à cet instant qu'il cesse d'être straussien pour devenir enfin rollandien de plein droit. Car la Transfiguration est la phase la plus rollandienne du processus ; voyons ce qu'en disait Rolland lui-même en commentant *Tod und Verklärung* dans son article de 1899 :

[A la fin] résonne dans le ciel la parole de salut à laquelle [le héros] aspirait vainement sur la terre : Rédemption, Transfiguration.

Les amis de Richard Strauss ont vivement protesté contre l'orthodoxie de ce dénouement, et [...] prétendent que le sujet est plus haut : c'est l'éternelle souffrance de l'âme combattant ses démons intérieurs, et sa délivrance, au sein de l'art. Je n'entrerai pas dans la querelle, tout en croyant que ce symbolisme banal et glacé a beaucoup moins d'intérêt que la lutte contre la mort, que l'on sent à toutes les lignes de l'œuvre.²

Il semble que Strauss ne soit pas à son aise avec la Transfiguration, comme si, à ce moment, il perdait ses droits. Son domaine de prédilection est bien plutôt « la lutte contre la mort, que l'on sent à toutes les lignes de l'œuvre » (tout comme dans *Jean-Christophe*). Voilà pourquoi Christophe aspire si ardemment à la Transfiguration : c'est seulement avec elle qu'il accomplira son destin, à savoir transcender le modèle straussien, auquel il reste soumis tant qu'il est engagé

¹ *Jameux*, p.56.

² *R/S*, p.185.

dans la lutte.

On retrouve la métaphore du fleuve, filée dans tout *Jean-Christophe*, et que l'on avait évoquée plusieurs fois dans les chapitres précédents (notamment celui consacré au "nietzschéisme") : le fleuve de l'âme de Christophe suit son cours, transperçant tous les barrages, pour se jeter enfin dans l'océan de la Transfiguration, sens même de son existence. Ainsi la vie de Christophe est-elle orientée vers sa propre fin, qui est son accomplissement.

Dans la Préface de *Jean-Christophe*, Rolland donne quelques indications précieuses au sujet de la genèse du roman :

Bien avant d'entreprendre la rédaction définitive de l'œuvre, une quantité d'épisodes et de figures principales avaient été esquissés : [...] la mort de Christophe, en 1903 (un mois avant de rédiger les premières lignes de *L'Aube*. Je n'avais plus qu'à tirer et resserrer les épis, pour lier la gerbe [...]. (I, 9)

La scène finale de la mort de Christophe a donc été conçue en premier lieu, avant même que Rolland ne commence la rédaction du roman proprement dit : il est donc très vraisemblable que l'auteur, en effet, ait écrit la vie de Christophe (« lié la gerbe ») en vue de ce dénouement, prévu depuis le départ.

Reste à voir comment *Mort et Transfiguration* s'annonce et s'élabore tout au long de *Jean-Christophe*. Il sera utile pour cela de se référer à plusieurs sources textuelles extérieures : l'article de Rolland de 1899, dans lequel figure son commentaire de l'œuvre de Strauss, ainsi que le poème d'Alexandre Ritter figurant en épigraphe de la partition du poème symphonique, censé illustrer verbalement, après-coup, le programme conçu par Strauss. Rolland s'est employé dans son article à résumer ce texte (« un poème d'Alexandre Ritter, que je résume librement¹ ») ; mais il est souvent éclairant de remonter à la source. Le poème peut être trouvé dans son intégralité en annexe².

¹ *Ibid.*

² pp. 261 à 263.

III. 1. a. Un héros fait pour la Mort

La mort de Christophe est la première scène que Rolland, créateur du personnage, ait conçue : autrement dit, l'existence de Christophe commence par sa fin. En vertu de la structure cyclique de *Jean-Christophe*, scène initiale et scène finale se rejoignent. La toute première phrase du roman, « Le grondement du fleuve monte derrière la maison » (I, 19), réapparaît telle quelle dans les dernières pages, tandis que Christophe mourant revoit son enfance :

Christophe revit en rêve sa petite chambre d'enfant... [...] Le grondement du fleuve monte derrière la maison... (III, 483)

Cette ultime réminiscence boucle la boucle. L'issue était prévue d'avance, ne serait-ce que par la métaphore fluviale, engagée dès *l'incipit*, et qui par définition appelle à être filée, comme le cours d'un fleuve, pour se résoudre en se jetant dans l'océan. Elle n'y manquera pas :

Christophe, faisant un suprême effort pour soulever la tête [...] vit le fleuve débordé. [...] Le bruit de l'Océan... (III, 483)

Aucune fin n'est plus transfiguratrice que celle d'un fleuve : c'est la fin du parcours, de la lutte des flots pour s'élancer vers l'océan auquel ils aspiraient, et leur dissolution dans l'infini. *Mort et Transfiguration*, tel est donc le destin de Christophe. Si la fin du roman, en toute logique, rappelle son début, réciproquement le début doit anticiper la fin (par avance, on sait où le fleuve doit aller). Effectivement, l'enfant Christophe entrevoit sa mort et la conçoit d'ores et déjà comme un destin, bien qu'elle ne soit pas encore placée à ses yeux sous le signe de la Transfiguration. Ses angoisses, on va le voir, n'en préfigurent pas moins le *Tod und Verklärung* straussien, sur un mode négatif.

Christophe est tourmenté dès « L'Aube » par la pensée de la Mort. A l'âge de la tendre enfance, il n'a pas encore de conscience métaphysique : ce n'est pas l'idée de sa non-existence qui l'effraie, mais les affres qu'il imagine accompagner l'instant du trépas. En ce sens, il se prévoit une mort conforme à celle de *Tod und Verklärung* : l'essentiel est la « lutte contre la mort », non

la mort en elle-même ou l'élévation de l'âme, que Strauss évoque avec peu de conviction.

Pendant des heures, [Christophe] resta plein d'angoisse, croyant sentir le mal qui se glissait en lui, des douleurs dans la tête, une gêne au cœur, et pensant, terrifié : « C'est fini, je suis malade, je vais mourir, je vais mourir !... » (I, 67)

L'enfant souffre de visions funestes et somatise son angoisse, il a de la mort une vision très concrète. Jusque là il demeure dans l'esprit de *Tod und Verklärung*, dont Rolland observe en effet « le réalisme du sujet : les hallucinations du mourant, les tremblements de la fièvre, le battement du sang dans les artères, l'agonie désespérée¹ », etc. On peut voir comme Christophe, sur ce point, renchérit : « Ses nerfs le livraient à [...] des oppressions, des élancements, des étouffements soudains. Son imagination s'affolait devant ces douleurs, et croyait voir en chacune d'elles la bête qui devait emporter sa vie. Que de fois il souffrit l'agonie... » (I, 67).

L'idée très vague d'une transfiguration (au sens chrétien du terme) l'effleure pourtant déjà : « Il avait des idées religieuses », lit-on (*ibid.*) ; d'après Rolland, Strauss faisait voir lui aussi dans *Mort et Transfiguration* le versant religieux de son inspiration : « Son idéalisme est d'abord religieux dans *Tod und Verklärung*² ». Pour le moment, la spiritualité chrétienne ne réussit guère plus à Christophe qu'à Strauss. Le dernier voyage de l'âme paraît bien redoutable à l'enfant : « Ce devait être terrible de se sentir soudain détaché de la tiédeur du lit et entraîné dans le vide, mis en présence de Dieu » (*ibid.*). Quand une vie entière et plus de mille pages se seront écoulées, Christophe y fera face avec beaucoup plus de sérénité : « O joie, joie de se voir disparaître dans la paix souveraine du Dieu, qu'on s'est efforcé de servir, toute sa vie !... » (III, 484).

Dans sa terreur infantile, il a de Dieu une image correspondant à celle de la Mort elle-même pour le héros mourant de *Tod und Verklärung* :

« Il se figurait Dieu comme un soleil énorme, qui parlait avec une voix de tonnerre » (I, 67)

« la mort l'arrête d'un : "Halte !" de tonnerre » (R/S, p.185)

« quel mal cela devait faire ! cela brûlait les yeux, les oreilles, l'âme entière ! » (I, 67)

« le marteau de la mort brise son corps, et la nuit s'étend sur ses yeux » (R/S, p.185)

A ce stade, Christophe a déjà conscience de l'inéluctabilité de sa mort mais n'envisage celle-ci que comme un événement mystérieux et effrayant, dont il n'y a en tout cas rien à attendre de bon. La Transfiguration lui est encore inconnue : il éprouve les mêmes souffrances que le héros de *Tod und Verklärung*, mais n'en obtient pas la récompense. C'est pourquoi il se résout à la *lutte*. Dès la page suivante, il oppose à cette ennemie qu'est la Mort sa volonté de lutter, d'accomplir de

1 R/S, p.186.

2 R/S, p.198.

hauts faits, de se libérer par l'art, qu'il découvre bientôt (« la lumière qui devait illuminer sa vie : la divine musique... » ; I, 68). Bref, Christophe se jure de devenir un héros pour triompher de la mort (plus tard, bien sûr, il deviendra au contraire un héros en mourant) ; on avait déjà évoqué cela dans le chapitre consacré à l'héroïsme straussien de *Heldenleben* :

Il pensait à ces héros qui lui étaient chers, à Napoléon, [...] à Alexandre le Grand. Sûrement il serait comme eux, si seulement il vivait encore douze ans... [...] Mais mourir maintenant, quel désespoir ! (I, 68)

Pour Christophe, la mort est encore contraire à l'accomplissement de son âme. Il se débat dans la même lutte que le héros straussien de *Tod und Verklärung*, ainsi définie dans l'article de Rolland : « c'est l'éternelle souffrance de l'âme combattant ses démons intérieurs ». Christophe devra encore mûrir pour que sa Mort devienne synonyme de Transfiguration.

A plusieurs reprises, la pensée de la Mort viendra encore troubler son âme d'enfant et ne fera que l'épouvanter davantage. Sa peur, néanmoins, va évoluer vers un sentiment de révolte de plus en plus intense : Christophe acquiert force et volonté, mais la sagesse ne viendra qu'avec l'âge. Dans « Le Matin », le jeune enfant doit faire face à la mort de son grand-père. Son oncle Gottfried, chrétien stoïque, s'efforce de lui faire accepter cette douloureuse réalité : « “Il faut se soumettre, mon enfant, répéta Gottfried. *Il* l'a voulu. Il faut aimer ce qu'*Il* veut.” » (I, 133). Mais Christophe ne l'entend pas ainsi, et l'humble crainte qu'il avait jusqu'ici de Dieu se change en un audacieux blasphème :

« Je le déteste ! » cria Christophe haineusement, montrant le poing au ciel.

Gottfried, consterné, le fit taire. Christophe lui-même eut peur de ce qu'il venait de dire, et il se mit à prier avec Gottfried. Mais son cœur bouillonnait ; et tandis qu'il répétait les mots d'humilité servile et de résignation, il n'y avait au fond de lui qu'un sentiment de révolte passionnée et d'horreur contre l'abominable chose, et l'Être monstrueux qui l'avait pu créer. (*Ibid.*)

Christophe redoutait auparavant l'« Être » suprême, désormais il le hait. Il ne pourrait être plus éloigné de l'état d'esprit qui finalement sera le sien au moment de mourir : « “Seigneur, n'es-tu pas trop mécontent de ton serviteur ?” » (III, 484). L'attitude qu'il a pour l'instant peut être comparée à celle d'un héros straussien dont on a déjà parlé, Guntram. Celui-ci commettait un crime en tuant le duc, et, quand son maître l'exhortait à répondre de son acte devant Dieu, il foulait aux pieds le christianisme et ne voulait entendre que sa propre conscience. Mais Strauss n'avait imaginé cette orgueilleuse réaction que dans un second temps :

Dans la version primitive, Guntram s'inclinait et sacrifiait sa passion à son vœu. Mais [...] Strauss conçut soudain l'horreur de cette annihilation chrétienne de la volonté, et Guntram, avec lui, se révolta.¹

Voilà précisément où en est Christophe : l'orgueil commence à naître en lui, il laissera bientôt Dieu aux faibles, un peu plus tard en perdant la foi, dans « L'Adolescent » (on l'avait vu dans le chapitre traitant du nietzschéisme de Christophe). Dieu et la Mort ne font qu'un : Christophe ne songe pour le moment qu'à lutter contre eux, et ne les perçoit pas encore comme transfigurateurs. Il lui faudra naturellement dépasser ce stade.

On aura compris que pour Strauss, *Mort et Transfiguration* n'est jamais qu'une lutte ; tantôt celle du *Held*, qui rêve de s'immortaliser par l'art, tantôt celle de Guntram, révolté contre Dieu, etc. : *Tod und Verklärung* réunit ces différents thèmes. Si bien que Christophe, en tant qu'il est le héros de *Tod und Verklärung*, prend successivement les traits du *Held*, de Guntram, ou de Zarathoustra, tous ces avatars du Héros straussien qui convergent en un seul. En passant de la lutte contre la Mort à la Transfiguration, Christophe aura donc dépassé le modèle de *Tod und Verklärung* et, partant, tous les modèles straussiens qu'il subsumait. Chez Strauss, la Transfiguration est accessoire, inessentielle ; au fond, ce n'est guère son propos (Rolland le dit lui-même : « ce symbolisme banal et glacé a beaucoup moins d'intérêt que la *lutte contre la mort, que l'on sent à tous les lignes de l'œuvre*² »). Autrement dit, tant que Christophe restera soumis au modèle straussien, il luttera. Quand il aura transcendé ce modèle et qu'il sera devenu rollandien, seulement alors il atteindra la Transfiguration.

Tod und Verklärung, développé tout au long du roman comme le passage progressif de la Lutte à la Transfiguration, résume donc à lui seul le Destin de Christophe : passer de Strauss à Rolland.

Or, ce Destin ne peut que s'accomplir dans la Mort ; on l'a vu, Christophe est destiné à se transfigurer dans la mort, comme le fleuve l'est à se jeter dans l'océan. Mais pour l'instant il s'obstine à lutter contre cette fatidique échéance, comme le protagoniste de *Tod und Verklärung*.

Autour de lui, partout, de quelque côté qu'il se tournât, il sentait sur sa face le souffle meurtrier de la Bête aveugle ; il savait qu'il était sous le poing de cette Force de destruction, et qu'il n'y avait rien à faire. Mais loin de l'accabler, cette pensée le brûlait d'indignation contre l'impossible ; il avait beau se briser le front, et reconnaître qu'il n'était pas le plus fort : il ne cessait point de se révolter contre la souffrance. (I, 135)

On retrouve encore « l'éternelle souffrance de l'âme combattant ses démons intérieurs », résumé

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.189).

2 *R/S*, p.185 ; c'est nous qui soulignons.

proposé par Rolland du programme de *Mort et Transfiguration* : ici les « démons intérieurs » de l'âme sont pour Christophe « la Bête aveugle » et la « Force de destruction » contre lesquelles il s'acharne à lutter vainement. Il est tentant de comparer ce passage avec quelques vers issus du poème d'Alexandre Ritter :

*Doch nicht lange gönnt der Tod
Seinem Opfer Schlaf und Träume.
Grausam rüttelt er ihn auf,
Und beginnt den Kampf aufs neue.
Lebenstrieb und Todesmacht !
Welch entsetzenvolles Ringen ! -
Keiner trägt den Sieg davon,
Und noch einmal wird es stille !*

La Mort ne laisse pas longtemps sa victime
Au pays du sommeil et des rêves.
Despotique, elle l'en sort,
Et le combat recommence.
L'instinct de vie contre le pouvoir de la Mort !
Quelle effroyable lutte ! -
Nul n'en sort victorieux,
Et le calme revient.

Comme le mourant de *Tod und Verklärung*, Christophe est harcelé par la Bête, arraché sans cesse par elle à sa torpeur pour entretenir une « effroyable lutte ». Et « nul n'en sort victorieux » car Christophe, bien que terrassé à chaque fois, ne « cesse point de se révolter contre la souffrance ». Il s'identifie donc dès l'enfance au héros de *Mort et Transfiguration*, et ce pour toute la durée de son existence :

Dès lors, sa vie fut une lutte de tous les instants contre la férocité d'un Destin, qu'il ne voulait pas admettre. (I, 135)

La Mort est son Destin, Christophe l'a compris ; mais il s'enferme encore dans une attitude de révolte vis-à-vis d'elle. C'est qu'il est encore Straussien dans l'âme, certes. Pourtant, Rolland suggérait dans *Mort et Transfiguration* un autre modèle : « C'est du réalisme à la façon [...] des dialogues de Beethoven avec le Destin¹ », écrivait-il. Avec Beethoven, il propose à Christophe une image de force et de grandeur supérieures, digne de faire face sereinement à son Destin, de parler d'égal à égal avec Dieu. Guidé par la figure beethovénienne, Christophe a déjà les moyens d'envisager sa Transfiguration future.

Mais la Mort continue à lui apparaître comme son éternelle ennemie. Destin contraire à ses desseins, elle est encore à ses yeux le suprême obstacle sur la voie de son accomplissement. Christophe projette la réalisation de ses objectifs dans un futur indéterminé, que la Mort est là pour l'empêcher d'atteindre ; il lui faudra la vie entière pour comprendre que la Mort, transfiguratrice, est cet instant futur tant désiré.

1 R/S, p.186.

Toujours cette horrible peur d'être arrêté en chemin, de mourir avant l'âge, l'obsédait, l'accablait, le talonnait à la fois. Ah ! s'il fallait mourir, au moins pas maintenant, pas avant d'être vainqueur !... (I, 149)

Être vainqueur : Christophe commence ici à ressembler au *Held*, et à Strauss lui-même (« Les Allemands ont trouvé le poète de la Victoire¹ », estimait Rolland à l'écoute de *Heldenleben*). La Victoire est son but, et la Mort son Destin. Cruelle contradiction : ce vainqueur part perdant d'avance. C'est là d'après Rolland le sens même de l'œuvre de Strauss, par opposition à celle de Beethoven : « Son œuvre [celle de Beethoven] est le *triomphe du Héros vaincu*. Celle de Strauss est la *défaite du Héros vainqueur*² ». A l'inverse de Strauss, Beethoven a conscience de ce que son but et son Destin ne font qu'un, dans la mesure où la Mort est elle-même Victoire ; vaincu par son Destin, le Héros ne fait que triompher. S'il a en lui une part d'âme beethovénienne, Christophe acquerra en temps voulu cette sagesse. Pour l'heure il ressemble encore au héros straussien de *Tod und Verklärung*, engagé dans une course effrénée contre la Mort :

Il continue de poursuivre [son but] et croit enfin l'étreindre ; mais la mort l'arrête d'un : « Halte ! » de tonnerre. Il lutte désespérément et s'acharne, même dans l'agonie, à réaliser son rêve ; mais le marteau de la mort brise son corps [...].³

Cependant Christophe conçoit déjà ce que sera sa Transfiguration : un accomplissement futur de son Être, vraisemblablement par l'art. L'enfant qu'il est encore ne correspond guère à l'image qu'il a de cet Être accompli ; Christophe n'est pas encore, il sera :

Ce qu'il est ? Un enfant maladif et nerveux [...] ? [...] Ceci n'est pas son Être. Il n'y a aucun rapport entre son Être profond et la forme présente de son visage et de sa pensée. [...] Il le sait, il a ce sentiment étrange, que ce qu'il est le plus, ce n'est pas ce qu'il est à présent, mais ce qu'il sera demain... Il sera !... (I, 150)

En projetant l'accomplissement de son Être dans le futur, Christophe prend désormais un ton enthousiaste et incantatoire. Son espoir se mue en certitude, il commence à faire coïncider son désir et son Destin. Serait-ce qu'il prend conscience du pouvoir transfigurateur de la Mort ? S'il ne l'entend pas ainsi pour lui, il peut du moins l'envisager pour les autres, pour ses idoles, les génies du passé auxquels il rêve de s'égalier :

Il pense à ses maîtres chéris, les génies disparus, dont l'âme revit dans ces musiques. [...] Il rêve d'être

1 Journal de Rolland, note du 20 mai 1899 (R/S, p.126)

2 R/S, p.200 ; c'est nous qui soulignons.

3 R/S, p.185.

comme eux, de rayonner de cet amour, dont quelques rayons perdus illuminent sa misère d'un sourire divin. Être dieu à son tour, être un foyer de joie, être un soleil de vie !... (I, 151)

Les musiciens d'autrefois dont l'œuvre continue à rayonner se sont accomplis au-delà des limites de leur existence. Christophe, mu par le désir de réaliser son Être à son tour, caresse l'espoir de leur ressembler un jour. La conclusion doit s'imposer : lui aussi revivra dans sa musique, et deviendra « un soleil de vie » dans l'au-delà. Peut-être ne se le formule-t-il pas encore en ces termes, mais le moment venu, au seuil de la Mort, il en prendra conscience :

« Que je disparaisse, et que mon œuvre dure ! J'y gagne doublement : car il ne restera de moi que le plus vrai, le seul vrai. Périssent Christophe !... » (III, 478)

Enfin surgit la vérité de son Être, qu'il déplorait de voir se dérober à lui étant enfant. Son œuvre est tout ce qu'il y a de vrai en lui ; pour qu'elle devienne éternelle, il faut que se dissolve son éphémère enveloppe humaine (« Ceci n'est que l'enveloppe, la figure d'un jour », déclarait-il enfant devant le miroir ; I, 149). *Mort et Transfiguration* : Christophe commence à entrevoir le Destin qui l'attend.

Il achèvera d'en prendre conscience à la fin du « Matin », en faisant face à un ultime événement funeste et révélateur : la mort de son père. Auprès de la dépouille de son géniteur, Christophe sent « sur son cœur peser le désespoir d'une inutile vie, irrémédiablement perdue » (I, 217). A cet instant naît en lui la certitude que la Mort, bien qu'inéluctable, ne doit pas être un échec mais le terme nécessaire d'une existence entièrement vouée à lutte, dont pas un instant ne doit avoir été perdu. En d'autres termes, meurt glorieusement celui qui s'est le mieux battu :

Il vit que la vie était une bataille sans trêve et sans merci, où qui veut être un homme digne du nom d'homme doit lutter constamment contre [...] les obscures pensées, qui poussent traîtreusement à s'avilir et à s'anéantir. (*Ibid.*)

Christophe ne songe plus à se révolter contre la Mort, dans une lutte inutile et perdue d'avance. Il l'accepte comme son Destin, sans défaitisme : elle viendra en temps voulu mettre un point final à sa lutte, consacrée à se rendre « digne du nom d'homme » en préservant son intégrité et en prolongeant ses efforts jusqu'au bout. Pour la première fois, Christophe fait corps avec son Destin et cesse de le percevoir comme une force étrangère et malveillante. En tant qu'homme, il

doit vivre (et mourir) avec lui. A cet instant, il réentend la voix de Dieu :

Et le petit puritain de quinze ans entendit la voix de son Dieu :

« Va, va, sans jamais te reposer.

- Mais où irai-je, Seigneur ? Quoi que je fasse, où que j'aïlle, la fin n'est-elle pas toujours la même, le terme n'est-il point là ?

- Allez mourir, vous qui devez mourir ! Allez souffrir, vous qui devez souffrir ! On ne vit pas pour être heureux. On vit pour accomplir ma Loi. Souffre. Meurs. Mais sois ce que tu dois être : « Un Homme. »
(I, 217)

Dieu vient d'annoncer son Destin à Christophe : il s'y tiendra. Certes, il perdra la foi d'ici peu, dans « L'Adolescent », mais en croyant renier Dieu il ne fera que rejeter l'image factice et dégradée qu'il avait de lui, pour finalement le retrouver, dans sa vérité, au seuil de la mort. « Va, sans jamais te reposer », lui enjoint Dieu à la fin du « Matin », ajoutant que son destin est de « souffrir » et de « mourir ». Le moment venu, Christophe comparaitra devant lui pour solliciter son jugement : « Seigneur, n'es-tu pas trop mécontent de ton serviteur ? [...] J'ai lutté, j'ai souffert [...] », et Dieu de lui répondre, bouclant la boucle : « Tu renaîtras. Repose ! » (III, 484).

Mort et Transfiguration est tout annoncé dans ces quelques mots prononcés par Dieu : « Souffre. Meurs. Mais sois ce que tu dois être ». Rolland, d'après tout ce que l'on vient de voir, ne conçoit pas le thème autrement. Le héros commence par souffrir, son âme lutte contre elle-même et contre les forces qui l'assaillent : c'est la phase straussienne du processus. Puis il meurt, instant transitoire inévitable, dont la signification n'est pas tant en lui-même qu'en ce qu'il implique : le héros, en mourant, « est ce qu'il doit être ». Il accomplit et transfigure son Être en réalisant son Destin. L'enfance de Christophe lui aura donc permis, au terme de multiples épreuves, de comprendre ce qu'est son Destin : *Mort et Transfiguration*.

III. 1. b. Élans transfigurateurs

Christophe a pris conscience de son Destin : sa vie consistera en une lutte permanente, génératrice d'infinies souffrances, mais illuminée par les joies de l'art et de la création ; et quand il sera temps la Mort viendra y mettre un terme, le libérant de son étroite personne humaine et donnant à son Être, transfiguré dans son œuvre, les dimensions de l'éternité. En ces quelques mots, on vient sans le vouloir de résumer *Jean-Christophe*.

Le héros a donc intégré ce processus comme la structure même de son existence. Mais toute sa vie est encore devant lui : il aura le temps d'éprouver ses forces, de voir évoluer sa conception de l'art, de traverser une multitude de crises dont chacune lui permettra de jeter un regard nouveau sur le monde, et de se préparer, enfin, à son dernier passage, celui vers l'au-delà. La forme *Mort et Transfiguration* est déjà établie, reste à lui fournir un contenu qui, souvent, consistera en un développement de sa structure interne. « La vie est une suite de morts et de résurrections », écrit Rolland en conclusion de son roman (III, 485) : tel sera le contenu de l'existence de Christophe. *Mort et Transfiguration* ne cessera de se manifester, sous des formes plus ou moins nettes, pour confirmer chaque fois sa validité tout en préparant son échéance finale. C'est le principe du thème cyclique d'une composition musicale, constamment suggéré au cours de l'œuvre pour rappeler son rôle structurant, mais qui n'apparaît dans sa forme achevée qu'en fin de parcours. Thème cyclique de *Jean-Christophe*, *Mort et Transfiguration* lui tient lieu à la fois de forme et de contenu.

L'enfance de Christophe a jeté les bases. Dans les deux volumes qui suivent, « L'Adolescent » et « La Révolte », le Destin que le héros vient d'intégrer va lui suggérer des élans vers la Transfiguration ; il aura tendance à confondre celle-ci avec chacun des moments de sa lutte, comme le fleuve qui croit se jeter dans l'océan chaque fois qu'il franchit un barrage. Christophe s'apprête à traverser une phase de son existence dominée par la lutte (ayant pour modèles le *Held*, l'homme nietzschéen de *Zarathoustra*, et Strauss lui-même) : dans ce cadre, il connaîtra un certain nombre de crises bâties sur le modèle de *Tod und Verklärung* mais qui ne lui donneront qu'une image partielle de la Transfiguration. Dans le même temps, néanmoins, plusieurs circonstances lui rappelleront que son véritable Destin ne l'attend qu'à la fin de sa vie et l'inciteront à se projeter en pensée vers cette ultime échéance.

Au début de « L'Adolescent », Christophe devient "païen", ou plutôt a le sentiment soudain du « monde qui déborde Dieu ». Comme on l'a vu, cette expérience est en fait sa conversion au panthéisme rollandien : Dieu s'efface temporairement, pour être retrouvé plus tard sous sa forme véritable (transfigurée). Quoi qu'il en soit, l'épisode a les allures d'une crise existentielle du type *Tod und Verklärung*.

Christophe éprouve en entendant sonner les cloches une première extase panthéiste qui anticipe directement la Transfiguration finale. Non seulement les cloches de sa ville natale (« Les cloches se mirent à sonner [...]. Les trois voix se fondirent » ; I, 242) produisent un curieux écho mille pages plus loin, quand Christophe sur son lit de mort est pris d'hallucinations (« Trois cloches tranquilles sonnèrent. [...] Elles viennent de très loin, des villages là-bas » ; III, 483), mais elles lui inspirent sur le coup des réflexions essentielles dont il se souviendra au seuil de la mort. Les sonorités grandioses du monde naturel lui paraissent transcender toute forme de musique humaine :

Christophe, retenant son souffle, pensait combien la musique des musiciens est pauvre auprès de cet océan de musique, où grondent des milliers d'êtres : c'est la faune sauvage, le libre monde des sons, auprès du monde domestiqué, froidement étiqueté par l'intelligence humaine. Il se perdait dans cette immensité sonore, sans rivages et sans bornes... (I, 243)

C'est la première fois que Christophe conçoit ainsi une "transfiguration" de son art : il n'aura de nouveau cette impression qu'à la fin de sa vie, tandis qu'il s'apprêtera lui-même à communier avec l'Univers :

L'art est l'ombre de l'homme, jetée sur la nature. Qu'ils disparaissent ensemble, lampés par le soleil ! Ils m'empêchent de le voir... L'immense trésor de la nature passe à travers nos doigts. L'intelligence humaine veut prendre l'eau qui coule, dans les mailles d'un filet. Notre musique est illusion. Notre échelle des sons, nos gammes sont invention. Elles ne correspondent à aucun son vivant. [...] L'esprit avait besoin de ce mensonge, pour comprendre l'incompréhensible [...]. (III, 478)

Le dépassement de l'humain pour atteindre au cosmique est une phase essentielle de la Transfiguration : Christophe sera libéré de son enveloppe humaine pour se muer, comme avant lui ses illustres prédécesseurs, en un « soleil de vie ». Dans « L'Adolescent », sa perte de la foi lui donne un aperçu de cet accomplissement futur. Ce qu'il éprouve à ce moment-là ressemble à *Mort et Transfiguration* inversé : au lieu de trouver Dieu en s'endormant du dernier sommeil, il

croit le perdre en s'éveillant à la vie. « Quand le puissant murmure se fut tu, quand ses derniers frémissements se furent éteints dans l'air, Christophe se réveilla. [...] Il n'y avait plus de Dieu... De même que la foi, la perte de la foi est souvent, elle aussi, une lumière subite » (I, 243). C'est en somme l'expérience inverse de celle du héros de *Tod un Verklärung* : « Le marteau de la mort brise son corps, et la nuit s'étend sur ses yeux. Alors résonne dans le ciel la parole de salut à laquelle il aspirait vainement sur la terre : Rédemption, Transfiguration¹ ». Quelques instants auparavant, Christophe avait encore un « désir passionné de foi » (I, 242) ; et, pourrait-on dire, la « parole de salut » à laquelle il aspirait vainement au ciel a résonné sur terre (c'étaient les trois cloches) et dissipé l'illusion de Dieu. Il retrouvera cependant Dieu au moment de la Mort, en revivant la même extase panthéiste. La perte de la foi correspondait pour lui à un brusque élan du fleuve de son âme : « Christophe épouvanté ne pouvait comprendre pourquoi, comment cela s'était produit. C'était, comme au printemps, la débâcle d'un fleuve » (I, 243). Ses retrouvailles avec Dieu seront le résultat d'un mouvement similaire : « Christophe, faisant un suprême effort pour lever la tête [...] vit le fleuve débordé. [...] Et son cœur, défaillant, demanda : “Est-ce Lui ?” [...] “C'est Lui.” » (III, 483). Ici le fleuve se jette dans l'océan, là il ne faisait que franchir une digue.

Aussi cette perte de la foi ne signifie-t-elle pas pour Christophe la fin de la lutte, bien au contraire. Celle-ci a lieu en lui, au sein de son âme : « Le trouble ne venait pas du dehors. Le trouble était en lui. Il sentait s'agiter dans son cœur des monstres inconnus, et il n'osait pas se pencher sur sa pensée, pour voir son mal en face » (I, 244). La Transfiguration n'est donc pas advenue, puisque apparemment Christophe continue à souffrir comme le héros de *Tod und Verklärung*, éprouvant « l'éternelle souffrance de l'âme combattant ses démons intérieurs² ». Cet épisode de « L'Adolescent », d'une importance capitale dans le développement de la spiritualité de Christophe, figure une de ces étapes sur la voie de son accomplissement : c'est une fausse Transfiguration, un énoncé tronqué du thème cyclique, annonciateur néanmoins de l'échéance finale et véritable.

Celle-ci se laisse d'ailleurs entrevoir par instants. Christophe a par éclairs l'intuition de ce dénouement, préfiguré par un certains nombres d'événements funestes, autant de souvenirs et d'impressions qui, profondément gravés en lui et couvés dans son cœur toute sa vie durant, sont destinés à ressurgir en un torrent de lumière bienfaitrice lors de la Transfiguration. Christophe est

1 R/S, p.185.

2 *Ibid.*

donc plus près de la vérité que jamais : il pressent que la Transfiguration ne s'accomplira qu'à la fin de sa vie, toutes les crises traversées sur le chemin n'étant qu'une série de contretemps.

Dans « L'Adolescent », Christophe connaît une passion platonique pour Sabine, une jeune femme ayant élu domicile près de chez lui. Réciproque, cet amour informulé ne se concrétisera jamais : au retour d'une absence de plusieurs jours, Christophe retrouve Sabine morte. Elle demeurera en son cœur comme un éternel regret, tel pour une mère un enfant mort-né. Christophe a en cet instant le sentiment d'accueillir l'âme de l'aimée dans la sienne. L'auteur traduit cette impression en citant quelques vers de Michel-Ange :

Ne son gia morto ; e ben c'albergo cangi,

[etc.]

« ... Je ne suis pas morte, j'ai changé de demeure ; vivante, je reste en toi, qui me vois et qui pleures. En l'âme de l'amant se transforme l'aimée. »

[Christophe] n'avait jamais lu ces sublimes paroles ; mais elles étaient en lui. (I, 296)

Beaucoup plus tard, Christophe accueillera en lui de la même façon l'âme de Grazia, l'amie de sa vie. A sa mort elle transfuse son être en Christophe, si bien que leurs âmes, déjà unies par un lien fusionnel, communient désormais en une seule. De nouveau, Rolland illustre le phénomène en citant des vers d'une langue étrangère, d'un sens analogue à ceux de Michel-Ange : inspiré par son deuil heureux, Christophe conçoit

une série de *lieder* tragiques sur les vers de *cantares* populaires d'Espagne, entre autres une sombre chanson, amoureuse et funèbre, comme une flamme noire :

Quisiera ser el sepulcro

[etc.]

(*Je voudrais être le sépulcre, où on doit t'ensevelir, afin de te tenir dans mes bras, pour toute l'éternité.*)

(III, 450)

Dans « L'Adolescent », Christophe avait le sentiment de garder pour toujours Sabine en lui « comme l'enfant qui dort dans les entrailles maternelles » (I, 303) ; dans « La Nouvelle journée », il accueille l'âme de Grazia dans la sienne de la même manière : « il portait maintenant [Grazia] dans son âme, comme la femme enceinte porte son cher fardeau » (III, 449). Cette image récurrente est d'autant moins anodine que Rolland lui-même, dans la préface du roman, désignait son œuvre en ces termes : « Le *Jean-Christophe* que je portais en moi, comme une femme son fruit... » (I, 8).

Voilà pourquoi les deuils successifs de Christophe annoncent la Mort et la Transfiguration. L'image de la gestation matricielle implique un accouchement, une naissance future, autrement dit une résurrection de toutes ces âmes défuntes. L'événement n'aura lieu qu'à la mort de Christophe, qui par conséquent s'avérera transfiguratrice. Au moment de la mort de Sabine, Christophe est frappé de cette révélation :

Chacun porte en lui comme un petit cimetière de ceux qu'il a aimés. Ils y dorment, des années, sans que rien ne les réveille. Mais un jour vient – on le sait –, où la fosse se rouvre. Les morts sortent de leurs tombes, et sourient de leurs lèvres décolorées à l'amant, à l'aimé, dans le sein duquel leur souvenir repose, comme l'enfant qui dort dans les entrailles maternelles. (I, 303)

Ce jour envisagé n'est autre que celui de la fin de la vie, où toutes ces âmes se transfigurent et se rendent éternelles en même temps que celle du mourant. L'intuition de Christophe se confirmera fidèlement dans les dernières pages du roman :

Ces yeux pleins de bonté... « Grazia, est-ce toi ? Qui de vous ? Qui de vous ? Je ne vous vois plus bien... » [...] Toute sa vie coulait sous ses yeux [...]. Toute sa vie, toutes ses vies, Louisa, Gottfried, Olivier, Sabine...
« Mère, amantes, amis... [...] Où êtes-vous, mes âmes ? Je sais que vous êtes là, et je ne puis vous saisir.
- Nous sommes avec toi. Paix, notre bien-aimé ! » (III, 483)

Christophe retrouve ceux qui lui sont chers dans l'instant où il revit toute son existence ; c'est exactement l'expérience du héros de *Tod und Verklärung* :

*Sieht der Kranke nun sein Leben,
Zug um Zug und Bild um Bild,
Inn'rem Aug vorüberschweben.*

Le malade voit toute sa vie,
Scène après scène, image après image,
Défiler telle une vision devant ses yeux.

Rejoindre les aimés nécessite cependant pour Christophe un terrible effort. Il s'est épuisé de son vivant à tenter de les retrouver (« Je ne veux plus vous perdre. Je vous ai tant cherchés ! »), maintenant qu'il approche du but, il doute de pouvoir l'atteindre (« Je sais que vous êtes là, et je ne puis vous saisir »), et il craint que la mort ne lui laisse pas le temps d'y parvenir (« Je voudrais pourtant bien trouver l'issue, avant la fin... [...] Hélas ! le flot m'emporte »). Il mène la même lutte, éprouve les mêmes souffrances que le protagoniste de *Mort et Transfiguration* :

*Was er so von je gesucht
 Mit des Herzens tiefstem Sehnen,
 Sucht er noch im Todesschweiß,
 Suchet – ach ! und findet's nimmer.
 Ob er's deutlicher auch faßt,
 Ob es mählich ihm auch wachse,
 Kann es nicht im Geist vollenden.*
 [...]

*Glaubt er sich dem Ziele nah,
 Donnert ihm ein „Halt“ entgegen.*

Le but qu'il a toujours voulu atteindre
 Du plus profond de son cœur,
 Il le poursuit encore au seuil de la Mort.
 Il le poursuit, hélas ! mais ne l'atteint jamais.
 Même s'il le distingue clairement,
 Même s'il le voit peu à peu s'élever jusqu'à lui,
 Il ne peut l'atteindre, l'accomplir par l'esprit.
 [...]

Alors qu'il se croit près du but,
 Retentit un « Halte ! » de tonnerre.

En se constituant un « petit cimetière de ceux qu'il a aimés », Christophe ne faisait donc que définir son objectif : les retrouver un jour, quand il sera temps. Si ce jour doit être celui de la Mort, qu'à cela ne tienne, elle sera transfiguratrice. Christophe luttera, mais elle le délivrera et lui permettra de rejoindre les siens. Quand meurt Sabine, il prend conscience de cette essentielle réalité : « Chacun remet ses pas dans les pas de ceux qui furent, qui luttèrent avant lui contre la mort, nièrent la mort – sont morts » (I, 296). Lutter contre la mort, la nier, mais ne triompher qu'en mourant : *Tod und Verklärung* est le destin de tous ; Christophe, sans se le formuler encore, en a déjà la conviction profonde.

Ce faisant il continue à vivre des transfigurations ponctuelles qui, peu à peu, s'imposent comme le véritable rythme de son existence. Dans « La Révolte », ses forces créatrices se décuplent soudain et entraînent en lui une poussée d'orgueil. On le sait, il aura au cours de ce tome la révélation du « mensonge allemand » : plein d'un mépris héroïque (celui du *Held* et de Zarathoustra), il s'inscrira en faux contre cette abomination et se mettra en devoir de créer une œuvre supérieurement originale et authentique. Le jeune Christophe est présomptueux, il met à l'épreuve ses nouvelles forces, cherchant à les transfigurer. Il s'agit d'une des étapes de la vie du héros de *Tod und Verklärung*, récapitulée ainsi :

Sieht der Kranke nun sein Leben, [...]
Inn'rem Aug vorüberschweben. [...]
Erst der Kindheit Morgenrot, [...]
Dann des Jünglings keckres Spiel -
- Kräfte ühend und erprobend -. [...]
Was ihm je verklärt zu gestalten,
Dies allein der hohe Drang,
Der durchs Leben ihn geleitet.

Le malade voit maintenant sa vie [...]

Défiler devant ses yeux. [...]

D'abord l'aurore de l'enfance, [...]

Puis les jeux effrontés de la jeunesse -
- Exerçant et éprouvant ses forces -. [...]

Transfigurer encore davantage
 Ce qui lui paraît l'être déjà,
 Voilà le noble désir qui le guide.

On remarque à quel point le poème de Ritter illustre bien la vie de Christophe. « Transfigurer encore davantage ce qui lui paraît l'être déjà » (la traduction de l'allemand que nous proposons ne prétend qu'à une fidélité littéraire) : voilà le sens de cette suite ininterrompue de transfigurations qu'est son existence... Christophe sent en lui au début de « La Révolte » un trop-plein d'inspiration créatrice, qu'il s'attend à voir éclater d'un moment à l'autre comme un formidable orage. De fait, il attend cet orage exactement comme le héros de *Tod und Verklärung* attend la mort (dans les deux cas, il s'agira d'une transfiguration) :

- « L'être tout entier se tend. Pendant des jours, l'orage se prépare. [...] Pas un souffle. » (I, 361)
- « La terre se tait, écrasée de torpeur » ; « L'air immobile fermente, semble bouillir » (I, 361)
- « Le cerveau bourdonne de fièvre : toute la nature attend l'explosion de la force qui s'amasse » (I, 361)
- « le choc du marteau qui se lève pesamment, pour retomber d'un coup sur l'enclume des nuées » (I, 361)
- « La mort approche au milieu du silence plein d'épouvante. » (R/S, p.185)
- « Épuisé, le malade a sombré dans le sommeil » ; « L'horrible silence annonce l'approche de la Mort » (Ritter)
- « Les tremblements de la fièvre, le battement du sang dans les artères » (R/S, p.186)
- « le marteau de la mort brise son corps, et la nuit s'étend sur ses yeux » (R/S, p.185)

Par métaphore, le corps et l'âme de Christophe prennent les apparences de la nature : le corps devient la « terre », la mort prochaine s'annonce comme un « orage » (n'est-ce pas conforme aux idées panthéistes de Rolland, qui d'ailleurs réapparaîtront telles quelles au moment de la véritable mort de Christophe ?). Même l'image du « marteau » est passée textuellement de *Tod und Verklärung* à *Jean-Christophe* : dans le premier cas le marteau mettait en pièces le corps de l'homme et le tuait, dans le second il fait éclater l'orage, transfiguration de l'âme créatrice de Christophe. Mais l'instant transfigurateur se fait attendre, à maintes reprises il semble s'annoncer mais n'advient pas : « Quelquefois, l'attente est vaine. L'orage se dissipe sans avoir éclaté ; et l'on

se réveille, la tête lourde, déçu, énervé [...]. Mais c'est partie remise : il éclatera ; si ce n'est aujourd'hui, ce sera demain ; plus il aura tardé, plus il sera violent... » (I, 361). Christophe comprend peu à peu que la Transfiguration doit marquer l'achèvement d'un long processus, achèvement d'autant plus spectaculaire que le processus sera long (« plus il aura tardé, plus il sera violent ») : cette suprême échéance n'est autre que la Mort, naturellement, bien que Christophe n'en ait pas la claire conscience ; toutefois, il a intégré que la Transfiguration ne serait pas un éclair soudain et providentiel, mais la récompense venant au terme d'une longue lutte.

L'orage, enfin venu, a le caractère inverse de ce que sera l'extase panthéiste finale de Christophe. Pour le moment, son expérience est une ombre de Transfiguration : l'orage fait disparaître le soleil de la vie, comme si cette explosion de ses forces créatrices n'était pour lui qu'un aveuglement :

Le voici !... Les nuages ont surgi de toutes les retraites de l'être. Masses épaisses d'un bleu noir, que déchirent les saccades frénétiques des éclairs, ils s'avancent d'un vol vertigineux et lourd, cernant l'horizon de l'âme, et brusquement rabattant leurs deux ailes sur le ciel étouffé, éteignant la lumière. Heure de folie !... (I, 361)

Obscurité, étouffement, folie, tout cela n'a rien de l'idéal panthéiste de Rolland. Il faut se souvenir que Christophe, dans « La Révolte », en est à un stade éminemment straussien de son évolution. Son âme créatrice, au cœur de laquelle se produit cet orage, subit comme celle de Strauss l'influence ombrageuse de « l'horrible gris sur gris du nord, [des] idées fantômes sans soleil¹ », pour reprendre les termes de Nietzsche. On peut dire de Christophe, comme Rolland le disait de Strauss, que « les angoisses morales, la pensée de la mort, la tyrannie de la vie, viennent peser [...] sur cette âme affamée de lumière, et l'obliger aux méditations fiévreuses et aux âpres combats² ». Autant dire que cet orage n'était qu'une anti-Transfiguration. Bien plus tard, quand Christophe aura pris possession de la lumière du Midi, la Transfiguration balayera les nuages du Nord pour laisser le soleil reconquérir l'horizon :

« Pourquoi donc le soleil est-il si long à venir ? » [...] Christophe [...] vit le fleuve débordé, couvrant les champs, roulant auguste, lent, presque immobile. Et, comme une lueur d'acier, au bord de l'horizon, semblait courir vers lui une ligne de flots d'argents, qui tremblaient au soleil. (III, 483)

Christophe aspire donc encore dans sa jeunesse à une forme de transfiguration bien éloignée de

1 Nietzsche cité par Rolland dans son article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.183).

2 *R/S*, p.184.

celle qui l'attend au terme de sa vie. Pourtant, il va de nouveau avoir de cet événement final une intuition fulgurante ; en l'espace de trois lignes à peine, le scénario de *Mort et Transfiguration* apparaît sous une forme extrêmement condensée :

On sent qu'on agonise. On n'aspire plus à vivre. On n'aspire plus qu'à la fin, à la mort qui délivre...

Et soudain, c'est l'éclair !

Christophe hurlait de joie. (I, 361)

En réalité, il entend échapper à la mort par l'art : l'« éclair » salvateur correspond à l'orage de ses forces créatrices. Christophe demeure fidèle aux conceptions qu'il a depuis l'enfance ; qui plus est, il ressemble fort au héros de *Tod und Verklärung* dont l'objectif est également « sa délivrance, au sein de l'art¹ ». L'état d'esprit de Christophe se voit définitivement confirmé à la page suivante :

Créer, dans l'ordre de la chair, ou dans l'ordre de l'esprit, c'est sortir de la prison du corps, c'est se ruer dans l'ouragan de la vie, c'est être Celui qui Est. Créer, c'est tuer la mort. (I, 362)

Effectivement, rien n'a fondamentalement changé dans son esprit depuis la tendre enfance du « Matin ». L'art comme moyen de s'extraire de son enveloppe humaine, de devenir une éternelle source de vie, de s'égaliser à Dieu, en un mot, de vaincre la Mort, tout cela se trouvait déjà exprimé en ces termes longtemps auparavant : « Il pense à ses maîtres chéris [...] dont l'âme revit dans ces musiques. [...] Être dieu à son tour, être un foyer de joie, être un soleil de vie !... » (I, 151). Christophe ressasse les pensées qui le travaillent depuis l'enfance et affermit ses vieilles convictions. Elles persisteront jusqu'à la fin de sa vie ; mais il lui faut encore apprendre à envisager la Mort avec sérénité.

Car pour l'instant, elle reste cette échéance redoutable qui, pour inéluctable qu'elle soit, doit être retardée tant que possible. Il arrive qu'elle surgisse comme une tentation (comme on vient de le voir : « On n'aspire plus qu'à la fin, à la mort qui délivre... »), mais à chaque fois Christophe s'efforce de la surmonter : la Mort ne peut être transfiguratrice que si elle couronne une longue existence menée de bout en bout comme une lutte acharnée ; vouloir la précipiter, la faire advenir avant terme pour mettre une fin prématurée à la lutte, n'a donc pas de sens. Le héros de *Tod und Verklärung* ne se suicide pas !...

1 R/S, p.185.

Et pourtant Christophe va passer bien près de le faire, lors d'un épisode de « La Révolte » où l'on croit reconnaître des souvenirs personnels de Rolland. Au début de ce tome, Christophe assistait à un concert parfaitement identique à celui que relatait l'auteur dans son Journal à la date de mai 1899 (c'était un concert en partie consacré à Strauss, donné à Düsseldorf) : une orgie de musique, doublée d'un écœurant spectacle de la médiocrité allemande. La scène se répète, un peu plus loin dans « La Révolte », sous une forme inversée : on joue cette fois la musique de Christophe, que l'orchestre massacre, provoquant chez le public une joie cruelle et non moins inepte que celle dont il faisait preuve tantôt. Le malheureux Christophe, soucieux de dénoncer le « mensonge allemand », ne récolte que l'incompréhension d'un public auquel il voulait justement ouvrir les yeux. On peut voir à quel point l'humiliation de Christophe ressemble, ironiquement, au triomphe qu'obtenait Strauss à Düsseldorf en 1899 :

Jean-Christophe
(« La Révolte »)

• « [Le public] éclata. Ce fut une explosion d'allégresse, qui dura plusieurs minutes. Les uns sifflaient, les autres applaudissaient ironiquement ; les plus spirituels criaient : *bis* ! [...] Quelqu'un cria : "L'auteur !" - Il y avait longtemps que ces gens d'esprit ne s'étaient autant amusés. » (I, 472-473)

Journal de Rolland
(20 mai 1899)

• « A la fin, ovation à la romaine – trompettes, écharpes secouées, pluie de bouquets de fleurs sur Strauss. Hoch ! Strauss ! Couronnes. - Le jeune héros se sent chez lui [...]. Rien ne peut être plus dangereux pour les Allemands qu'un grand homme comme Strauss. Car il achèvera de les affoler » (R/S, p.127-128)

Effondré, dégoûté par le répugnant spectacle du triomphe des philistins, Christophe se sent isolé de l'humanité : « ils étaient trop, il ne pouvait rien contre eux ; ils étaient tous d'accord – eux qui étaient divisés sur tant de choses – pour l'outrager et l'écraser » (I, 474). Rolland avait la même réflexion, quoiqu'avec plus de recul, à la vue du public allemand exalté : « Chacun d'eux individuellement est encore assez timide, peu sûr de lui. C'est dans la masse qu'ils sont puissants et étroitement vaniteux. Pauvres gens ! » (I, 128).

Mais revenons au thème de *Mort et Transfiguration*, qui va trouver à s'exprimer quelques lignes plus loin. Au sortir du concert de Düsseldorf, Rolland s'absorbait dans la contemplation rêveuse du Rhin : « Beauté du Rhin mélancolique qui coule languissamment [...] vers sa mort mystérieuse¹ ». Un fleuve coulant imperturbablement vers sa « mort » qui est son achèvement : Rolland a-t-il eu en cet instant une vision anticipée de *Jean-Christophe*, quatre ans avant de

¹ R/S, p.128.

commencer à l'écrire ? L'existence de son héros, en effet, ne devait pas être autre chose que l'itinéraire métaphorique d'un fleuve (le Rhin) vers sa mort transfiguratrice. A la vue du Rhin, Rolland avait en outre le souvenir du geste suicidaire de Schumann : « On comprend que le pauvre Schumann se soit laissé attirer par le fleuve invitant une mort si facile, au silence, à l'oubli¹ ». Il est frappant que Christophe, après sa déconvenue, soit pris des mêmes pensées :

Et comme il regardait près de lui, à ses pieds, il s'aperçut qu'il était arrivé au bord du ruisseau du moulin, à l'endroit où, quelques années auparavant, son père s'était noyé. Et l'idée lui vint sur-le-champ de se noyer. Sans attendre une minute, il se disposa à sauter. (I, 474)

Triste fin pour ce héros, que cet échec semblable à celui qu'avait connu son père. Au près du corps de celui-ci, Christophe pleurait sa mort qu'il considérait comme une défaite : « il le voyait vaincu par la vie : il croyait entendre cette malheureuse âme, entraînée à la dérive, trop faible pour lutter, et gémissant de sa vie inutilement perdue » (I, 216). Le fils s'apprête-t-il vraiment à finir ainsi à son tour ? Assurément, non : pour lui la Mort ne viendra qu'au terme d'une lutte farouche et jamais interrompue ; il n'est pas destiné à une « mort facile, au silence, à l'oubli » qui ont tenté Schumann dans un instant d'égarement. La Mort de Christophe ne peut être que sa Transfiguration.

Il va donc être arraché à ses pensées suicidaires, par une soudaine révélation de la beauté du monde et de la Nature, infiniment supérieure aux hommes misérables qui l'ont humilié. Le sentiment qu'il éprouve alors de se libérer de l'étroitesse humaine pour communier avec la nature préfigure directement l'expérience panthéiste de la Transfiguration :

Mais comme il se penchait sur la berge, fasciné par le calme et clair regard de l'eau, un tout petit oiseau [...] se mit à chanter. [...] Il se tut pour l'écouter. L'eau murmurait. On entendit les frémissements des blés en fleur, ondoyant sous la molle caresse de l'air [...]. Toute la beauté, la grâce, le charme de la vie l'enveloppaient, le pénétraient. [...] Il embrassa la terre avec ivresse. Il embrassait la vie.

« Je t'ai ! Tu es à moi. Ils ne peuvent pas t'enlever à moi. Qu'ils fassent ce qu'ils veulent ! Qu'ils me fassent souffrir !... Souffrir, c'est encore vivre ! » (I, 474-475)

Après avoir frôlé la mort, Christophe revient résolument du côté de la vie. « Souffrir, c'est encore vivre », s'exclame-t-il : la lutte doit continuer, et avec elle la souffrance, tel est le sens de sa vie. Cette prise de conscience n'a rien de pessimiste ou de fataliste. Souffrir c'est vivre, or vivre est le suprême bonheur : Christophe entrevoit la Transfiguration, car ce qu'il nomme en cet

1 *Ibid.*

instant la « vie » est en réalité l'extase panthéiste, la communion avec l'Univers qu'il ne connaîtra dans toute leur authenticité qu'au moment de la Mort.

Ainsi Christophe a-t-il pendant toute sa jeunesse aspiré à la Transfiguration, mais en n'ayant jamais que partiellement conscience de ce qu'elle devait être. *Tod und Verklärung* est son mode d'existence : il ne peut vivre autrement que dans la lutte, dans les souffrances, en traversant de temps à autre une crise quasi transfiguratrice. Sans qu'il ne le sache clairement, la dernière et seule véritable crise de ce genre, la Transfiguration, n'aura lieu qu'avec sa Mort. Pour le moment, l'instinct de vie domine : la Mort a beau surgir constamment dans ses pensées (quand meurt Sabine, quand son âme créatrice est balayée par l'orage, quand il s'apprête à se noyer pour échapper à la cruauté des hommes, etc.), il s'obstine à poursuivre encore et toujours la lutte. Le fleuve, en effet, ne peut s'arrêter de couler tant qu'il n'a pas atteint l'océan ; de même, le thème cyclique ne peut retentir au complet tant que l'on n'est pas au terme de la Symphonie.

III. 1. c. Lucidité

Ce faisant, le fleuve suit son cours. D'épreuve en épreuve, ses forces grandissent tandis qu'il prend conscience de l'objectif qu'il poursuit. De « L'Aube » à « La Révolte », Christophe a traversé la phase formatrice de son existence : il sait désormais que sa vie doit consister en une perpétuelle lutte, ayant pour terme nécessaire une Transfiguration sans cesse retardée. Mais jusqu'à maintenant il a manqué de recul, et ses perspectives n'étaient pas assez larges ; il avait le sentiment intime de son destin, mais non la clairvoyance requise pour s'en rendre maître. Dans son esprit, l'équivalence entre Mort et Transfiguration, c'est-à-dire entre le *terme* et le *but* de son existence, n'était pas encore établie. Mort et Transfiguration se faisaient concurrence, la première étant une force étrangère à la volonté de Christophe et la seconde, au contraire, sa force intérieure, sa volonté propre. Christophe devra surmonter cette contradiction en prenant conscience de ce que la Mort (nécessité) et la Transfiguration (volonté) se rejoignent et s'unifient en un Destin, qui est le sien.

Après « La Révolte », Christophe quitte l'Allemagne et gagne la France. Il traverse le Rhin, passant de la thèse à l'antithèse. N'ayant pas trouvé la Transfiguration d'un côté du fleuve, il la cherchera de l'autre : naturellement elle ne l'attend qu'au bout du fleuve, là où il se jette dans l'océan (la synthèse) ; mais ce premier cap franchi va lui permettre de prendre du recul, de porter son regard vers l'avant avec une lucidité plus grande, et de distinguer peu à peu, à l'horizon, le but ultime de son existence.

Il se rendra compte avant toute chose que la Transfiguration se refuse autant à lui en France qu'en Allemagne. Il avait quitté son pays natal sur la pénible impression d'être seul au monde, et que toute ses luttes ne sauraient aboutir qu'à des échecs. Paris ne tardera pas à lui infliger de nouveau cette désillusion, mais cette fois les forces nécessaires pour la surmonter s'avèreront être en lui : sa solitude n'est qu'apparente, et la capacité de son âme à lutter, à créer, nécessaire à la quête de la Transfiguration, demeure intacte par-delà l'épreuve.

Après une longue période de silence, Christophe se remet à composer : il conçoit entre autres un tableau symphonique sur le thème de David et Saül. On a vu précédemment, dans un développement consacré à « La Foire sur la Place », quelle a pu être l'influence de Strauss sur

l'épisode où cette œuvre est écrite par Christophe, puis répétée en vue d'une création sur les scènes parisiennes¹. La création elle-même est digne d'attention elle aussi : on peut y reconnaître un écho de l'épisode de « La Révolte » où la musique de Christophe subissait un massacre. L'attitude du public demeure la même, son hostilité allant autant à l'œuvre qu'au compositeur :

Un directeur de concerts eut la curiosité de donner l'œuvre dans une de ses matinées du dimanche. Cette bonne fortune fut un désastre pour Christophe. L'œuvre fut jouée – et sifflée. [...] Les dispositions malveillantes du public retenues dans une certaine mesure, pendant l'exécution [...], se donnèrent libre champ, quand il se trouva en présence de l'auteur en personne. (II, 225)

D'un côté à l'autre du Rhin, le public n'a guère changé. Christophe, si : tandis que dans « La Révolte » il se laissait totalement abattre par la déconvenue subie, il fait preuve désormais d'un tempérament imperturbable, mêlé d'un brin de mépris. Forcé de se produire au piano sous les huées de la foule, il réagit avec superbe :

Christophe, énervé par le bruit de la salle, s'interrompt brusquement au milieu du morceau ; et, regardant d'un air goguenard le public, qui s'était tu soudain, il joua *Malbrough s'en va-t-en guerre* – et dit insolemment ;

« Voilà ce qu'il vous faut. »

Là-dessus, il se leva et partit. (*Ibid.*)

Ces quelques lignes ont principalement l'intérêt pour nous de s'apparenter à une scène, relatée dans le Journal de Rolland, où Strauss se comportait d'une manière identique. De passage à Paris en mars 1900, le compositeur était prié, lors d'une soirée, de se faire entendre au piano :

On parvient à le tirer un instant de ses coussins, pour le mettre au piano. Il accompagne une de ses mélodies en rechignant ; puis, tout de suite après, il se lève : « Maintenant, c'est assez » ; il ferme le piano, et s'en retourne dans son coin.²

Après avoir retrouvé un instant son vieux fond de caractère straussien, Christophe part se murer dans la solitude à laquelle il semble décidément condamné. La situation paraît la même que dans « La Révolte », lorsqu'il venait d'être humilié publiquement et, seul au monde, concevait l'idée de mettre fin à ses jours. Néanmoins, il a pris depuis le ton de la résignation :

1 Voir p.46-47.

2 Note du 10 mars 1900 (*R/S*, p.142).

« La Révolte »

« Ils étaient trop, il ne pouvait rien contre eux ; étaient tous d'accord [...] pour l'outrager et l'écraser. C'était plus que de l'incompréhension : il y avait de la haine. [...] Il sanglotait : "Qu'est-ce que je leur ai fait ?" Il étouffait, il se sentait perdu » (I, 474)

« La Foire sur la Place »

« Ce fut le vide, de nouveau, complet, absolu. Christophe se retrouvait seul, une fois de plus, plus seul que jamais dans la grande ville étrangère et hostile. Il ne s'en affectait plus. Il commençait à croire que c'était sa destinée, et qu'il resterait, toute sa vie, ainsi. » (II, 226)

Il ne se trompe guère en songeant que la solitude doit être « sa destinée ». Mais il la prend avec plus de philosophie qu'auparavant : probablement sent-il en lui, inconsciemment, la capacité de transcender cette solitude. Suite aux sombres pensées de Christophe, la narration apporte une précision de grande importance. Elle affirme qu'en effet, Christophe possède une force intérieure telle que son âme n'est jamais seule et qu'elle diffuse, par-delà son isolement, un amour infini que d'autres âmes sauront entendre et partager. C'est là une anticipation directe de la Transfiguration. Mourant, Christophe formulera mot pour mot les pensées qui, pour l'instant, échappent à sa pleine conscience :

« La Foire sur la Place »

« Il ne savait pas qu'une grande âme n'est jamais seule, que si dénuée qu'elle soit d'amis par la fortune, elle finit toujours par les créer, qu'elle rayonne autour d'elle l'amour dont elle est pleine, et qu'à cette heure même, où il se croyait isolé pour toujours, il était plus riche d'amour que les plus heureux du monde. » (II, 226)

« La Nouvelle journée »

« Qu'il est bon de se dire, à la fin de sa vie, qu'on n'a jamais été seul, même quand on l'était le plus ! Âmes que j'ai rencontrées sur ma route [...], esprits mystérieux éclos de ma pensée [...], ô tout ce que j'ai aimé, tout ce que j'ai créé ! Vous m'entourez de votre chaude étreinte [...]. Je suis riche, je suis riche... Mon cœur est rempli !... » (III, 480)

Tout comme au moment de la mort de Sabine, mais de façon bien plus nette encore, avec une remarque fidélité textuelle, la Transfiguration s'annonce. Il est dit, certes, que Christophe « ne savait pas » encore quelles forces étaient en lui ; mais cette vérité, cela ne fait aucun doute, va bientôt affleurer à son conscience. La suite de son évolution nous en donnera la confirmation.

Peu de temps après, en effet, Christophe semble retrouver la foi en l'humanité qu'il avait perdue depuis ses accès de misanthropie de « La Révolte ». En visitant le Louvre, tandis qu'il s'attarde dans la contemplation du *Bon Samaritain* de Rembrandt, il traverse soudain une

nouvelle crise bâtie sur le modèle de *Mort et Transfiguration*. Le thème cyclique, toujours sous sa forme « larvaire » (comme disait Rolland), ressurgit pour la première fois depuis un certain temps, et ce avec netteté. Déjà pendant ses déambulations dans les couloirs du musée, Christophe est « fiévreux, au seuil de la maladie » (II, 246), état caractéristique du héros de *Tod und Verklärung*. Quant à la crise elle-même :

Jean-Christophe

- « C'était l'heure magique où les hallucinations sont sur le point de sortir de l'âme endolorie [...], immobile, engourdie. » (II, 246)
- « Tout se tait, on n'entend plus que le bruit des artères. » (II, 246)
- « On n'a plus la force de remuer, à peine de respirer, on est triste et livré... » (II, 246)

Mort et Transfiguration

- « Le malheureux rêve de temps en temps, et s'apaise dans ses souvenirs » (R/S, p.185) / « les hallucinations du mourant » (R/S, p.186)
- « La mort approche au milieu du silence » (R/S, p.185) / « le battement du sang dans les artères » (R/S, p.186)
- « un malade gît sur son lit » / « l'agonie désespérée », etc. (R/S, p.185-186)»

La transfiguration qui suit consiste en l'apparition soudaine d'une lumière divine, sous laquelle toute l'humanité prend un aspect pathétique et sublime. Le même phénomène se produira lors de la mort de Christophe : c'est en cela que consistera la Transfiguration finale. Devant le tableau de Rembrandt, Christophe en a déjà un appréciable avant-goût : « 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 [...], et tout prend une douceur, une gloire divine » (II, 247). S'identifierait-il au bon Samaritain, le paria bienveillant « qui porte le mourant » ? En tout cas, ce détail paraît anticiper l'ultime scène métaphorique du roman, où Christophe, devenu Saint Christophe, porte sur ses épaules l'enfant divin : « “Comme tu étais lourd ? Enfant, qui donc es-tu ?” Et l'Enfant dit : “Je suis le jour qui va naître” » (III, 484). On retrouve la même lueur divine, annonciatrice de la naissance d'une humanité nouvelle. « C'est Dieu même, qui étreint dans ses bras terribles et tendres ces misérables » (II, 247) ; Christophe lui-même, mourant, implorera Dieu de lui accorder ce bienfait : « Laisse-moi prendre haleine dans tes bras paternels » (III, 484). Enfin, on croit même reconnaître une image de la Transfiguration biblique du Christ dans cette lumière divine qui donne aux hommes un aspect, c'est le cas de le dire, transfiguré : « 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... » (II, 247).

Christophe avait perdu sa foi en Dieu et en les hommes pendant la formation de sa jeune âme, dans « L'Adolescent » puis dans « La Révolte ». Cette double perte figurait était vécue par lui sur le coup comme une transfiguration ; mais il était certain qu'il devrait retrouver Dieu et l'amour pour ses semblables avant la fin de sa vie pour connaître la seule véritable Transfiguration. Or on voit que peu à peu la foi lui revient, et que son âme, au fil des crises, se met sur la voie de son accomplissement.

Quelques centaines de pages plus loin, lors du septième tome du roman, « Dans la maison », Christophe va connaître la révélation la plus profonde et la plus essentielle de son existence. La scène est un des sommets de tout *Jean-Christophe*, et revêt une importance encore plus grande dans le cadre particulier de notre étude. En un suprême éclair de lucidité, le héros va prendre conscience de sa destinée, du sens de sa vie, et du fait que celle-ci se déroule comme une succession de crises et de transfigurations, autrement dit qu'elle est régie par la structure *Tod und Verklärung*.

Christophe regagne précipitamment l'Allemagne pour se rendre auprès de sa mère mourante ; c'est dans le train de ce retour au pays natal qu'a lieu sa révélation. Tout se passe conformément au scénario de *Mort et Transfiguration* tel que le dépeint le poème d'Alexandre Ritter, source textuelle sans doute la plus fidèle à l'esprit de l'œuvre de Strauss. Christophe perçoit la mort imminente de sa mère comme une sinistre fatalité, qu'il s'efforce de devancer en arrivant au chevet de la mourante avant qu'il ne soit trop tard ; pour un peu, on croirait qu'il lutte contre sa propre mort comme le héros de *Tod und Verklärung* : « “Arriverai-je à temps ?” [...] Il n'était pas le maître de changer le cours des choses » (II, 490). Il aura le même sentiment mêlé d'urgence et d'impuissance au moment de sa propre mort : « “Je voudrais pourtant bien trouver l'issue, avant la fin... [...] Hélas ! le flot m'emporte » (III, 483). Ses tourments sont ceux du protagoniste de *Mort et Transfiguration* :

*Glaubt er sich dem Ziele nah,
Donnert ihm ein „Halt“ entgegen.*

Alors qu'il se croit près du but,
Retentit un « Halte ! » de tonnerre.

Mais le mouvement du train vient le tranquilliser quelque peu : « Cependant, le bercement des roues et des ressauts du train l'apaisait peu à peu, maîtrisait son esprit, comme les flots soulevés d'une musique, qu'un puissant rythme endigue » (II, 490). Le héros de *Tod und Verklärung* éprouve un soulagement comparable lorsqu'il « rêve de temps en temps, et s'apaise dans ses

souvenirs¹ », lesquels sont rythmés, d'après Ritter, par « le doux tic-tac de la pendule ». Mais vient la crise proprement dite, véritable mise en prose du poème de Ritter (que l'on citera d'ailleurs sous cette forme, par commodité) :

Jean-Christophe
(« Dans la maison »)

- « Il revoyait tout son passé, depuis les rêves de la lointaine enfance : amours, espoirs, [etc.] » (II, 490)
- « et cette force exultante, cette ivresse de souffrir, de jouir, et de créer, cette allégresse d'êtreindre la vie lumineuse et ses ombres sublimes » (II, 490)
- « Le tumulte de ses désirs, [...] ses combats acharnés, lui apparaissaient comme les remous et les tourbillons, qu'emporte le grand courant vers son but éternel. » (II, 490)
- « à chaque épreuve, c'était une barrière, que le fleuve grossissant brisait ; il passait d'une étroite vallée à une autre plus vaste, qu'il remplissait tout entière ; la vue devenait plus large, l'air devenait plus libre. » (II, 490)

Tod und Verklärung
(poème d'A. Ritter)

- « Le malade voit sa vie [...] défiler devant ses yeux. D'abord l'aurore de l'enfance, brillante, dans la pureté de l'innocence ! »
- « les jeux audacieux de la jeunesse – exerçant et éprouvant ses forces – jusqu'à atteindre la vigueur de l'âge adulte, s'enflammant d'une joie ardente à l'apogée de la vie »
- « Le but qu'il a toujours voulu atteindre du plus profond de son cœur, il le poursuit encore au seuil de la Mort. Il le poursuit, hélas ! mais ne l'atteint jamais. »
- « “Élève-toi, toujours plus haut ! Franchis les barrières !” Alors il s'élève, il grimpe, il ne renonce pas à son désir sacré » ; « Transfigurer encore davantage ce qui lui paraît l'être déjà, voilà le noble désir qui le guide »

Tout est là : Christophe a compris, enfin, que sa vie s'écoulait comme le Rhin et traversait toutes ses crises transfiguratrices comme des barrières au-delà de chacune desquelles le courant, ayant acquis une espace plus large, se déchaîne avec une puissance nouvelle (« il passait d'une étroite vallée à une autre plus vaste »). D'une transfiguration à une autre, Christophe s'approche toujours davantage de son but ultime (comme le héros de *Tod und Verklärung*, il s'efforce de « transfigurer encore davantage ce qui lui paraît l'être déjà »), au fil de la lutte, le fleuve progresse continuellement vers l'océan (« les remous et les tourbillons, qu'emporte le grand courant vers son but éternel »). Il lui manque encore de considérer la Mort comme le moment de la Transfiguration ultime à laquelle il aspire. Mais comme souvent, il anticipe sans le savoir cet événement. Il est pris d'une vision soudaine que la Mort, bien plus tard, fera ressurgir pour la confirmer :

1 R/S, p.185.

Et Christophe prit conscience, pour la première fois, de son destin, qui était de charrier, comme une artère, dans les peuples ennemis, toutes les forces de vie de l'une et l'autre rive. [...] « O paix, divine harmonie, musique de l'âme délivrée, où se fondent la douleur et la joie, et la mort et la vie, et les races ennemies, les races fraternelles, je t'aime, je te veux, je t'aurai... » (II, pp. 490, 498)

Réunir dialectiquement la France et l'Allemagne, et fondre ensemble leurs deux esprits complémentaires dans une forme de musique internationale et supérieure, tel est en effet le destin de l'artiste Christophe, et le rêve de Rolland lui-même. Mourant, Christophe aura la merveilleuse certitude d'y être parvenu :

« Tout n'est plus qu'un seul cœur. Sourire de la nuit et du jour enlacés. Harmonie, couple auguste de l'amour et de la haine ! Je chanterai le Dieu aux deux puissantes ailes. » (III, 484)

Le personnage vient donc de traverser une crise transfiguratrice qui, tout en faisant suite à bien d'autres semblables, se distingue de toutes par son caractère transcendant : en franchissant cette énième barrière, Christophe a pu cette fois s'élever au-dessus du lit du fleuve, et bénéficier ainsi d'une vue globale de l'ensemble de son cours. Le sens de ses épreuves passées, le but de celles à venir, tout lui est soudain révélé avec la force de l'évidence. *Jean-Christophe* vient d'être résumé. « Étrange sérénité, calme et clarté soudains, qui lui apparaissaient à l'heure la plus sombre... » (II, 491). Le héros du roman, comme celui de *Mort et Transfiguration*, entend résonner à l'avance la « parole de salut¹ » qui lui viendra, le moment venu, des « régions célestes² ».

Et pourtant cette lumineuse certitude sera encore ébranlée par des doutes. Malgré sa lucidité nouvelle, Christophe n'est guère au bout de ses épreuves ; certaines s'avéreront assez terribles pour faire fléchir temporairement sa volonté. Il lui reste à traverser plusieurs crises du type *Mort et Transfiguration*, lors desquelles la Mort dominera aux dépens de la Transfiguration : la fatalité prenant le dessus sur la volonté, l'équilibre est rompu. Christophe passera ainsi au bord de l'anéantissement.

La dernière phase de son existence commence au début du « Buisson ardent », lorsqu'il doit quitter la France et s'exiler en Suisse. On a vu que cet épisode faisait écho à celui de son départ d'Allemagne, à la fin de « La Révolte », l'un et l'autre étant inspirés de l'opéra de Strauss,

1 Rolland (*R/S*, p.185)

2 Ritter

Guntram. Christophe quittait l'Allemagne plein d'espoir, certain de découvrir en France une humanité nouvelle qui le sauverait ; dix ans plus tard il quitte la France effondré, sans aucune perspective devant lui, dégoûté de la vie suite à la mort de son ami Olivier. Son premier exil s'apparentait à une Transfiguration, le second ressemble en tous points à une Mort.

Arrivé par hasard dans une petite ville de Suisse, Christophe trouve à être hébergé chez le médecin local, admirateur de sa musique. Il sombre alors dans un sommeil morbide, qui donne lieu à une nouvelle crise du type de *Tod und Verklärung* :

Jean-Christophe

- « C'était un de ces sommeils qui semblent durer des années – accablé, accablant, comme du plomb au fond d'un lac. » (III, 239)
- « On est la proie de la lassitude amoncelée et des hallucinations monstrueuses qui rôdent éternellement aux portes de la volonté. » (III, 239)
- « Il voulait s'éveiller, brûlant, brisé, perdu dans cette nuit inconnue ; [...] il ne pouvait respirer, ni penser, ni bouger ; il était ligoté, bâillonné, comme un homme que l'on noie, il voulait se débattre et retombait au fond... » (III, 239)
- « il entendait des horloges sonner d'éternelles demies » (III, 239)

Tod und Verklärung

- « Le malade, fatigué, gît sur le lit. Il vient à nouveau de lutter contre la Mort avec l'énergie du désespoir. Épuisé, il a maintenant sombré dans le sommeil. » (Ritter)
- « c'est l'éternelle souffrance de l'âme combattant ses démons intérieurs, [...] les hallucinations du mourant » (*R/S*, p.185-186)
- « La Mort ne laisse pas longtemps sa victime au pays du sommeil [...]. Despotique, elle l'en sort, et le combat recommence » (Ritter) / « Il lutte désespérément et s'acharne [...] mais le marteau de la mort brise son corps » (*R/S*, p.185)
- « On ne perçoit dans cette chambre que le doux tic-tac de la pendule » (Ritter)

Ici Christophe est tout occupé à lutter contre la Mort. *Quid* de la Transfiguration ? Elle ne se produit que sous une forme négative et sinistre : « L'aube arriva enfin, l'aube tardive, et grise d'un jour pluvieux » (III, 239). Cette fausse aurore rappelle bien davantage « l'horrible gris sur gris du nord¹ » que la bienfaisante lumière du Midi dont viendra plus tard la Transfiguration : « Voici l'aurore nouvelle ! [...] le soleil invisible monte dans un ciel d'or » (III, 484). Christophe ne veut même pas la voir, et préfère se murer dans son sommeil mortel : « Il se réveilla. Réveil terrible... “Pourquoi rouvrir les yeux ? Pourquoi me réveiller ? » (III, 239). Le héros de *Tod und Verklärung*, peu après que « le marteau de la Mort [...] lui ferme l'œil du dernier sommeil » (Ritter), se réveille pour apercevoir la lueur de la Transfiguration ; Christophe, accablé par le

¹ Nietzsche cité par Rolland, dans son article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.183)

désespoir et la résignation, ne croit plus à cette possibilité. Il renonce à la lutte, à la vie et à la Transfiguration elle-même : le fleuve s'est soudain endigué dans la Mort.

Mais cette digue finira comme toutes les autres par être franchie. Il faudra pour cela que Christophe voie la Mort en face : la Transfiguration n'étant pas au rendez-vous, il comprendra qu'il n'est pas encore l'heure et que la lutte doit continuer. Pendant le temps où il séjourne dans la petite ville suisse, Christophe se lie d'une passion funeste avec Anna, la femme du médecin qui l'héberge. Cette union destructrice et impossible achève de le plonger dans le désespoir, ainsi qu'Anna : en dernier recours, Christophe et elle s'apprêtent à se donner la mort ensemble. Mais tel n'est pas le dénouement prévu de l'existence de Christophe :

Chacun pensait, avec terreur :

« Mais qu'est-ce que je fais ? Qu'est-ce que je fais ? »

Et chacun le lisait dans les yeux de l'autre. L'absurdité de l'acte frappait surtout Christophe. *Toute sa vie, inutile ; inutile, ses luttes, inutiles, ses souffrances ; inutiles, ses espoirs ; tout, jeté au vent, gâché : un geste médiocre allait tout effacer...* (III, 299 ; c'est nous qui soulignons)

Cette mort ne sied évidemment pas à Christophe ; celui-ci, en cet instant, paraît se souvenir de la fin misérable qu'avait jadis connue son père, dans « Le Matin » : « Il croyait entendre cette malheureuse âme, entraînée à la dérive, trop faible pour lutter, et gémissant de sa vie inutilement perdue » ; « Était-ce la peine de tant souffrir, désirer, s'agiter, pour en arriver là !... » (I, 216). Christophe est donc sur le point de connaître le même sort, pourtant indigne de lui. A la mort de son père, il s'était pris pour lui d'une infinie pitié : « Il entendait cette lamentable prière, dont l'accent l'avait déchiré naguère : “Christophe ! ne me méprise pas !” » (I, 216). Désormais, c'est de lui-même que Christophe peut avoir pitié. En ce sens, le regard porté sur lui par Anna correspond à celui qu'il portait autrefois sur son père : « elle éprouvait un mélange de mépris et de pitié pour cet homme qui ne savait ni la défendre, ni se défendre » (III, 298). Le fait est que les forces et la volonté de Christophe ont été réduites à néant par les souffrances endurées. Il abandonne ainsi la lutte, et s'éloigne tout à fait de la Transfiguration :

Mais huit mois de souffrances, de doutes et de deuils torturants, et par là-dessus cette rafale de passions démente, avaient ruiné ses forces, brisé sa volonté ; il sentait qu'il n'y pouvait plus rien, il n'était pas le maître... (III, 300)

La fatalité du Destin a repris le dessus, Christophe en est revenu au stade de son enfance où il

redoutait la Mort comme une ennemie plus forte que lui, inexorable obstacle où venait se briser sa volonté impuissante.

On se rappelle une certaine scène de « La Révolte », lors de laquelle Christophe songeait à se noyer dans le même ruisseau où avait terminé son père : cette vieille tentation ressurgit. Jeune homme, Christophe avait manqué d'imiter le geste de Schumann se jetant dans le Rhin ; bien plus tard il est sur le point de s'ajouter, en compagnie d'Anna, à la liste des amants suicidés de la littérature mondiale (*Roméo et Juliette*, *Thérèse Raquin*, etc.). Pour sublimes qu'elles puissent paraître, ces morts ne sont guère *transfiguratrices* au sens où Christophe l'entend.

Or, justement, une "transfiguration" va se produire et tirer Christophe de cette impasse. On peut déjà remarquer que la scène, par certains détails, prend des airs inattendus de *Tod und Verklärung* : il est dit qu'Anna, dans « cette dernière minute de vie », contemple « la figure douloureuse de Christophe, éclairée par la bougie vacillante » (III, 300) ; Rolland expliquait que dans *Mort et Transfiguration*, tandis que « la mort approche », le « malade gît sur son lit », « éclairé par une veilleuse¹ ». Par ailleurs, la scène finale de *Jean-Christophe* semble anticipée elle aussi. On comprend qu'Anna n'est pas plus destinée à mourir maintenant que Christophe : « Au moment de tirer, elle posa sa main gauche sur la main de Christophe. Le geste d'un enfant qui a peur de marcher dans la nuit... » (III, 300). Le héros, mourant et transfiguré, se retrouvera dans une situation identique : « Toute la nuit, [Saint Christophe] a marché contre le courant. [...] Sur son épaule gauche est l'Enfant, frêle et lourd » (III, 484).

Mais Anna renonce à mourir et jette son revolver, s'exclamant : « "Il ne veut pas que je meure !" » (III, 301). Est-ce Dieu que l'on entend parler par sa voix, comme quand, dans « Le Matin », l'oncle Gottfried justifiait la mort du grand-père de Christophe en déclarant : « "Il l'a voulu" » (I, 133) ? Quoi qu'il en soit, Christophe est détourné comme il se devait de cette mort impropre. L'espace d'un instant, il a failli abdiquer sa lucidité si durement acquise et se laisser sombrer ; mais le fleuve, décidément, ne peut s'arrêter de couler avant l'océan. Après cette ultime contretemps, il va s'élancer dans la dernière étape de son parcours. Christophe sait que la Mort l'attend droit devant lui, et avec elle la Transfiguration.

1 R/S, p.185.

III. 1. d. Vers la Transfiguration

A la fin du « Buisson ardent », Christophe traverse la dernière grande crise de son existence avant sa Mort et sa Transfiguration finales. Cette suprême épreuve (que l'on réserve pour un développement ultérieur¹) le met en présence de Dieu, qui lui donne l'ultime confirmation du sens de sa vie, de sa lutte et de sa mort prochaine. A partir de là, Christophe est comme déjà mort, c'est-à-dire déjà transfiguré : le dernier tome du roman, « La Nouvelle journée », sera traversé paisiblement comme la dernière et calme étape du cours du fleuve, Christophe n'ayant qu'à saisir la main de Dieu déjà tendue vers lui.

Avant celle de Dieu, c'est la main de Grazia qui va inviter Christophe à quitter la vie terrestre pour se transfigurer dans les régions célestes. Il considère la mort de son amie comme le premier pas qu'il accomplit lui-même vers l'au-delà : à la mort de Sabine, dans « L'Adolescent », il sentait l'âme de l'aimée s'immortaliser en la sienne ; quand disparaît Grazia, il sait que réciproquement, sa propre âme s'immortalise en partant avec celle de l'aimée. Dans sa jeunesse il luttait contre la Mort et la niait par le recours à la Transfiguration, et la maturité venue, il aspire précisément à la Mort qui est la Transfiguration elle-même. Christophe reçoit la nouvelle du décès de Grazia avec une émouvante sérénité. L'âme tout ensommeillée, il traverse alors une expérience intérieure bâtie sur le modèle de *Tod und Verklärung*, mais étonnamment paisible :

Christophe resta longtemps ainsi. La nuit vint. Il ne souffrait point, il ne méditait point. Aucune image précise. Il était comme un homme fatigué, qui écoute une musique indistincte, sans chercher à la comprendre. La nuit était avancée, quand il se leva, courbatu. Il se jeta sur son lit, et s'endormit, d'un sommeil lourd. La symphonie continuait de bruire...

Et voici qu'il *la vit*, elle, la bien-aimée !... Elle lui tendait les mains, et souriait, disant :
« Maintenant, tu as passé la région du feu. » (III, 448)

Ces quelques lignes s'apparentent à une version négative du scénario de *Tod und Verklärung* tel que le décrivent Rolland et Ritter. Le schéma narratif demeure fidèle, certes, à celui de *Mort et Transfiguration* (chute du personnage dans le sommeil, suivie d'une vision céleste), mais l'atmosphère globale de la scène s'y oppose singulièrement. Christophe « était comme un homme

1 pp. 235 à 246.

fatigué », « se jeta sur son lit, et s'endormit, d'un sommeil lourd » ; ces éléments concrets sont issus tels quels du poème de Ritter : « Le malade, fatigué, est allongé sur le lit », « Épuisé, il a maintenant sombré dans le sommeil ». Mais les divergences se manifestent vite : il est dit que Christophe « ne souffrait point » et qu'« il ne méditait point », or le protagoniste de *Tod und Verklärung* éprouve de son côté la « souffrance de l'âme combattant ses démons intérieurs¹ » et « s'apaise dans ses souvenirs² », soulagé par ses méditations. Christophe ne perçoit logiquement « aucune image précise », en quoi il se distingue du personnage straussien, lequel d'après Ritter « voit sa vie, scène après scène, image après image, défiler devant ses yeux ». Le héros de Rolland, en outre, « écoute une musique indistincte, sans chercher à la comprendre ». On est fondé à croire que cette « musique » n'est autre que le but ultime de ses aspirations, l'idéal artistique de toute sa vie, comme l'indiqueront d'autres éléments du texte. Quoi qu'il en soit, l'attitude de Christophe diffère totalement de celle du héros du poème symphonique de Strauss, obnubilé par l'idée de saisir cet idéal qui se dérobe : « Le but qu'il a toujours voulu atteindre [...] il le poursuit, hélas ! mais ne l'atteint jamais. Même s'il le distingue clairement, même s'il le voit peu à peu s'élever jusqu'à lui, il ne peut l'atteindre, l'accomplir par l'esprit », etc. C'est pourtant Christophe qui, des deux, contemple son idéal au plus près : lorsqu'il s'endort « la symphonie continuait de bruire », tandis que dans le cas du héros de Strauss, dès le sommeil venu, « le silence terrible annonce l'approche de la Mort ». En somme, cette scène du roman consiste en une version de *Tod und Verklärung* épurée de la lutte, de la souffrance, et de la Mort. Christophe a bien assez souvent fait face à elle pour ne plus la craindre ; mieux, il est déjà parti, son âme a déjà gagné l'au-delà en même temps que celle de Grazia.

Seule demeure la Transfiguration, immaculée : « Et voici qu'il la vit, elle, la bien aimée !... Elle lui tendait les mains, et souriait, disant : “Maintenant, tu as passé la région du feu” ». Christophe est tel le héros de *Tod und Verklärung*, entendant « dans le ciel la parole de salut à laquelle il aspirait vainement sur la terre³ ». Car la place de Christophe est au ciel, en compagnie de Grazia qui s'y trouve déjà. Pour lui la Transfiguration est presque accomplie :

Il y avait longtemps déjà que plus de la moitié de son âme était de l'autre côté. A mesure que l'on vit, à mesure que l'on crée, à mesure que l'on aime et qu'on perd ceux qu'on aime, on échappe à la mort. A chaque nouveau coup qui nous frappe, à chaque œuvre qu'on frappe, on s'évade de soi, on se sauve dans l'œuvre qu'on a créée, dans l'âme qu'on aimait et qui nous a quittés. (III, 448)

1 R/S, p.185.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

Son vieil idéal d'enfance est en tout cas réalisé : on se souvient que dans « Le Matin » il pensait « à ses maîtres chéris, les génies disparus, dont l'âme revit dans ces musiques. Le coeur gonflé d'amour, il songe au bonheur surhumain, qui dut être la part de ces glorieux amis, puisqu'un reflet de leur bonheur est encore brûlant » (III, 151). Il rêvait alors d'« être Dieu à son tour » : il en est désormais proche. Il vit le deuil de Grazia comme un bonheur, dans la mesure où il rejoint de cette manière son aimée dans l'au-delà transfigurateur ; or dès l'enfance il avait la certitude que, quelque part, « la tristesse même est lumineuse » (I, 150).

Naturellement, la lutte (celle du héros de *Tod und Verklärung*) est maintenant derrière lui. Depuis les « régions célestes » où son âme se trouve déjà, il peut jeter un regard rétrospectif éclairé sur toute son existence de combats et d'épreuves :

Il ne sentait plus le poids d'aucune chaîne. Il n'attendait plus rien. [...] Il était libéré. La lutte était finie. Sorti de la zone des combats et du cercle où régnait le Dieu des mêlées héroïques [...], il regardait à ses pieds s'effacer dans la nuit la torche du Buisson Ardent. Qu'elle était loin, déjà ! Quand elle avait illuminé sa route, il se croyait arrivé presque au faite. Et depuis, quel chemin il avait parcouru ! Cependant, la cime ne paraissait pas plus proche. Il ne l'atteindrait jamais (il le savait maintenant), dût-il marcher pendant l'éternité. Mais quand on est entré dans le cercle de lumière et qu'on ne laisse pas derrière soi les aimés, l'éternité n'est pas trop longue pour faire route avec eux. (III, 449)

On remarque avant tout que Christophe a rejeté derrière lui (dépassé) le modèle straussien du "héros qui lutte" : la lutte est « finie », Christophe étant « sorti de la zone des combats » et des « mêlées héroïques ». Après s'être battu sur tous les fronts, comme le héros de *Heldenleben*, Christophe a réussi à s'élever « au-dessus de la mêlée ». Il est allé même plus loin que le héros de *Tod und Verklärung*. Celui-ci était tout occupé à « transfigurer encore davantage ce qui lui paraît l'être déjà », en franchissant « un obstacle après l'autre » dans son éternel combat contre la Mort : Christophe a lutté ainsi toute sa vie, tel un fleuve brisant les digues successives qu'il rencontre sur son cours, et peut maintenant prendre un lucide recul sur toutes ces années d'épreuves. Après s'être cru « presque au faite » à la fin du « Buisson ardent », il a encore parcouru un bien long chemin ; pourtant, il ne s'estime pas plus proche qu'alors de la cime et sait qu'il « ne l'atteindra jamais » : cette prise de conscience n'a rien de défaitiste. C'est ici que commence à se préciser le sens rollandien de la Transfiguration. *Jean-Christophe* est une vaste forme cyclique, on l'a compris : pour cette raison même, sa fin ne peut être une fin et la lutte du héros, terminée pour lui, doit reprendre pour ceux qui lui succéderont. « La fin du *Jean-Christophe* n'est pas une fin : c'est une étape », écrivait Rolland dans la préface de l'œuvre. « “Un jour, je renaîtra, pour de

nouveaux combats” », déclare Christophe mourant (III, 484), et Rolland de conclure : « La vie est une suite de morts et de résurrections. Mourons, Christophe, pour renaître ! » (III, 485).

La Transfiguration de Christophe consiste donc à dissoudre son être dans celui de l'humanité, laissant le soin à ses semblables de poursuivre la lutte éternelle qu'il a entamée, et à laquelle il a consacré sa vie. « Toujours montrer l'Unité humaine, sous quelques formes multiples qu'elle apparaisse. [...] C'est l'objet de *Jean-Christophe* », annonçait Rolland dans sa Préface (I, 12). En se transfigurant, Christophe réalisera cette grande « Unité des hommes entre eux » - « et avec le Cosmos » - (I, 15). La Transfiguration conçue par Strauss était foncièrement individualiste, comme le combat du *Held*, la quête de vérité de Zarathoustra ou la révolte spirituelle de Guntram, et, dans chacun de ces cas, le personnage s'accomplissait en atteignant son but. Mais cet accomplissement gardait toujours un goût amer : d'après Rolland, le héros straussien, enivré de sa gloire individuelle jusqu'à l'écœurement, finit systématiquement par s'exclamer : « Je ne veux plus !¹ » Christophe ne pouvait bien sûr en arriver là. D'une part sa lutte n'était pas un fardeau singulier mais un destin commun partagé par toute l'humanité, d'autre part sa victoire n'est pas un achèvement mais l'étape d'un éternel processus cyclique. Voilà pourquoi le *Mort et Transfiguration* straussien est devenu dans *Jean-Christophe* un thème "cyclique", et comment l'auteur en a donnée une vision réinterprétée, "transfigurée".

Alors que l'on arrive dans les dernières pages du roman, son dénouement logique, *Mort et Transfiguration*, est tout annoncé. Le thème cyclique va enfin pouvoir se faire entendre sous sa forme définitive et achevée, après s'être peu à peu élaboré tout au long des mille cinq cents pages de l'œuvre. La vie de Christophe a été comparable à celle du héros de *Tod und Verklärung* telle que la décrit le poème de Ritter : il a commencé par prendre conscience, étant enfant, de la fatalité de la Mort et de la nécessité qu'il y aurait toujours à lutter contre elle (« L'instinct de vie contre le pouvoir de la Mort ! Quelle effroyable lutte ! Nul n'en sort victorieux ») ; plein d'orgueil, dans sa jeunesse, il a mis à l'épreuve ses forces et sa volonté dans la quête d'une Transfiguration qu'il savait être son Destin, sans connaître encore sa véritable nature (« Les jeux audacieux de la jeunesse – exerçant et éprouvant ses forces – ») ; l'âge adulte lui a ensuite apporté la lucidité qui lui manquait : il a compris que la grande lutte de son existence devait le mener, d'épreuve en épreuve, jusqu'à une Transfiguration de son âme dans la joie et la paix (« ...jusqu'à atteindre la vigueur de l'âge adulte, s'enflammant d'une joie ardente à l'apogée de la vie ») ; enfin, la maturité venue, il a senti paisiblement l'approche de la Mort et de la

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.200).

Transfiguration qui doit l'accompagner (« Alors résonne dans le ciel la parole de salut à laquelle il aspirait vainement sur la terre¹ » – Rolland). « Je ne te crains plus, ô nuit, couveuse de soleils ! [...] Tu ne m'éteindras point. Le souffle de la mort fera reflamber ma vie », peut-il donc déclarer en toute confiance, dix pages avant d'accomplir son dernier voyage (III, 471).

Il nous reste maintenant à mener l'analyse de quatre scènes essentielles du roman, qui sont autant de grandes crises du type *Tod und Verklärung*, liées entre elles par d'évidents liens de parenté : chacune de ces scènes rappelle les précédentes tout en annonçant les suivantes, et correspond à une grande phase de l'existence de Christophe. La dernière, comme on s'en doute, n'est autre que la Mort de Christophe, c'est-à-dire l'ultime et seule véritable échéance du thème cyclique *Mort et Transfiguration* dans *Jean-Christophe*.

Les nombreux épisodes bâtis sur ce modèle que l'on a évoqués jusqu'ici avaient pour fonction de *conduire* le thème d'un bout à l'autre du roman, afin de rappeler son rôle structurant tout en faisant apparaître l'évolution qu'il subissait au cours de l'œuvre. Les quatre scènes que l'on s'apprête à étudier constituent quant à elles des *caps*, comme autant de barrages sur le cours du fleuve ; la dernière, son embouchure, figurera enfin l'ultime récapitulation de *Jean-Christophe*, suivie de son nécessaire et transfigurateur dénouement.

1 R/S, p.185.

III. 2. Échéances du thème

Jusqu'à présent on s'est efforcé de montrer que *Mort et Transfiguration*, en tant que thème, sous-tendait *Jean-Christophe* ; l'existence du héros évolue de l'angoisse primitive de la Mort à l'extase finale de la Transfiguration, en passant par luttes et souffrances : la trame du roman de Rolland correspond dans sa totalité au programme du poème symphonique de Strauss. Comparer *Jean-Christophe* à une œuvre musicale est tentant. « Avec l'apaisement de l'âge qui tombe sur mon héros, la *musique de l'œuvre* se fait plus complexe et plus nuancée », expliquait Rolland lui-même en préface (I, 13 ; c'est nous qui soulignons) : et en effet, on a constaté qu'avec « l'apaisement de l'âge » et la maturité Christophe voyait se profiler la Transfiguration sous son aspect le plus complet et le plus abouti. L'hypothèse que l'on émettait au début de ce chapitre sur la possibilité d'une structure "musicale" de *Jean-Christophe* peut être ici rappelée :

L'un bâtissait une œuvre sur l'épanouissement progressif d'une formule sonore, qui, n'apparaissant complète que dans la dernière partie, restait à l'état de larve pendant les neuf dixièmes de l'œuvre. (II, 144)

Ces quelques lignes étaient issues de « La Foire sur la Place ». Rolland y fait vraisemblablement allusion à la méthode de composition musicale dite "cyclique", initiée par César Franck. A propos de celui-ci, Rolland faisait cette singulière déclaration : « Né pour être musicien, j'aurais composé à peu près comme César Franck¹ ». On est donc d'autant plus fondé à croire que *Jean-Christophe* ait pu être conçu effectivement comme une œuvre "cyclique" dont le thème, *Mort et Transfiguration*, ne doit apparaître que dans la « dernière partie » après être demeuré « à l'état de larve pendant les neuf dixièmes de l'œuvre » : *Tod und Verklärung* se concrétisera au moment de la mort de Christophe, dans le *dixième* et dernier tome du roman, après avoir été peu à peu élaboré au cours des *neuf premiers*.

Pourtant, on l'annonçait, ces occurrences du thème seront dans le texte au nombre de quatre. Or l'existence de Christophe, d'après le parcours que l'on vient d'en effectuer ci-dessus, se divise en quatre phases : l'angoisse de l'enfance, l'exaltation de la jeunesse, la lucidité de l'âge adulte et

1 Lettre de Rolland à son ami le chef d'orchestre Bruno Walter (« [j'aurais] dirigé comme toi », ajoute Rolland à son égard), citée par Alain Corbellari (*Corbellari*, p.290).

l'apaisement de la maturité. Chaque apparition du thème *Tod und Verklärung* viendra ainsi conclure une de ces phases (comme les quatre mouvements d'une Symphonie) tout en inaugurant la suivante. Mais les trois premières ne feront que préfigurer, chaque fois d'une manière plus nette, la dernière et seule véritable, qui correspond à la mort de Christophe. Le roman s'achève bien sûr à cet instant, mais il s'agit encore de l'inauguration d'une nouvelle phase : d'après Rolland, on s'en souvient, « la fin du *Jean-Christophe* n'est pas une fin, c'est une étape » (I, 15), et la mort de Christophe ne signifie jamais que la poursuite de la lutte par ses successeurs, les « âmes libres de toutes les nations qui souffrent, qui luttent, et qui vaincront », auxquelles le roman est explicitement dédié (I, 5).

Les quatre occurrences du thème *Mort et Transfiguration* surviennent : 1° au début de « L'Adolescent », quand Christophe quitte l'enfance et prend confiance en ses forces ; 2° à la fin de « La Foire sur la Place », au moment où, passé de l'autre côté du Rhin, il gagne une clairvoyance nouvelle et retrouve sa foi en l'humanité ; 3° à la fin du « Buisson ardent », lorsqu'il est mis en présence de Dieu et qu'il comprend la véritable nature de son idéal ; 4° au terme de « La Nouvelle journée », quand il meurt et se transfigure enfin, conformément à toutes ses certitudes acquises. On verra d'une part quelles sont les parentés de chacune de ces scènes avec le *Tod und Verklärung* straussien¹, d'autre part comment elles se répondent et se font écho entre elles : grâce à un certain nombre de caractères communs, les différents énoncés du thème cyclique s'avéreront clairement identifiables comme tels.

1 Chaque partie de développement portera un titre emprunté au poème de Ritter.

III. 2. a. « Dans la pauvre petite chambre... »

Au début de « L'Adolescent », Christophe avait perdu la foi : c'était une étape de son itinéraire spirituel "nietzschéen", inspiré du déroulement d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss¹. En ayant la révélation du « monde qui déborde Dieu » (I, 244), il s'était libéré de sa terreur infantile de la Mort (assimilée pour lui à Dieu). Il avait eu en outre sa première intuition de l'expérience panthéiste, dont toute la suite de son existence confirmera la validité. Mais pour l'éprouver totalement il lui faudra retrouver Dieu, le véritable Dieu panthéiste et transfigurateur ; pour l'instant, sa perte provisoire de la foi jette son âme dans l'angoisse.

Sur ce va intervenir sa première grande crise du type *Mort et Transfiguration*. Privé de Dieu et de toutes ses anciennes certitudes sécurisantes, Christophe se sent terrassé par l'absurdité du monde qui l'entoure : « A quoi bon lutter ? Il n'y avait rien, ni beau, ni bien, ni Dieu, ni vie, ni être d'aucune sorte » (I, 255). L'abandon de la lutte, vitale à Christophe, ne peut signifier pour lui que la Mort : « Il pensait qu'il allait tomber subitement, foudroyé. Il pensait qu'il était mort... » (*Ibid.*). En d'autres termes il s'identifie au héros de *Tod und Verklärung*, vaincu par la Mort après une lutte inégale et inutile : « il lutte désespérément [...] mais le marteau de la mort brise son corps, et la nuit s'étend sur ses yeux² ». Toutefois il n'y a de mort que transfiguratrice, si bien que Christophe s'apprête sans le savoir à renaître sous une forme nouvelle, supérieure à son être actuel :

Christophe faisait peau neuve. Christophe faisait âme neuve. Et, voyant tomber l'âme usée et flétrie de son enfance, il ne se doutait pas qu'il lui en poussait une nouvelle, plus jeune et plus puissante. [...] *Il est des heures de crise, où tout se renouvelle d'un coup. L'ancienne dépouille tombe. Dans ces heures d'angoisse, l'être croit tout fini.* Et tout va commencer. Une vie meurt. Une autre est déjà née. (I, 255 ; c'est nous qui soulignons)

Des « heures de crise » et « d'angoisse », où « l'être croit tout fini » alors que « tout va commencer » : on n'aurait pu mieux résumer *Mort et Transfiguration*. Au passage est également confirmé le précepte rollandien selon lequel « la vie est une suite de morts et de résurrections »

1 Voir pp. 137 à 139.

2 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.185).

(III, 484), que l'on trouve à la fois dans la Préface de *Jean-Christophe* (« Christophe aura beau mourir cent fois, il renaîtra toujours » ; I, 15) et dans sa conclusion (« Mourons, Christophe, pour renaître ! » ; III, 485). Morts et résurrections, autant dire *Mort et Transfiguration* : c'est à cela que tient le caractère cyclique de *Jean-Christophe*.

Mais ces quelques lignes ne faisaient qu'annoncer la crise. L'épisode lui-même a lieu dès le paragraphe suivant, et l'on y trouve déjà tous les éléments caractéristiques du contexte de *Tod und Verklärung* : silence et obscurité angoissants d'une chambre, personnage prostré dans un état maladif, en proie à des hallucinations et des souffrances diverses, etc. Commençons comme de coutume par comparer le texte du roman avec les extraits correspondants de l'article de Rolland ou du poème de Ritter, pour établir l'authenticité de l'épisode comme crise du type *Mort et Transfiguration* :

Jean-Christophe

- « Il était seul, dans sa chambre, une nuit, [...] à la lueur d'une bougie. » (I, 255)
- « Il s'absorbait, ce soir-là, dans une torpeur épuisante. Tout dormait dans la maison. » (I, 256)
- « Il sentait ce néant se creuser d'instant en instant. » (I, 256)
- « Christophe, halluciné, tendu de tout son être, frémit dans ses entrailles... » (I, 256)
- « Il était dans l'attente convulsive de choses indicibles, d'un miracle, d'un Dieu... » (I, 256)
- « Ce fut un éblouissement. A la lumière de l'éclair, il vit, au fond de la nuit, il vit – il fut le Dieu. Le Dieu était en lui. » (I, 256)

Mort et Transfiguration

- « Dans une misérable chambre, éclairée par une veilleuse, un malade gît sur son lit. » (*R/S*, p.185)
- « Épuisé, il a maintenant sombré dans le sommeil... » (Ritter) « ...au milieu du silence » (*R/S*, p.185)
- « Le silence terrible annonce l'approche de la Mort » (Ritter)
- « Les hallucinations du mourant, les tremblements de la fièvre, le battement du sang dans les artères » (*R/S*, p.186)
- « Le but qu'il a toujours voulu atteindre [...] il le poursuit encore au seuil de la Mort » (Ritter)
- « Alors résonne dans le ciel la parole de salut à laquelle il aspirait vainement sur terre : Rédemption, Transfiguration. » (*R/S*, p.185)

Lors de cette première crise, Christophe passe directement de la torpeur morbide à la Transfiguration. Dans l'intervalle, ni lutte, ni défilé de souvenirs, ni poursuite acharnée d'un idéal inaccessible (qu'il se contente d'attendre), ni Mort. Ce *Tod und Verklärung* incomplet s'explique par le fait que Christophe n'en est qu'à la première phase de son évolution : le thème cyclique

commence à peine à s'élaborer, il lui faut encore mûrir, comme le héros. Celui-ci, du fait de son jeune âge, n'a ni la volonté de se battre (« A quoi bon lutter ? » se désespérait-il une page plus tôt), ni une assez longue existence derrière lui pour que la réminiscence des souvenirs ne se justifie (le mourant de *Tod und Verklärung* voit toute sa vie « repasser devant ses yeux », de « l'enfance innocente » aux « combats de l'âge mur¹ » : Christophe manque de recul vis-à-vis de son enfance qu'il vient seulement de quitter, et l'âge mûr est encore loin).

Pourtant la Transfiguration lui est déjà donnée. Mais justement, l'est-elle vraiment ? La vision de Christophe a-t-elle tout les caractères d'une authentique Transfiguration ? Le fait est qu'elle paraît presque excessive : Christophe « fut le Dieu », lit-on. Revanche d'orgueil après avoir haï Dieu dans l'enfance pour son apparente malveillance (« Je le déteste ! » s'écriait-il dans « Le Matin » ; I, 133), et l'avoir renié dans l'adolescence pour ce qu'il pensait être son insuffisance (« Le monde qui déborde Dieu ! » ; I, 244), il le retrouve en s'égalant à lui : « Le Dieu était en lui [Christophe] : Il brisait le plafond de la chambre, les murs de la maison ; Il faisait craquer les limites de l'être ; Il remplissait le ciel, l'univers, le néant » (I, 256). Cette extension de l'être aux dimensions de l'univers correspond certes à l'idéal panthéiste rollandien, mais prend ici les allures douteuses d'un simple excès d'orgueil : d'après Rolland, l'esprit humain doit se dissoudre dans l'infini et non enfler pour essayer de l'emplir (« le silence des espaces infinis entoure l'agitation humaine ; elle s'y perd comme une pierre dans l'eau », précisait-il dans la Préface de *Jean-Christophe* ; I, 15). Le fleuve *se jette* dans l'océan, il ne l'engendre pas.

Il suffit de se référer aux *Tod und Verklärung* suivants pour avoir une idée plus juste de ce que la Transfiguration doit être. Dans « L'Adolescent », l'élargissement soudain de son être est néfaste à Christophe, il n'a pas la force de l'assumer :

Le monde se ruait en Lui, comme une cataracte. Dans l'horreur et l'extase de cet effondrement, Christophe tombait aussi, emporté par le tourbillon qui broyait comme des pailles les lois de la nature. Il avait perdu le souffle, il était ivre de cette chute en Dieu... Dieu-abîme ! (I, 256)

A la fin du « Buisson ardent », il comprendra que son âme doit s'ouvrir et se dissoudre pour accueillir en elle l'infini ; à cette condition seulement il pourra retrouver son souffle et se remettre de sa chute :

« Ô vie, ô vie ! Je vois... Je te cherchais en moi, dans mon âme vide et close. Mon âme se brise ; par les fenêtres de mes blessures, l'air afflue ; je respire, je te retrouve, ô vie !... » (III, 320)

1 R/S, p.185.

Un peu plus tard, en mourant, il aura de plus l'occasion de se réconcilier avec Dieu. Avec la sagesse, Christophe a retrouvé l'humilité. C'est avec joie qu'il se jette maintenant dans les bras de Dieu, comme le fleuve de l'océan, laissant loin derrière lui l'époque où il songeait à l'égaliser : « "Seigneur, n'es-tu pas trop mécontent de ton serviteur ? [...] Laisse-moi prendre haleine dans tes bras paternels" » (III, 484).

La Transfiguration de « L'Adolescent » est donc factice dans la mesure où Christophe, à ce stade, est encore un personnage *straussien*. Sa crise intervient juste après la scène où il perdait la foi et niait Dieu. Cet événement, on la vu, était la conséquence d'un certain "nietzschéisme" qu'il tient du Zarathoustra de Strauss : comme le héros du poème symphonique, Christophe se « révoltait contre les pensées ascétiques¹ » de la foi. Et, immédiatement après la crise, on le voit se comporter selon l'idéologie nietzschéenne du culte de la Force que Rolland dénonçait si souvent chez Strauss : « la morale, le Devoir, lui apparaissaient [à Christophe] maintenant sans vérité » (I, 259). A ce moment-là, Christophe nage dans l'illusion : « la tête lui tournait ; il était dans cet état d'exaltation, où *tout est transfiguré* » (I, 260 ; c'est nous qui soulignons). Christophe s'imagine « transfiguré » alors qu'il n'a jamais été aussi loin de l'être. Il ressemble bien plus, en cet instant où « la tête lui tourne », à Strauss : Rolland expliquait dans son article de 1899 que « l'idéaliste à qui "appartient le monde" est facilement sujet au vertige² », et que « le tourbillon des images extérieures qu'il est appelé à gouverner l'affole³ ». Voilà précisément où en est Christophe. La narration dénonce heureusement l'erreur dans laquelle il se fourvoie : « Il se croyait pleinement libre. Il ne savait pas qu'il l'était moins que jamais [...], *que la mort seule – peut-être – délivre* » (I, 259 ; c'est nous qui soulignons). La leçon est claire : la seule véritable Transfiguration possible ne survient qu'avec la Mort.

A l'issue de cette première crise faussement transfiguratrice, Christophe présume de ses forces, ou du moins en mésuse. Après avoir perdu la foi et entrevu l'extase panthéiste, il conçoit tel Strauss et ses différents héros un « orgueil héroïque » et méprisant, certain d'être investi de la Force naturellement supérieure au Droit ou à la morale. Le suprême sentiment de puissance qu'il a éprouvé un instant a sur lui le même effet que sa gloire avait eue sur Strauss : « le lendemain, à son réveil, la tête lui tournait ; il était brisé, ainsi que s'il avait bu » (I, 257). L'ivresse, le vertige et l'effondrement sont le destin de l'âme "héroïque" de Strauss, comme l'expliquait longuement

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.192)

2 *R/S*, p.199.

3 *Ibid.*

Rolland dans son article de 1899. La nouvelle volonté de Christophe va elle aussi s'exercer en pure perte, et ce sans attendre :

Il gardait au fond du cœur un reflet de la lumière qui l'avait terrassé, la veille. Il chercha à la rallumer. Vainement. Plus il la poursuivait, plus elle lui échappait. Dès lors, son énergie fut constamment tendue dans l'effort pour faire revivre la vision d'un instant. Tentatives inutiles. L'extase ne répondait point à l'ordre de la volonté. (I, 257)

Ainsi Christophe est-il sur le point d'entrer dans la période de ses "élans transfigurateurs"¹. Après avoir eu la vision, certes inexacte mais exaltante, de la Transfiguration, il va s'élancer à sa poursuite de toutes ses forces. Ce sont « les jeux audacieux de la jeunesse, exerçant et éprouvant ses forces » dont parle Ritter, et plus globalement la lutte du héros de *Tod und Verklärung* en quête de son idéal (« plus il la poursuivait, plus elle lui échappait »). Mais Christophe doit encore acquérir la "lucidité"² qui lui manque, et prendre conscience du fait que la Transfiguration ne l'attend qu'au bout de sa destinée : tel sera l'objet de sa prochaine crise transfiguratrice.

1 Voir p.192 et suivantes.

2 Voir p.204 et suivantes.

III. 2. b. « ...le malade gît sur son lit. »

Enivré de sa Force et de son orgueil, Christophe finit dans « La Révolte » par s'exclure de l'humanité. Pour comble de malheur, la société parisienne hostile qu'il découvre dans « La Foire sur la Place » ne fait que l'isoler encore davantage de ses semblables ; il lui faudra un éclair de lumière divine, tandis qu'il s'absorbe dans la contemplation du *Bon Samaritain* de Rembrandt dans les galeries du Louvre, pour retrouver sa foi en Dieu et en le genre humain. On a pu voir précédemment que cette courte scène, du type *Tod und Verklärung*, préfigurait assez clairement la fin de *Jean-Christophe*. Le héros se voit déjà presque comparaître devant Dieu, comme il le fera au moment de sa mort. Il éprouve ce sentiment à la vue de l'humanité peinte par Rembrandt, faibles et misérables mortels transfigurés par la lumière divine : « 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... » (II, 247). Christophe ne fait encore que deviner la présence de Dieu, et Sa bienveillance paternelle envers les hommes : « C'est Dieu même, qui étreint dans ses bras terribles et tendres ces misérables, faibles, [etc.] » (*ibid.*). En mourant il verra enfin son Seigneur en face et pourra se jeter, bienheureux, entre Ses bras :

« C'est Lui. » [...] Ô joie, joie de se voir disparaître dans la paix souveraine du Dieu, qu'on s'est efforcé de servir, toute sa vie !... « Seigneur, n'es-tu pas trop mécontent de ton serviteur ? [...] Laisse-moi prendre haleine dans tes bras paternels. » (III, pp. 483, 484)

Il est en outre significatif que Christophe, à cet instant, se prenne de fascination pour la figure du bon Samaritain : « Dans le crépuscule un flot d'or flamboie, rejaillit sur le mur, sur *l'épaule de l'homme qui porte le mourant* » (II, 246-247 ; c'est nous qui soulignons). S'identifie-t-il inconsciemment à lui ? On peut le penser : tout comme le Samaritain, Christophe est à ce moment de son existence un rebut de l'humanité touché par la grâce. Mais il est plus frappant de remarquer, si l'on se reporte encore aux dernières lignes du roman (lorsque Christophe est devenu *Saint Christophe*), que la vision qu'il vient d'avoir devant la toile de Rembrandt se réitère avec éclat :

Au bord de l'horizon, semblait courir vers lui une ligne de flots d'argent, qui tremblaient au soleil. [...] Sur son épaule gauche est l'Enfant, frêle et lourd. (III, pp. 483, 484)

Mais cette préfiguration de la mort de Christophe devant *Le Bon Samaritain* n'est qu'un avant-goût de celle qui va suivre, à peine une page plus loin. On en arrive à la deuxième grande crise transfiguratrice du personnage, au deuxième *Tod und Verklärung* du roman. De retour chez lui, Christophe va de nouveau vivre l'expérience "*Mort et Transfiguration*" dans le contexte approprié : solitude et silence de la chambre, approche de la Mort, etc. Cette fois-ci Christophe tombe malade : « La maladie venait : il le sentait, mais il ne voulait pas en convenir » (II, 248) ; en cela il se rapproche du héros du poème symphonique, lui aussi affligé de maladie et en lutte contre ses souffrances (« Le malade, épuisé, gît sur son lit. Il vient à nouveau de lutter contre la Mort » - Ritter). On peut rapidement passer en revue les différentes étapes du combat contre la Mort mené par Christophe :

Jean-Christophe

- « Il grelottait de fièvre. Il dut se mettre au lit » (II, 248)
- « Il n'était pas de ceux qui, quand ils sont malades, s'abandonnent à la maladie; il luttait, il ne voulait pas être malade, et surtout, il était parfaitement décidé à ne pas mourir. » (II, 248)
- « Et il avait son œuvre à faire : il ne se laisserait pas tuer. » (II, 248)
- « A tout instant, il plongeait : c'étaient des divagations, des images sans suites, des souvenirs » (II, 248)

Mort et Transfiguration

- « un malade gît sur son lit [...] [dans] les tremblements de la fièvre » (*R/S*, p.185-186)
- « Il vient à nouveau de lutter contre la Mort, avec l'énergie du désespoir. [...] Le combat recommence. L'instinct de vie contre le pouvoir de la Mort ! Quelle effroyable lutte ! Nul n'en sort victorieux. » (Ritter)
- « Il lutte désespérément et s'acharne, même dans l'agonie, à réaliser son rêve » (*R/S*, p.185)
- « Le malheureux rêve de temps en temps, et s'apaise dans ses souvenirs. » (*R/S*, p.185)

Fait nouveau et remarquable, les rêveries dans lesquelles se plonge Christophe prennent un aspect *musical* : « il restait sur sa chaise [...], s'engourdissant dans des musiques courbaturées, comme lui » (II, 248). Toute la scène va ensuite être baignée de musique. On est ainsi d'autant plus fondé à comparer le passage avec une œuvre musicale ; qui plus est, on peut voir là une manière d'anticiper la scène finale de la mort de Christophe, qui sera elle aussi hantée par la musique. Christophe commence par s'identifier à Schubert :

Il entendait passer des phrases de la *Symphonie inachevée* de Schubert. Pauvre petit Schubert ! Quand il

écrivait cela, il était seul, fiévreux et somnolent, lui aussi, dans l'état de demi-torpeur qui précède le grand sommeil ; il rêvait au coin du feu ; des musiques engourdies flottaient autour de lui, comme des eaux un peu stagnantes ; il s'y attardait, tel un enfant à demi endormi qui se complaît à l'histoire qu'il se raconte, e répète un passage vingt fois ; le sommeil vient, la mort vient... (II, 248)

On peut remarquer que dans cette courte évocation, l'auteur de *La Jeune Fille et la Mort* ressemble lui aussi au héros de *Tod und Verklärung*. « Seuil, fiévreux et somnolent, [...] dans l'état de demi-torpeur qui précède le grand sommeil », Schubert est tel le mourant de Strauss qui, « épuisé, a maintenant sombré dans le sommeil » (Ritter) et souffre des « tremblements de la fièvre » tandis que « le silence [...] annonce l'approche de la Mort » (Ritter). Il est dit encore que le Viennois « rêvait au coin du feu » et que « des musiques engourdies flottaient autour de lui » : en cela, il ressemble à la fois au héros de *Tod und Verklärung* (« Dans une misérable chambre, éclairée par une veilleuse [...] le malheureux rêve de temps en temps » - Rolland) et à Christophe (« s'engourdissant dans des musiques courbaturées, comme lui »). Enfin, on reconnaît dans l'attitude de Schubert, rêvant comme un enfant, celle du protagoniste de *Mort et Transfiguration* :

• « il s'y attardait [dans ces musiques], tel un enfant à demi endormi qui se complaît à l'histoire qu'il se raconte, se répète un passage vingt fois ; le sommeil vient, la mort vient... (II, 248)

• « Sur les traits blêmes du malade plane un sourire plein de mélancolie. Rêve-t-il, alors qu'il est aux frontières de la vie, du temps doré de l'enfance ? » (Ritter)

L'évocation de la *Symphonie inachevée* semble elle aussi porteuse de sens, non seulement parce qu'il s'agit de l'œuvre emblématique du dernier Schubert, malade et mourant, mais en outre parce que l'on peut y voir, dans cette circonstance, une métaphore de l'existence de Christophe : cette vaste « Symphonie » cyclique demeure inachevée (le Rhin n'a pas encore atteint l'océan), et Christophe aspire ardemment à la conclure. Ainsi va-t-il avoir plusieurs visions annonciatrices de sa Mort et de sa Transfiguration futures, achèvement de la Symphonie.

Christophe entendit passer aussi cette autre musique aux mains brûlantes, aux yeux fermés, souriant d'un sourire las, le cœur gonflé de soupirs, rêvant de la mort qui délivre : le premier chœur de la Cantate de J-S Bach : « *Cher Dieu, quand mourrai-je ?...*¹ » (II, 248)

Toute la Transfiguration de la fin de *Jean-Christophe* tient dans ces quelques lignes. On observe

1 Cantate « *Liebster Gott, wenn werd ich sterben ?* », BWV 8.

déjà que Christophe, « souriant d'un sourire las, le cœur gonflé de soupirs », ressemble, comme Schubert précédemment, au héros de *Tod und Verklärung* sur le visage de qui « plane un sourire plein de mélancolie ». Il rêve par ailleurs « de la mort qui délivre » : beau progrès réalisé depuis sa première crise, dans « L'Adolescent », où il ignorait encore que la mort avait cette vertu (« Il ne savait pas [...] que la mort seule – peut-être – délivre » ; I, 259). Et la Cantate de Bach mentionnée paraît, dans le contexte, doublement significative. Cette pathétique imploration adressée à Dieu (« Cher Dieu, quand mourrai-je ? ») trouvera sa réponse à la fin du roman, quand Christophe paraîtra devant Lui : « Ô joie, joie de se voir disparaître dans la paix souveraine de Dieu [...] “Seigneur, [...] laisse-moi prendre haleine dans tes bras paternels” » (III, 484) ; plus remarquable encore, la scène de la mort de Christophe sera précédée par une citation musicale, placée en épigraphe, d'une autre Cantate de Bach : « *Bleib bei uns, denn es will Aben werden* », BWV 6 (III, 479). La musique du cantor de Leipzig apparaît ainsi comme une "constante" des crises transfiguratrices de Christophe. Il ne s'agit pas de la seule. On se souvient que dans « L'Adolescent », Christophe éprouvait pour la première fois un semblant d'extase panthéiste lorsqu'il entendait sonner des cloches ; cette sensation auditive transcendante ne cessera de ressurgir à chacune de ses crises, aussi bien celle de « La Foire sur la Place » que celle, ultime, de « La Nouvelle journée » :

« La Foire sur la Place »

- « Il faisait bon s'enfoncer dans les moelleuses phrases qui se déroulent avec de lentes ondulations, le bourdonnement des cloches lointaines et voilées... » (II, 248)

« La Nouvelle journée »

- « Les cloches, voici l'aube ! Les belles ondes sonores coulent dans l'air léger. Elles viennent de très loin, des villages là-bas... » (III, 484)

Christophe, enfin, a l'intuition d'un possible achèvement de la Symphonie. Non que cette intuition soit textuellement confirmée, comme certaines autres, à la fin du roman ; mais Rolland lui-même en suggère la validité dans sa Préface à *Jean-Christophe*. Voici ce qu'il déclarait : « J'avais projeté [...], comme conclusion à cette longue tragédie d'une génération humaine, une sorte de Symphonie de la Nature – [...] « Erdstille » [« Silence de la terre »] – où rentre sereinement le grand combattant de la vie » (I, 15). Et voyons quel est soudain le désir de Christophe, lors de sa crise de « La Foire sur la Place » : « Mourir, se fondre dans la paix de la terre !... “Und dann selber Erde werden.” ... “Et puis soi-même devenir terre...” ». On voit que la « Symphonie » passe très près de se conclure. Mais en réalité, elle ne le fera jamais : Rolland précisait bien dans sa Préface que « *Jean-Christophe* ne finit point. Sa mort même n'est qu'un

moment du Rythme » (I, 15), et Christophe mourant clamera : « Un jour, je renaîtrai, pour de nouveaux combats » (III, 484). Schubert n'est pas apparu par hasard : on peut effectivement qualifier *Jean-Christophe* de "*Symphonie inachevée*", en ce sens qu'elle est destinée à ne jamais s'achever.

Revenons à *Mort et Transfiguration*. On ne s'est penché jusqu'ici que sur la première partie de la crise de Christophe, or la seconde présente des analogies encore plus nettes et plus nombreuses avec le poème symphonique de Strauss. La musique de Schubert et de Bach emplissaient les rêveries apaisantes du mourant, mais il ne s'agissait là que du début de *Tod und Verklärung* : « le malheureux rêve de temps en temps, et s'apaise¹ », etc. Toute la lutte du moribond est encore devant lui.

Celle-ci consiste en la poursuite désespérée d'un idéal fuyant, sans cesse interrompue par les assauts de la Mort. L'« idéal » auquel aspire Christophe n'est pas clairement défini, mais il s'avère peu à peu de nature musicale : au bout de la lutte l'attend une sorte de Transfiguration en musique rappelant fort la fin de *Tod und Verklärung*. En attendant, la lutte elle-même ressemble en tous points à celle que mène le héros du poème symphonique. Christophe « serrait ses dents qui claquaient, il tendait sa volonté qui lui échappait » (II, 248), tout comme le mourant de Strauss qui, secoué par les « tremblements de la fièvre », ne ménage pas « ses efforts pour atteindre le but sublime de ses désirs, qui lui échappe toujours² ». L'opposante de Christophe, la Mort, est métaphoriquement désignée comme un flot torrentiel sous lequel disparaît, submergé, le rocher de la vie ; pour survivre, Christophe doit ainsi s'efforcer de nager à contre-courant. L'image réapparaîtra lors des prochaines crises : à la fin du « Buisson ardent », il est question de la « musique funèbre d'un torrent – l'eau qui ronge le roc » (III, 318) ; au terme de « La Nouvelle journée », à l'instant de sa mort, Christophe craint d'abord d'être vaincu par le courant (« Hélas ! le flot m'emporte » ; III, 483) mais finit par en triompher (« Saint Christophe a traversé le fleuve. Toute la nuit, il a marché contre le courant. Comme un rocher, son corps aux membres athlétiques émerge au-dessus des eaux » ; III, 484). Dans « La Foire sur la Place », il en est encore à lutter de toutes ses forces :

Ainsi un bon nageur qui continue de lutter sous les vagues qui le recouvrent. [...] Puis, il surnageait de nouveau, il déchirait les nuées grimaçantes [...]. Il s'accrochait [...] à son être indestructible, qu'il sentait comme un roc : « *La mort n'y mord³...* » - Mais le roc était de nouveau recouvert par la mer ; un choc des

1 R/S, p.185.

2 R/S, pp. 185, 186.

3 Clément Marot

vagues faisait lâcher prise à l'âme ; elle était balayée par l'écume [, etc.]. (II, 248-249)

Abstraction faite de la métaphore des flots, cet âpre combat est sensiblement le même que celui du protagoniste du *Mort et Transfiguration*, qui s'efforce en Sisyphe de surmonter l'une après l'autre les vagues de la Mort :

L'instinct de vie contre le pouvoir de la Mort ! Quelle effroyable lutte ! Nul n'en sort victorieux. [...] Alors que [l'homme] se croit près du but, retentit un « Halte ! » de tonnerre. « Élève-toi, toujours plus haut ! Franchis les barrières ! » Alors il s'élève, il grimpe, il ne renonce pas à son désir sacré. Le but qu'il a toujours voulu atteindre [...], il le poursuit, hélas ! mais ne l'atteint jamais. (Ritter)

Cette lutte intérieure, mentale, ne manque pas de se somatiser en souffrances physiques : « Certaines phrases obstinées s'enfonçaient dans le cerveau [de Christophe] comme des vrilles, lui perforaient le tympan, le faisaient souffrir à hurler » (II, 249) ; Christophe ne fait là que retrouver les sensations pénibles qu'il avait déjà dans l'enfance, lorsqu'il se représentait Dieu faisant sonner son glas : « Il se figurait Dieu comme un soleil énorme, qui parlait avec une voix de tonnerre : quel mal cela devait faire ! cela brûlait les yeux, les oreilles, l'âme entière ! » (I, 67). Or toutes ces impressions ne sont autres que celles du héros de *Tod und Verklärung*, terrassé par la Mort : « la mort l'arrête d'un "Halte !" de tonnerre. [...] le marteau de la mort brise son corps¹ », etc. En recevant lui-même ce « coup de marteau », Christophe s'effondre lui aussi, quoique temporairement. Il subit une "pseudo-mort", épreuve logique à traverser avant d'atteindre la "pseudo-transfiguration" qui l'attend au bout de sa crise. Le processus était déjà le même lors du *Tod und Verklärung* de « L'Adolescent » :

« Quand la crise se dissipa, il tomba dans un profond sommeil [...]. A son réveil, la tête lui tournait ; il était brisé, ainsi que s'il avait bu. »
(« L'Adolescent » ; I, 257)

« Au sortir de ses crises, il retombait sur son oreille, mort de fatigue, trempé, moulu, haletant, étouffant. »
(« La Foire sur la Place » ; II, 249)

Terrassé par le marteau de la Mort, Christophe n'est pas encore transfiguré pour autant. Chacun de ses effondrements n'est qu'une fausse mort, sans doute propre à lui donner un avant-goût de ce que sera le véritable trépas, mais en soi peu concluante. Ses transfigurations successives jouent le même rôle : chacune d'elles donne à Christophe un aperçu de l'authentique Transfiguration finale (préfiguration de la transfiguration), mais sur le moment rien n'est achevé, il lui faut encore

1 R/S, p.185.

lutter.

Cette lutte continue d'ailleurs à ressembler à celle du héros de *Tod und Verklärung*. En parlant du poème symphonique, Rolland insistait sur les éléments narratifs qu'étaient « les hallucinations du mourant » et « l'éternelle souffrance de l'âme combattant ses démons intérieurs¹ ». Christophe doit encore et toujours, lui aussi, faire face à des tourments de cette nature :

Il avait le dégoût halluciné de ces êtres entassés autour de lui. Mais sa volonté luttait toujours, elle soufflait des fanfares belliqueuses, le combat contre les diables... « *Und wenn die Welt voll Teufel wär,* [etc.] » (« Et quand bien même le monde serait plein de diables, et qu'ils voudraient nous avaler, cela ne nous ferait pas peur... » (II, 249)

Rolland cite à nouveau Bach : il s'agit cette fois du Choral « *Und Wenn die Welt voll Teufel wär* », BWV 80. Quoi qu'il en soit, l'image d'une lutte perpétuelle au sein d'un « monde plein de diables » se retrouve assez fidèlement dans le poème de Ritter, épigraphe de *Mort et Transfiguration* : « Froid et sarcastique, le monde dresse sur le chemin [de l'homme] un obstacle après l'autre. [...] [L'homme] ne renonce pas à son désir sacré », etc.

Mais le moment le plus remarquable de cette crise transfiguratrice de Christophe est sans doute sa fin. Comme on l'annonçait, elle prend la forme d'une apothéose en musique rappelant singulièrement les dernières mesures de *Tod und Verklärung*, aussi bien pour le dénouement narratif qui s'y opère (dans le cadre du programme de l'œuvre), que pour leur caractère proprement musical. Voici comment est décrite la "Transfiguration" de Christophe :

Et sur l'océan de ténèbres brûlantes où son être roulait, s'ouvrait soudain une accalmie, des éclaircies de lumière, un murmure apaisé des violons et des violes, de calmes sonneries de gloire des trompettes et des cors, tandis que, presque immobile, tel un grand mur, s'élevait de l'âme malade un chant inébranlable, comme un choral de J.-S. Bach. (II, 249)

Accalmie soudaine, lumière céleste, chant glorieux de l'âme : définition exacte de la Transfiguration straussienne, telle que la donnait Rolland : « La nuit s'étend sur les yeux [du mourant]. Alors résonne dans le ciel la parole de salut à laquelle il aspirait vainement sur la terre : Rédemption, Transfiguration² » ; « *Welterlösung, Weltverklärung !* » (« Rédemption du monde, Transfiguration du monde ! »), écrivait emphatiquement Ritter. Mêmes les quelques

1 R/S, pp. 185, 186.

2 R/S, p.185.

évoqueries instrumentales incluses dans le texte sont relativement fidèles à la partition de *Tod und Verklärung* : le poème symphonique s'achève en effet sur un « murmure apaisé des violons et des violes », peu après que bois et cuivres ont fait entendre une dernière le fois le thème de l'Idéal (« de calmes sonneries de gloire des trompettes et des cors »...). Voyons ce qu'en dit François-René Tranchefort, commentant l'œuvre ; on croirait presque qu'il paraphrase Rolland¹ (le détail du « choral de J.-S. Bach » mis à part) :

La Transfiguration : sur une pédale sombre, pianissimo, lente ascension de tout l'orchestre en un crescendo annoncé par les cors, - avant le plein épanouissement du thème de l'Idéal. L'âme, libérée de ses entraves terrestres, flotte dans une sorte de halo sonore (réminiscences de divers motifs), et, sur des arpegges suaves des harpes, accède à l'Éternité dans une sereine et lumineuse tonalité d'*ut* majeur...²

La « pédale sombre, pianissimo », sur laquelle s'appuie une « lente ascension de tout l'orchestre » pourrait figurer « l'océan de ténèbres brûlantes » où se noie Christophe, bientôt illuminé par des « éclaircies de lumière » et « de calmes sonneries de gloire » des cuivres. L'âme de Christophe, comme celle du héros de *Mort et Transfiguration*, « flotte dans un halo sonore » constitué par le « murmure apaisé des violons et des violes », puis elle « accède à l'Éternité » en entonnant un « choral de J.-S. Bach », musicien "éternel" s'il en est...

Point encore d'extase religieuse, toutefois : l'épisode s'achève ici, Christophe n'ayant fait en somme qu'entrevoir la lumière divine. La raison en est qu'à ce stade, la Transfiguration reste *straussienne*. Le thème de l'élévation de l'âme vers l'Au-delà inspirait peu le compositeur, semble-t-il, et s'est traduit dans sa musique par un « symbolisme banal et glacé³ », d'après Rolland. F.-R. Tranchefort ajoute d'ailleurs que « le musicien, n'inclinant guère vers de célestes évoqueries, n'a vu dans la Transfiguration qu'un bref épilogue aux péripéties de la lutte contre la mort⁴ ». Ainsi en va-t-il de cette brève transfiguration que connaît Christophe dans « La Foire sur la Place ». Mais le héros n'en a pas moins eu, comme on le disait plus haut, une vision anticipée très claire de ce que sera la véritable Transfiguration accompagnant la Mort (apparition de Dieu, sentiment panthéistique, résurrection, etc.). Bien d'autres détails encore préfigurent dans cet épisode de « La Foire sur la Place » les dernières pages de « La Nouvelle journée », dont voici quelques-uns :

1 Dans son commentaire de *Tod und Verklärung*, il cite en effet à plusieurs reprises l'article de Rolland de 1899, celui-là même auquel on se réfère depuis le début de cette étude. S'est-il laissé influencer par la vision rollandienne de la Transfiguration ? Il est en tout cas frappant de remarquer à quel point l'auteur de *Jean-Christophe* s'est "approprié" ce thème, au départ straussien.

2 TRANCHEFORT François-René (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Paris : Fayard, 1986, p.745-746.

3 *R/S*, p.185.

4 TRANCHEFORT François-René (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Paris : Fayard, 1986, p.745.

« La Foire sur la Place »

- « La maladie venait : il le sentait, mais il ne voulait pas en convenir. [...] Il luttait, il ne voulait pas être malade, et surtout, il était parfaitement décidé à ne pas mourir. » (II, 248)
- « Le soir, accoudé à la fenêtre, au-dessus de la cour, [il écoutait] une petite fille qui pianotait naïvement du Mozart » (II, 258)
- « “N'importe ! Que je sois seul, toute ma vie, pourvu que je travaille pour vous, que je vous fasse du bien, et que vous m'aimiez un peu, plus tard, après ma mort !...” » (II, 258)
- « “Ô mes amis, je sais que vous êtes là, et je vous tends les bras... [...] Nous rejoindrons-nous jamais ? Arriverai-je à vous avant que soit dressé l'autre mur : la mort ?...” » (II, 258)

« La Nouvelle journée »

- « Il fut assez sot pour se laisser reprendre par un mal ancien, un réveil de la vieille pneumonie, dont le première attaque remontait à l'époque de la Foire sur la Place. [...] Il jura qu'il ne céderait pas » (III, 473-474)
- « A l'étage au-dessus, une sottte petite femme pianotait, pendant des heures. Elle ne savait qu'un morceau ; [...] elle y avait tant de plaisir ! » (III, 477)
- « “Qu'il est bon de se dire, à la fin de sa vie, qu'on n'a jamais été seul, même quand on l'était le plus ! Âmes que j'ai rencontrées [...] vous m'entourez de votre chaude étreinte, vous me veillez” » (III, 480)
- « Où êtes-vous, mes âmes ? Je sais que vous êtes là, et je ne puis vous saisir. [...] Comment sortir de là ? Je voudrais pourtant bien trouver l'issue avant la fin...” » (III, 483)

Les péripéties du héros de *Tod und Verklärung* (lutte contre la maladie, apaisement dans les souvenirs et les songes, aspiration à l'idéal et course désespérée contre la Mort, etc.) se trouvent déjà toutes dans « La Foire sur la Place », et réapparaîtront telles quelles dans « La Nouvelle journée ». Mais le "thème cyclique" ne retentira au complet que dans ce dixième et dernier tome, après être resté, comme dit Rolland, « à l'état de larve pendant les neuf dixièmes de l'œuvre ». Les crises préparatoires traversées par Christophe ressemblent de plus en plus à celle de la fin, mais il faut encore que se définisse l'élément capital qui donnera au thème sa forme définitive : la « Transfiguration », au sens religieux, rollandien, du terme.

III. 2. c. « Le but qu'il a toujours voulu atteindre »

La pénultième crise de Christophe, survenant à la fin du « Buisson ardent », est sa Transfiguration avant la lettre. Isolé dans le Jura suisse, comme Moïse sur le Sinaï, il va être mis en présence de Dieu : à cet instant son âme émigrera prématurément dans l'au-delà, si bien qu'il passera les dernières années de sa vie terrestre (dans « La Nouvelle journée ») à guetter la venue de sa Mort, synonyme de délivrance totale. Dans son exil suisse, las de la vie et privé d'espoir, il y aspire d'ailleurs déjà : il semble oublier la Transfiguration, comme s'il ne croyait plus en elle. Or la Transfiguration aura lieu au moment où il s'y attendra le moins, avant même la Mort. Libéré, Christophe n'aura donc plus qu'à attendre celle-ci paisiblement, comme le marcheur qui, apercevant enfin le bout de sa route à l'horizon, a le sentiment d'y être déjà et accomplit ses derniers pas le cœur léger.

A son arrivée dans les montagnes du Jura, Christophe ne souhaite que la Mort. Pourtant, une force en lui qui semble indépendante de sa volonté s'obstine à l'en détourner, l'obligeant à lutter encore pour prolonger sa vie. Le destin de Christophe reste la Transfiguration, qu'il n'atteindra guère s'il meurt dans le renoncement. Une telle mort lui est en fait impossible (jamais il n'aurait pu se jeter à l'eau dans « La Révolte », ni se suicider avec Anna dans « Le Buisson ardent ») : inutile pour le fleuve, même s'il est las de couler, d'espérer interrompre son cours en s'enfonçant dans la terre ; sa propre force, qu'il le veuille ou non, le portera jusqu'à l'océan. Ainsi Christophe attend-il vainement la Mort, dans la posture caractéristique du héros de *Tod und Verklärung* :

Christophe, seul dans sa chambre, sans lumière, au milieu des ténèbres phosphorescentes, écoutant la forêt tragique, sursautait à chaque coup ; et il était pareil à un de ces arbres qui plie sous le faix et craque. Il se disait :

« Maintenant, tout est fini. »

La nuit passa, le jour revint ; l'arbre ne s'était pas rompu. Toute la journée nouvelle, et la nuit qui suivit, et les jours et les nuits d'après, l'arbre continua de plier et de craquer ; mais il ne se rompit point. Christophe n'avait plus aucune raison de vivre ; et il vivait. Il n'avait plus aucun motif de lutter ; et il luttait, pied à pied, corps à corps, avec l'ennemi invisible qui lui broyait l'échine. Jacob avec l'ange. Il n'attendait rien de la lutte, il n'attendait rien que la fin ; et il luttait toujours. (III, 314)

On retrouve encore et toujours cette situation du héros mourant, isolé dans le silence et l'obscurité de sa chambre à coucher, qui sent venir la Mort (« Dans une misérable chambre, éclairée par une veilleuse, un malade gît sur son lit. La mort approche au milieu du silence plein d'épouvante¹ », etc.). Et le mourant continue à lutter, alors même qu'il n'en a plus la volonté : « Christophe n'avait plus aucune raison de vivre [/lutter] ; et il vivait [/luttait] ». *Tod und Verklärung* continue, obstinément : Christophe a beau vouloir renoncer au « but sublime de ses désirs² » (« il n'attendait rien de la lutte », contrairement au héros de *Mort et Transfiguration*), son Destin est de poursuivre la lutte jusqu'à ce qu'il l'ait atteint. Le combat qu'il mène ici contre la Mort, « ennemi invisible qui lui broyait l'échine », non seulement a les allures spectaculaires de celui du héros de *Tod und Verklärung* (« L'instinct de vie contre le pouvoir de la Mort ! Quelle effroyable lutte ! »), mais préfigure également la lutte qu'il mènera encore au moment de sa véritable mort, à la fin de « La Nouvelle journée » : « Un homme l'étreignit, à bras-le-corps. Ils roulaient ensemble. L'autre pesait sur lui. Il étouffait. [...] Des épaules, des reins, des genoux, Christophe, arc-bouté, repousse l'invisible ennemi... » (III, pp. 481, 482). La conclusion de ce *Tod und Verklärung* manqué paraît logique : « le jour revint ; l'arbre ne s'était pas rompu », dénouement opposé à celui du poème symphonique, où l'« arbre » se rompt tandis que le jour ne reparait point : « le marteau de la mort *brise son corps*, et la nuit s'étend sur ses yeux³ ».

Dans « Le Buisson ardent », Christophe réclame en effet à grands cris le coup du marteau de la mort, qui se refuse : « “Mais terrasse-moi donc ! Pourquoi ne me terrasses-tu pas ?” » (III, 315).

Peu à peu, néanmoins, il comprend que la Mort n'est pas pour maintenant. L'irrépressible instinct de vie qui demeure en lui finit par reprendre le dessus, et Christophe entrevoit de nouveau la possibilité d'un accomplissement au cours de l'existence. Telles sont les pensées qu'il rumine, tandis qu'il arpente les crêtes du Jura. Soudain, une brève impression auditive paraît anticiper la Transfiguration de « La Nouvelle journée » : « Des villages en bas, les cloches montèrent » (III, 315). Le son des cloches retentit régulièrement dans *Jean-Christophe*, presque comme un *leitmotiv*, depuis « L'Adolescent ». Mais l'occurrence que l'on relève ici s'apparente de près à celle des dernières pages, moment de la mort de Christophe : « Les cloches, voici l'aube ! [...] Elles viennent de très loin, des villages là-bas... » (III, 483).

Les lignes qui suivent continuent à préfigurer la fin du roman. Subjugué par l'auguste sonorité

1 R/S, p.185.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

des cloches, Christophe est pris d'hallucinations et entend des voix, celles-là même qu'il entendra de nouveau, plus tard, dans ses derniers instants de conscience terrestre :

Christophe s'arrêta. Son cœur était près de défaillir. Ces voix semblaient lui dire :

« Viens avec nous ! Ici est la paix. Ici, la douleur est morte. Morte, avec la pensée. Nous berçons l'âme si bien qu'elle s'endort dans nos bras. Viens, et repose-toi, tu ne t'éveilleras plus... » (III, 315)

Ces voix, quoique laissées anonymes, sont à n'en pas douter celles des « aimés » de Christophe, qui se feront entendre de lui au moment de sa mort : on retrouvera la même invitation au repos et à la paix éternels entre des bras amis. Cependant les voix promettent ici à Christophe de ne jamais se réveiller, tandis qu'à la fin de « La Nouvelle journée » elles lui annonceront au contraire sa résurrection future :

« Nous sommes avec toi. Paix, notre bien-aimé ! [...] Ne te tourmente pas. Nous ne te quitterons plus. [...] *Tu renaîtras*. Repose ! » (III, pp. 483, 484 ; c'est nous qui soulignons)

Dans « Le Buisson ardent » Christophe se laisse tenter par la mort et l'oubli, comme il l'avait fait dans « La Révolte », probablement à l'imitation de Schumann (comme on l'a vu plus haut : « On comprend que le pauvre Schumann se soit laissé attirer par le fleuve invitant à une mort si facile, au silence, à l'oubli¹ », songeait Rolland à la vue du Rhin). Mais, ici comme là, Christophe se rend compte à temps qu'une telle Mort n'est pas faite pour lui, qu'il ne peut mourir sans qu'il y ait Transfiguration. Il va donc décliner l'invitation des voix :

Comme il se sentait las ! Qu'il eût voulu dormir ! Mais il secoua la tête, et dit :

« Ce n'est pas la paix que je cherche, c'est la vie. » (III, 315)

Comprenons : « Ce n'est pas la Mort que je cherche, c'est la Transfiguration ». Bien sûr, l'une ne viendra jamais vraiment sans l'autre. Mais, comme on l'annonçait, la Transfiguration va en quelque sorte se réaliser prématurément dans les pages qui suivent. Toute la fin de ce tome est nettement marquée par l'inspiration biblique (entre le terme de « Buisson ardent » employé par Rolland, et celui de « Transfiguration » suggéré par nous) : pour y rester fidèle, Christophe va faire l'expérience d'une « Résurrection ».

1 Note du 20 mai 1899 (*R/S*, p.128).

Une page seulement après l'épisode des voix se produit une scène digne de la plus grande attention. En poursuivant sa marche dans la montagne, Christophe passe auprès d'une maison isolée qui s'avère être un sanatorium. Il y rencontre deux hommes, assis au soleil et profitant de l'air pur, dont l'un va susciter chez le lecteur de vives interrogations : son identité sera déclarée connue, mais sans que son nom n'apparaisse ; un certain nombre d'indices permettront d'imaginer de qui il peut s'agir, mais sans fournir aucune certitude. Voici la scène :

A un détour du sentier, [Christophe] se trouva face à face avec un homme aux yeux pâles, figure grasse et jaune, qui regardait devant lui, affaissé sur un banc, au pied de deux peupliers. Un autre homme était assis, auprès ; ils se taisaient tous deux. Christophe les dépassa. Mais après quatre pas, il s'arrêta : *ces yeux lui étaient connus*. Il se retourna. L'homme n'avait pas bougé, il continuait de fixer, immobile, un objet devant lui. Mais son compagnon regardait Christophe, qui lui fit signe. Il vint.

« Qui est-ce ? demanda Christophe.

- Un pensionnaire de la maison de santé, dit l'homme, montrant l'habitation.

- *Je crois le connaître*, dit Christophe.

- C'est possible, fit l'autre. Il était un écrivain très connu en Allemagne. »

Christophe dit un nom. - Oui, c'était bien ce nom-là. Il l'avait vu jadis, au temps où il écrivait dans la revue de Mannheim [dans « La Révolte »]. Alors, ils étaient ennemis : Christophe ne faisait que débiter, l'autre était déjà célèbre. C'était un homme fort, sûr de lui, méprisant de tout ce qui n'était pas lui, un romancier fameux, dont l'art réaliste et sensuel dominait la médiocrité des productions courantes. Christophe, qui le détestait, ne pouvait s'empêcher d'admirer la perfection de cet art matériel, sincère et borné... (III, 316 ; c'est nous qui soulignons)

De qui donc s'agit-il ? Christophe a l'air de le savoir : « Ces yeux lui étaient connus », « Oui, c'était bien ce nom-là », etc. Pourquoi laisser le lecteur dans le flou, et ne pas faire apparaître ce nom ? C'est comme si Rolland, en ne le mentionnant pas, voulait laisser à l'homme la possibilité d'être *plusieurs personnages à la fois*. Or, on dispose d'assez d'éléments pour supputer ses différentes identités potentielles. Passons-les en revue.

On sait de ce personnage énigmatique qu'il « était un écrivain très connu en Allemagne », et que Christophe l'a côtoyé dans « La Révolte », à l'époque où lui-même « écrivait dans la revue de Mannheim ». On songe à Stephan von Hellmuth, l'exécrable librettiste avec qui Christophe avait été contraint de travailler¹ : cet auteur était qualifié dans « La Révolte » de « grand homme de cénacle décadent » (I, 455), et le public, face au livret qu'il avait conçu pour Christophe, « criait au chef-d'oeuvre » (I, 466). Mais cette piste ne tient guère : on sait à propos de l'homme du sanatorium que Christophe « ne pouvait s'empêcher de l'admirer », or Hellmuth n'a été en

1 Voir p.33.

aucun cas un objet d'admiration pour le héros (« Rien de plus contraire à l'esprit de Christophe que cette littérature prétentieuse d'Ostrogoth dégénéré » ; I, 455-456).

N'était-ce le fait qu'il est écrivain, et non musicien, l'homme ressemblerait en tous points au compositeur Hassler. « Christophe ne faisait que débiter, l'autre était déjà célèbre », lit-on ci-dessus. La rencontre entre Christophe et Hassler, dans « La Révolte », s'était faite exactement dans ces circonstances : le jeune compositeur Christophe allait chercher du soutien auprès de son respectable aîné, et ne trouvait qu'une indifférence dédaigneuse et cynique. Hassler « avait au fond un parfait mépris pour tous, amis et ennemis » (II, 7), et il ne doutait pas que son oeuvre, même au plus bas de son inspiration, fût « supérieur[e] encore au reste des musiciens » (*ibid.*), autant d'aspects qu'il a en commun avec l'inconnu du sanatorium (« méprisant de tout ce qui n'était pas lui », et dont l'art « dominait la médiocrité des productions courantes »).

Or, on sait de qui le personnage de Hassler était lui-même inspiré... On en arrive ainsi à une dernière hypothèse, certainement la plus intéressante : celle que le pensionnaire de la maison de santé puisse être Strauss en personne. Cela justifierait que son nom n'apparaisse pas : il aurait été peu crédible de faire figurer nommément Strauss dans le roman, sous les traits d'un vieux moribond reclus dans un sanatorium. Mais en même temps l'identité du personnage est déclarée connue (« Christophe dit un nom. - Oui, c'était bien ce nom-là »), comme pour encourager le lecteur à déceler l'allusion (effet de clin d'œil : « Oui, c'est bien lui ! » nous souffle Rolland).

Le portrait qui est donné de l'inconnu s'explique dès lors parfaitement : « un homme fort, sûr de lui, méprisant de tout ce qui n'était pas lui, [...] dont l'art réaliste et sensuel dominait la médiocrité des productions courantes », etc. On reconnaît naturellement Strauss, chez qui Rolland observait un « orgueil héroïque », un « nietzschéisme méprisant », un « idéalisme égoïste et pratique¹ », tout en voyant en lui le « seul génial musicien allemand² » de son temps. On peut lire que Christophe « détestait » mais « ne pouvait s'empêcher d'admirer » l'artiste qu'il a en face de lui. Telle était la posture de Rolland vis-à-vis, par exemple, de *Salomé* : « Elle me répugne, et je l'admire³ », écrivait-il.

Mais voyons maintenant la suite de la scène, qui va nous ramener au thème de *Mort et Transfiguration*. Après avoir reconnu le convalescent, Christophe se renseigne à son sujet auprès du gardien de la maison de santé :

« Ça l'a pris, il y a un an, dit le gardien. On l'a soigné, on l'a cru guéri, il est reparti chez lui. Et puis, ça l'a

1 *R/S*, p.129.

2 Lettre à Cosette Padoux du 22 novembre 1905 (*R/S*, p.146).

3 Journal de Rolland, note du 5 mai 1907 (*R/S*, p.152).

repris. Un soir, il s'est jeté de sa fenêtre. Dans les premiers temps qu'il était ici, il s'agitait et criait. Maintenant, il est bien tranquille. Il passe ses journées, comme vous le voyez, assis. » (III, 316)

Apparemment, le malade a traversé une série de crises tout à fait semblables à celles de Christophe. Ayant cru toucher le fond une première fois (« Ça l'a pris, il y a un an »), il s'est relevé avec des forces nouvelles (« On l'a soigné, on l'a cru guéri »), mais une rechute a fini par se produire (« Et puis, ça l'a repris ») : tel Christophe, il connaît une succession de crises transfiguratrices jamais satisfaisantes, dont chacune en appelle une autre. Il est même passé près d'en finir (« il s'est jeté de sa fenêtre »), comme Christophe dans « La Révolte ». Au moment où celui-ci le rencontre, il est dans la situation du héros de *Tod und Verklärung* qui, après avoir lutté contre la Mort (« il s'agitait et criait »), s'est finalement laissé terrasser par elle et a sombré dans la léthargie (« Maintenant, il est bien tranquille »). Lorsque Christophe s'approche de lui, les ressemblances deviennent encore plus nettes :

Il s'approcha du banc. Il contempla avec pitié la blême figure du vaincu, les grosses paupières qui retombaient sur les yeux ; l'un d'eux était presque fermé. (III, 316-317)

On reconnaît d'une part le mourant de *Tod und Verklärung*, décrit par Ritter : « sur les traits blêmes du malade plane un sourire plein de mélancolie », après quoi la Mort vient « lui fermer l'œil du dernier sommeil ». D'autre part, si l'on prend en compte la phrase suivante du texte, « Le fou ne semblait pas savoir que Christophe était là » (III, 317), on obtient une préfiguration de l'agonie de Christophe lui-même, à la fin du roman : « Des larmes de bonheur coulaient *de ses paupières closes*. La petite fille qui le gardait, *sans qu'il s'en aperçut*, pieusement les essuya » (III, 482 ; c'est nous qui soulignons). Enfin, si l'on prête attention au terme de « vaincu » qui désigne l'homme, on peut reprendre la comparaison avec Strauss que l'on a entamée.

Rolland voyait en Strauss un héros *vaincu* par les excès de son propre orgueil. « Cette volonté âpre et tendue, à peine arrivée au but, ou même avant, défaille. [...] Arrivé à ce point, l'esprit commence à délirer¹ », écrivait-il dans son article de 1899. Voilà l'origine des crises du malade (Strauss ?) rencontré par Christophe : on le savait « fort, sûr de lui, méprisant » ; il a fini par se « jeter de sa fenêtre » et languit désormais au sanatorium. Le vainqueur est vaincu !... Les lignes suivantes abondent dans ce sens :

Christophe l'appela par son nom, lui prit la main – la main molle et humide, qui s'abandonnait comme une chose morte : il n'eut pas le courage de la garder dans ses mains : l'homme leva, un instant, vers Christophe

1 R/S, p.199.

ses yeux chavirés, puis se remit à regarder devant lui, avec son sourire hébété. (III, 317)

Le héros se laisse défaillir, s'abandonne comme mort, et son regard se perd dans le vague.

Rolland analysait exactement ainsi la défaite symptomatique du héros straussien :

Comme *le Vainqueur* de Michel-Ange, [la volonté du héros] a posé son genou sur l'échine du captif ; elle semble près de l'achever. Brusquement, elle s'arrête, elle hésite, elle regarde d'un autre côté, les yeux distraits, incertains, la bouche dégoûtée, saisie d'un morne ennui.¹

Le héros devient tel le captif, vaincu. Le malade du « Buisson ardent » a sombré dans la divagation, puis s'est écroulé. Mais il n'a pas perdu l'espoir, contrairement à tous les héros des poèmes symphoniques : « tous ces héros abdiquent, succombent au dégoût, au désespoir, ou à une résignation plus triste que le désespoir² ». A vrai dire, le seul héros straussien qui n'ait pas le malheur d'en arriver là est celui de *Mort et Transfiguration*, et c'est précisément à lui que le malade ressemble le plus. Terrassé par la Mort, il attend la « parole de salut » venue du ciel qui doit le transfigurer :

Christophe demanda :

« Qu'est-ce que vous regardez ? »

L'homme, immobile, dit à mi-voix :

« J'attends.

- Quoi ?

- La Résurrection. »

Christophe tressauta. Il partit précipitamment. La parole l'avait pénétré d'un trait de feu. (III, 317)

La « Résurrection », voilà le bienfait céleste auquel aspire le mourant. La majuscule est là pour donner au terme son sens religieux. Christophe lui-même, depuis le début de son exil suisse, souhaite retrouver le Dieu auquel il ne parvient plus à croire depuis sa jeunesse : « La douleur de Christophe appelait un Dieu, en qui sa raison ne croyait pas » (III, 308). Comme le convalescent du sanatorium, et le héros de *Tod und Verklärung*, il espère entendre « résonner dans le ciel la parole de salut à laquelle il aspirait vainement sur terre³ ». Si l'on part du principe que le malade est Strauss, il est intéressant de se reporter à un souvenir du Journal du Rolland où il était déjà question, entre les deux artistes, de « Résurrection ». Il s'agissait à ce moment-là du roman de

1 R/S, p.199-200.

2 R/S, p.200.

3 R/S, p.185.

Tolstoï, dont Rolland fut l'admirateur et le biographe :

Nous cautions des romanciers russes. [Strauss] n'a pas encore lu *Résurrection* : « Est-ce que c'est religieux ? » demande-t-il ; « Je n'aime pas, quand c'est religieux. »¹

A la date de 1900, Strauss ne prêtait donc pas au terme de « Résurrection » un sens religieux et biblique. On comprend pourquoi, comme le disait F.-R. Tranchefort, il « n'inclinait guère vers de célestes évocations » en écrivant *Tod und Verklärung*. Mais supposons que l'homme de la maison de santé, qui attend la « Résurrection », soit bien lui : il aurait ainsi trouvé la foi qui lui faisait défaut, et la Résurrection/Transfiguration en laquelle il ne croyait pas serait désormais pour lui possible. Rolland, dans *Jean-Christophe*, a transfiguré Strauss.

Christophe reconnaît chez le moribond une sorte d'image fantomatique de lui-même : il voit ce qu'il serait devenu s'il n'avait jamais cherché à se transcender, autrement dit s'il était resté *straussien*, comme il l'était dans « La Révolte » avant de rencontrer Hassler. Et cette vision d'un Strauss transfiguré, attendant la « Résurrection », lui permet de comprendre que tel est son propre destin : « Christophe tressauta. Il partit précipitamment. La parole l'avait pénétré d'un trait de feu ».

Tout est prêt pour que Christophe traverse enfin la crise transfiguratrice du « Buisson ardent ». Son objectif, le « but ultime de ses désirs », est défini : dépasser une fois pour toutes le modèle straussien grâce à la Résurrection (terme rollandien pour Transfiguration). Aussitôt après avoir entendu la « parole de salut » de la bouche du mystérieux malade il se hâte de rejoindre la ferme de montagne isolée où il a élu domicile, comme s'il sentait déjà la fin venir et qu'il tenait, comme le héros de *Tod und Verklärung*, à l'accueillir étendu sur son lit mortuaire. La Mort se manifeste à lui dès le chemin du retour, tandis qu'il erre dans la forêt :

Ombre et silence. Quelques taches de soleil d'un blond roux, venues on ne savait d'où, tombaient dans l'épaisseur de l'ombre. Christophe était hypnotisé par ces plaques de lumière. Tout semblait nuit, autour. [...] Dans les branches, pas un chant d'oiseau. Les rameaux du bas étaient morts. Toute la vie s'était réfugiée en haut, où était le soleil. Bientôt, cette vie même s'éteignait. Christophe entra dans une partie du bois que rongeaient un mal mystérieux. Des sortes de lichens longs et fins, comme des toiles d'araignées [...], étouffaient la forêt. On eût dit des algues sous-marines aux tentacules sournois. [...] Des brouillards, qui s'étaient insidieusement glissés au travers de la forêt morte, cernèrent Christophe. Tout disparut : plus rien. Pendant une demi-heure, Christophe erra au hasard, dans le réseau de brume blanche, qui peu à peu se

1 Note du 10 mars 1900 (*R/S*, p.142).

resserrait, noircissait, lui entrait dans la gorge [...]. Enfin, les mailles se détendirent, une trouée se fit, et Christophe réussit à sortir de la forêt sous-marine. (III, 317-318)

On reconnaît là *Tod und Verklärung*, transposé dans un décor sylvestre inattendu. Tout commence, comme d'habitude, dans une ambiance funeste dominée par le silence et l'obscurité : « Ombre et silence », « Tout semblait nuit », « Dans les branches, pas un chant d'oiseau. Les rameaux du bas étaient morts », etc. (« La mort approche au milieu du silence plein d'épouvante... » - Rolland). Les quelques « taches de soleil » qui « tombent dans l'épaisseur de l'ombre » figurent la bougie dont l'humble lueur transperce l'obscurité de la chambre du mourant (« Dans la pauvre petite chambre, seulement éclairée par un bout de chandelle... » - Ritter). La vie « réfugiée en haut, où était le soleil » finit par s'éteindre, comme lorsque le mourant, après avoir « lutté contre la Mort avec l'énergie du désespoir », s'écroule et « sombre dans le sommeil » (Ritter). A l'image du héros malade, la forêt elle-même est rongée par « un mal mystérieux ». Des lichens semblables à des « toiles d'araignées » l'étouffent, tels des « tentacules sournois » : elle souffre à la manière du personnage confronté au monde hostile qui, « froid et sarcastique », « dresse sur son chemin un obstacle après l'autre » (Ritter). Étouffé, terrassé par la forêt comme par le marteau de la Mort (« le réseau de brume blanche [...] peu à peu se resserrait, noircissait, lui entrait dans la gorge »), Christophe aperçoit finalement la lumière céleste quand la nuée se dissipe : « Enfin, les mailles se détendirent, une trouée se fit », etc. La nature est morte, puis s'est presque transfigurée : « Mais c'était toujours la même immobilité. Ce silence qui couvait depuis des heures angoissait. Christophe s'arrêta pour l'entendre... » (III, 318). Ce n'était qu'un avant-goût de la crise, et Christophe revient à sa torpeur anxieuse. Il attend toujours la Résurrection. Par bonheur, elle s'annonce déjà : « Soudain, ce fut au loin une houle qui venait. Un coup de vent précurseur se levait du fond de la forêt. [...] Tel le Dieu de Michel-Ange, qui passe dans une trombe. [...] C'était l'annonciateur... » (III, 318). C'était, pourrait-on ajouter, « la parole de salut à laquelle [Christophe] aspirait vainement sur la terre ». De retour à sa ferme, il connaît enfin la crise finale du « Buisson ardent » :

Jean-Christophe

- « La nature semblait morte. Les forêts qui couvraient les pentes de la montagne dormaient, appesanties sous une lourde tristesse. » (III, 318)
- « Nul bruit. Seule, la musique funèbre d'un torrent – l'eau qui ronge le roc – sonnait le glas de la terre. » (III, 318)
- « Christophe se coucha, avec la fièvre. Dans l'étable voisine, les bêtes, inquiètes comme lui, s'agitaient... » (III, 318)
- « Il s'était assoupi. Dans le silence, la houle de nouveau, lointaine, se leva. Le vent revenait, en ouragan cette fois [...]. Il se rapprocha, s'enfla, monta les pentes au pas de charge ; la montagne entière mugit. », « La rafale [...] fit trembler la maison. » (III, 318)
- « Le vent chaud entra. Christophe le reçut en plein face et sur sa poitrine nue. », « Il se sentait éclater, il voulait crier », « Il s'abattit, au milieu de la chambre » (III, 318-319)
- « “Ô toi, toi ! Tu es enfin revenu !” » (III, 319)

Mort et Transfiguration

- « La mort approche » (Rolland), « Épuisé, le malade a sombré dans le sommeil », « [sur ses traits] plane un sourire plein de mélancolie » (Ritter).
- « On ne perçoit dans cette chambre que le doux tic-tac de la pendule, tandis que le silence terrible annonce l'approche de la mort. » (Ritter)
- « [Le malade est] accablé par la fatigue du combat, à bout de sommeil, dans le mirage de la fièvre » (Ritter)
- « La Mort ne laisse pas longtemps sa victime au pays du sommeil », « Elle l'en sort, et le combat recommence. L'instinct de vie contre le pouvoir de la Mort ! Quelle effroyable lutte ! Nul n'en sort victorieux » (Ritter)
- « Mais soudain retentit le dernier coup du marteau de fer de la Mort, qui met en morceaux le corps de l'homme et lui ferme l'œil du dernier sommeil. » (Ritter)
- « “Rédemption, Transfiguration !” » (Ritter)

Cette fois, la Transfiguration est presque la bonne : Christophe va se retrouver en présence de Dieu, et obtenir de Lui la confirmation du sens de son existence et de sa lutte. Après cela il ne restera qu'à mourir pour que la Transfiguration soit complète. Une grande partie du dialogue entre Christophe et Dieu qui s'ensuit ne fait d'ailleurs qu'anticiper la fin du roman (désormais proche), tout en démontrant que Christophe a bel et bien dépassé l'idéologie straussienne.

« Je suis vaincu [, dit Christophe]. Je ne suis plus bon à rien.

- Tu es vaincu ? Tout te semble perdu ? D'autres seront vainqueurs. Ne pense pas à toi. Pense à ton armée.

- Je suis seul, je n'ai que moi, et je n'ai pas d'armée.

- Tu n'es pas seul, et tu n'es pas à toi. Tu es une de mes voix, tu es un de mes bras. (III, 319)

Christophe se sent « vaincu », comme tous les héros de Strauss, voire comme Strauss lui-même quelques pages auparavant, si l'on considère que l'homme du sanatorium était bien lui (« la

blême figure du vaincu » ; III, 316). Mais il n'est vaincu que d'un point de vue individuel : le tort de ces héros consistait justement à se murer dans un individualisme stérile, dont il leur était impossible de sortir vainqueur. Christophe a surmonté le complexe de Guntram, dont on rappelle le discours : « “Par moi seul, mon Dieu me parle. A moi seul, mon Dieu parle.”¹ ». Fou d'orgueil, Guntram s'attribuait un « Dieu » personnel avec lequel il entretenait un rapport exclusif. On voit combien Christophe est éloigné de cette posture quand Dieu lui déclare : « Tu es une de mes voix, tu es un de mes bras ». Rolland observait chez Guntram « le réveil orgueilleux de l'individualisme, le pessimisme puissant de l'*Uebermensch*² » ; tout à l'inverse, Christophe se convertit à un humanisme optimiste fondé sur la croyance en une vaste union des hommes entre eux : « Vaincu, tu fais partie de l'armée qui n'est jamais vaincue. Souviens-toi, et tu vaincras jusque dans ta mort », lui dit Dieu (III, 319). Vaincre jusque dans la mort, voilà bien l'idée de *Tod und Verklärung* ! En accomplissant l'idéal « Mort et Transfiguration », Christophe dépasse d'un coup tous les modèles straussiens auxquels il a pu se conformer pendant son existence.

A ses yeux, la lutte n'est plus celle d'un homme seul. Longtemps, à l'instar du *Held* de Strauss, il s'est cru « aux prises avec ses ennemis » qui n'étaient autre que le genre humain tout entier. Mais il s'est libéré de cette pensée, par trop individualiste elle aussi, et a compris qu'il partageait un destin commun avec toute l'humanité, réunie en Dieu :

Et Christophe rentra dans la bataille divine... Comme ses propres combats, comme les combats des hommes se perdent au milieu de cette mêlée gigantesque, où pleuvent les soleils comme des flocons de neige que l'ouragan balaie !... Il avait dépouillé son âme. Ainsi que dans ces rêves suspendus dans l'espace, il planait au-dessus de lui-même, il se voyait d'en haut dans l'ensemble des choses. (III, 321)

Christophe prend enfin conscience de cette suprême réalité qu'évoquait Rolland dès la Préface du roman : « Le silence des espaces infinis entoure l'agitation humaine ; elle s'y perd comme une pierre dans l'eau » (I, 15). Fort de cette nouvelle conviction, il tient un discours que Rolland répètera presque textuellement à la fin de l'œuvre :

« Compagnons, ennemis, marchez, piétinez-moi, que je sente sur mon corps passer les roues des canons qui vaincront ! [...] Je pense à mon Vengeur, au Maître, au Chef de l'innombrable armée. Mon Sang est le ciment de sa victoire future... »

L'« Adieu à Jean-Christophe » signé par l'auteur n'exprimera pas autre chose : « Hommes

1 Article « Richard Strauss » de 1899 (*R/S*, p.189).

2 *Idem* (*R/S*, p.189-190).

d'aujourd'hui, jeunes hommes, à votre tour ! Faites-vous de nos corps un marchepied, et allez de l'avant. Soyez plus grands et plus heureux que nous. [...] Mourons, Christophe, pour renaître ! » (III, 485).

Voilà ce que sera la Transfiguration de Christophe. A ce terme straussien qui ne recouvrait au départ qu'un « symbolisme banal et glacé¹ », Rolland a donné un sens complexe, religieux, humaniste, dépassement même de tout ce qui constituait l'idéologie de Strauss, à laquelle il substitue sa propre pensée. En se transfigurant, Christophe va enfin s'affranchir de Strauss pour devenir un personnage entièrement rollandien. « Il avait quitté Christophe. Il avait émigré en Dieu » (III, 324) : quitter son enveloppe humaine pour gagner les « régions éthérées », tel est le sens de la Transfiguration, passage de l'individualisme (Strauss) au panthéisme humaniste (Rolland). Mais cette ultime transition ne peut s'opérer qu'avec la Mort. « Le Buisson ardent » s'achève sur ces mots :

Et l'âme de Christophe était comme l'alouette. Elle savait qu'elle retomberait tout à l'heure, et bien des fois encore. Mais elle savait aussi qu'infatigablement elle remonterait dans le feu, chantant son tireli, qui parle à ceux qui sont en bas de la lumière des cieux. (III, 326)

Christophe a suffisamment entrevu la « lumière des cieux » : il a désormais le droit de se fondre en elle définitivement. Ses crises transfiguratrices lui ont permis de « monter dans le feu » à bien des reprises, mais il a toujours dû en redescendre et poursuivre sa route ici-bas. Ce n'est qu'en laissant sa vie terrestre derrière lui qu'il pourra trouver la paix, et transmettre à ses semblables le relais de la « bataille divine ». *Mort et Transfiguration* : le thème est tout annoncé. Il ne lui reste plus qu'à retentir, une fois pour toutes, dans « la dernière partie de l'œuvre ». La Symphonie cyclique arrive à son terme.

1 *Idem* (R/S, p.185).

III. 2. d. « Rédemption, Transfiguration ! »

Voici enfin venu le moment de vérité : Christophe va pouvoir mourir et se transfigurer. Ce dernier passage, prévu depuis le commencement (Rolland, rappelons-le, avait conçu la scène en tout premier lieu), a été si longuement préparé qu'on ne l'attend plus que comme une formalité : Christophe doit maintenant quitter son enveloppe humaine pour rejoindre la « bataille divine » en se dissolvant dans l'infini, aussi naturellement que le fleuve doit se jeter dans l'océan lorsqu'il atteint son embouchure. « Formel », ce dénouement le sera en effet : la forme cyclique se referme sur elle-même, Rolland achève de « tirer et resserrer les épis, pour lier la gerbe » (I, 9), la « formule sonore » qui s'élabore depuis les premières pages de l'œuvre va enfin retentir sous sa forme achevée, etc. Il s'agit bien d'une « formule sonore » : la mort de Christophe est de loin la scène du roman la plus fidèle, *musicalement*, à *Mort et Transfiguration*. En tant que modèle, Strauss est totalement et définitivement dépassé, mais on sent la présence de sa musique dans le texte de manière plus nette que jamais. Sans doute Rolland l'avait-il à l'esprit à la date de 1903, en esquissant, indépendamment de tout le reste de l'œuvre, comme sous le coup d'une inspiration isolée, la scène de la mort de Christophe. Est-il pour autant vraisemblable qu'il ait cherché à suggérer note pour note la musique de Strauss, à un moment où le compositeur est censé être devenu un modèle dépassé ? Voyons quel jugement il portait en 1899 sur le poème symphonique *Mort et Transfiguration* :

Pour beaucoup de musiciens en Allemagne, *Tod und Verklärung* est resté le sommet de l'œuvre de Strauss. Je suis loin de le croire. L'art du musicien a pris, par la suite, un développement prodigieux. Mais il est vrai que *Tod* marque le sommet d'une étape de sa vie, l'œuvre la plus parfaite où se résume une période. [...] Jamais il n'a retrouvé cette pureté délicate et mélodieuse de l'âme, cette grâce juvénile [...].¹

Que l'art de Strauss ait gagné en profondeur et en maturité après *Mort et Transfiguration* n'empêche pas que cette œuvre garde une valeur propre, une perfection en soi, auxquelles aucune composition ultérieure ne fait d'ombre. Selon Rolland, *Tod und Verklärung* « est encore aujourd'hui [1899] une des œuvres les plus émouvantes de Strauss, et [...] celle qui est construite

1 R/S, p.186.

avec la plus noble unité¹ ». Rolland veut essentiellement retenir de l'œuvre son émotion et sa cohérence internes, plutôt que ses caractéristiques techniques (sur ce point, Strauss est depuis allé plus loin). La scène de la mort de Christophe évoquera donc *Tod und Verklärung* d'une manière abstraite, en reproduisant son climat expressif général.

La lecture que l'on va faire maintenant de ces quelques pages s'efforcera de mettre en évidence à la fois ses correspondances textuelles avec le programme de *Mort et Transfiguration* tel que le décrivent Ritter et Rolland, et ses parentés expressives avec la musique de Strauss en elle-même (pour cela, on s'appuiera sur les analyses du poème symphonique proposées par D. Jameux et F.-R. Tranchefort). Le plus intéressant sera sans doute de constater qu'à un certain point, les mots et les notes auront tendance à se confondre, de sorte que la fusion entre littérature et musique, suggérée à demi-mot dans le roman tout entier, se réalise enfin dans ses dernières pages. On verra en outre que la Transfiguration, au sens que Rolland donne à ce terme, s'opère définitivement ; mais, étant donné que tout le roman a consisté en l'annonce de cette Transfiguration, il ne reste plus à ce stade d'éléments inattendus : on se bornera donc à relever dans la scène tous les éléments attendus que l'on a déjà définis précédemment, et qui surgissent ici pour une ultime confirmation.

Les quelques pages précédant la scène de la mort de Christophe proprement dite préparent l'événement à venir. Le thème cyclique de *Jean-Christophe, Mort et Transfiguration*, s'apprête à retentir sous sa forme définitive en conclusion de l'œuvre : il est nécessaire de rappeler brièvement comment le héros en est arrivé jusque là.

Christophe, désormais vieux et malade, vit à Paris ses derniers jours. Il attend paisiblement de rejoindre dans l'au-delà ses aimés déjà partis : Olivier, Grazia. Pourtant, une dernière joie terrestre se promet à lui lorsqu'il a l'occasion de marier le fils d'Olivier, Georges, avec la fille de Grazia, Aurora. « Le sang de Christophe n'était pas près d'être tari. Un amour le baignait – le meilleur de sa joie. Un double amour, pour la fille de Grazia et le fils d'Olivier. Dans sa pensée, il unissait les deux enfants. Il allait les unir, dans la réalité » (III, 459). Christophe entrevoit la possibilité d'unir symboliquement les deux grands amours de sa vie : cette ultime synthèse est le dernier idéal qu'il poursuivra de son vivant, à la manière du héros de *Tod und Verklärung*. Ainsi la maladie et la Mort viendront-elles s'y opposer :

Le mariage de Georges et d'Aurora avait été fixé aux premiers jours du printemps. La santé de Christophe

1 *Ibid.*

déclinait rapidement. Il avait remarqué que ses enfants l'observaient, d'un air inquiet. Une fois, il les entendit, qui causaient à mi-voix. Georges disait :

« Comme il a mauvaise mine ! Il est capable de tomber malade. »

[...] [Christophe] fut assez maladroit, l'avant-veille du mariage – (il s'était ridiculement agité, les derniers jours ; on eût dit que c'était lui qui allait se marier), il fut assez sot pour se laisser reprendre par son mal ancien, un réveil de la vieille pneumonie, dont la première attaque remontait à l'époque de la Foire sur la Place. Il se traita d'imbécile. Il jura qu'il ne céderait pas, avant que le mariage ne fût fait. (III, 473-474)

Le mariage des jeunes gens doit avoir lieu « aux premiers jours du printemps », tandis que Christophe voit venir sa fin : la Mort arrive, mais une « résurrection » s'annonce au même moment (c'est « le jour qui va naître » évoqué dans la dernière page ; III, 484). Excessivement agité à l'approche de cet instant décisif (à la fois mortel et transfigurateur), Christophe cède à la maladie comme le héros de *Tod und Verklärung*. Hors de question pour lui de se laisser vaincre avant la réalisation de son idéal : il « jura qu'il ne céderait pas, avant que le mariage ne fût fait ». Il connaît les mêmes angoisses que le personnage du poème symphonique, interrompu dans la poursuite de son objectif sacré : « Alors qu'il se croit près du but, retentit un “Halte !” de tonnerre » (Ritter). Une fois Georges et Aurora mariés, Christophe sent ses forces le quitter pour de bon : « Aussitôt qu'ils furent partis, Christophe s'alita. La fièvre le prit, et ne le quitta plus. Il était seul » (III, 474). Il n'a désormais plus rien à attendre de la vie terrestre, son dernier bien devant être la Transfiguration venue des régions célestes.

Son enveloppe humaine lui est donc devenue inutile et encombrante, fait dont il avait déjà le pressentiment longtemps auparavant, dans « Le Matin » (« Ceci n'est que l'enveloppe, la figure d'un jour » ; I, 149). Christophe va devoir s'extraire de son corps pour se transfigurer. Le processus paraît en voie d'accomplissement : « Il s'éloignait de son corps. Ce corps malade et grossier... Quelle indignité d'y avoir été enfermé, tant d'années ! Il le regardait s'user, et il pensait : “Il n'en a plus pour longtemps” » (III, 478). Il ne croit pas si bien dire, puisque d'ici peu le « dernier coup du marteau de fer de la Mort » va venir « mettre son corps en morceaux » comme celui du mourant de *Tod und Verklärung* (Ritter). Même le souvenir de son existence charnelle doit selon lui disparaître :

Il se demanda, pour tâter le pouls de son égoïsme humain :

« Que préférerais-tu ? Ou que le souvenir de Christophe, de sa personne et de son nom s'éternisât et que son œuvre disparût ? Ou que son œuvre durât et qu'il ne restât aucune trace de ta personne et de ton nom ? »

Sans hésiter, il répondit :

« Que je disparaisse, et que mon œuvre dure ! J'y gagne doublement : car il ne restera de moi que le plus vrai, que le seul vrai. Périssent Christophe !... » (III, 478)

Il sent comme le héros de *Mort et Transfiguration* que « la parole de salut à laquelle il aspirait vainement sur la terre » doit « résonner dans le ciel¹ », non ici-bas. En cela il réalise l'idéal que Strauss exprimait lui-même dans le poème symphonique : il s'agissait de « l'éternelle souffrance de l'âme combattant ses démons intérieurs, et sa délivrance, au sein de l'art² ». Mais le modèle de Strauss est dépassé, ainsi que celui des différents héros créés par le compositeur (le *Held*, Zarathoustra, Guntram), tous caractérisés par un « égoïsme humain » dont Christophe s'est pour sa part affranchi. « “Est-ce que j'aime moins la vie ?” se demandait-il étonné. Mais il comprit aussitôt qu'il l'aimait beaucoup plus... » (III, 478) Car la « vie » est maintenant pour lui l'existence transfigurée de l'au-delà.

La véritable scène de la mort de Christophe s'apprête à commencer. Étant donné qu'elle doit consister en l'apparition du thème cyclique, de la « formule sonore » lentement élaborée jusque là, il était presque nécessaire que Rolland lui donne un caractère musical. Les derniers mots prononcés par Christophe avant que ne commence son agonie en disent long :

« O ma vieille compagne, ma musique [...]. Je ne t'ai jamais trahie, tu ne m'as jamais trahi, nous sommes sûrs l'un de l'autre. Nous partirons ensemble, mon amie. Reste avec moi, jusqu'à la fin ! » (III, 479)

Christophe mourra comme il a vécu, en musique ; du même coup il s'identifie pleinement au héros de *Tod und Verklärung*, dont la mort est en soi une œuvre musicale. Comme pour s'assurer d'éveiller bel et bien l'imagination auditive du lecteur, Rolland va jusqu'à citer quelques mesures, non de Strauss, mais de Bach :



Cantate « Bleib bei uns, denn es will Abend werden », BWV 6 (III, 479)

1 R/S, p.185.

2 Ibid.

Il était déjà fait mention de Cantates de Bach lors de la crise transfiguratrice de « La Foire sur la Place ». Celle que Rolland cite maintenant, qui tire son titre de l'Évangile selon Luc (« Reste avec nous, car le soir approche » ; *Luc*, 24:29), est d'une inspiration proche de *Tod und Verklärung* : « Demeure, ah ! demeure notre lumière, car les ténèbres vont s'étendre ! », « Accorde-nous, Seigneur, le don de constance, afin que nous gardions vivants jusqu'à notre dernier souffle ta Parole et ton Sacrement¹ », etc. Cette prière pourrait être celle du héros du poème symphonique, lorsque « la nuit s'étend sur ses yeux » (Rolland) mais que la lumière céleste lui apparaît, et qu'il entend, à son dernier souffle, résonner la « parole de salut » à laquelle il aspirait : « Rédemption, Transfiguration ! » (Ritter). Ici Rolland rend au thème « Mort et Transfiguration » ses origines religieuses et bibliques, que Strauss avait presque reléguées dans l'ombre (« Je n'aime pas, quand c'est religieux », disait-il). La Transfiguration, imminente, se christianise et se "rollandise".

Mais la Mort, et la lutte menée contre elle par le héros, demeurent straussiennes. C'est ici que commence le parallèle, à la fois textuel et musical, entre la mort de Christophe et *Tod und Verklärung*. Plus qu'aucune des crises précédentes, celle-ci suit le déroulement de la musique de Strauss et en reproduit tant que possible le caractère.

La scène commence dans un contexte extrêmement fidèle au poème symphonique :

Il venait de se réveiller d'une longue torpeur, lourde de fièvre et de rêves. D'étranges rêves, dont il était encore imprégné. (III, 479)

Sur tous ces éléments, Rolland et Ritter s'entendent : « Le malade, épuisé, gît sur son lit. Il vient à nouveau de lutter contre la Mort [...] accablé par la fatigue du combat, à bout de sommeil, dans le mirage de la fièvre » (Ritter) ; « Le malheureux rêve de temps en temps, et s'apaise dans ses souvenirs », « les hallucinations du mourant, les tremblements de la fièvre », etc. (Rolland). Alternance entre veille et sommeil, fièvre, rêves, sont devenus peu à peu les "signaux" annonciateurs de la crise transfiguratrice. Quelle que soit la manière dont Rolland les présente et les ordonne, ils restent les fidèles constantes du *leitmotiv*.

Il restait ligoté, dans une sorte de béatitude accablante. Il ne voulait pas bouger. Il savait que la douleur, embusquée, le guettait, comme le chat et la souris. Il faisait le mort. Déjà !... Personne dans la chambre. [...] Solitude. Silence. Christophe soupira. (III, 480)

1 Texte du choral par Nikolaus Selnecker

Christophe se sent guetté, traqué par la Mort au cœur du silence et de l'obscurité, tandis que son corps agonise et sombre déjà dans l'inertie (« il faisait le mort »). On reconnaît de nouveau le mourant de Ritter qui « vient de lutter contre la Mort » et « a maintenant sombré dans le sommeil », ainsi que l'angoissant contexte décrit par Rolland : « la mort approche au milieu du silence plein d'épouvante ».

Mais il est cette fois éclairant de mettre en regard le texte de Rolland et la musique de Strauss. L'état de Christophe s'apparente à celui du mourant de *Tod und Verklärung* dans les premières mesures de l'œuvre, telles que les évoque Dominique Jameux : « Au “lever du rideau”, il faut imaginer un grabataire [...] qui voit la mort venir. Son corps malade halète péniblement (*a*)¹ ». La lettre *a* évoque ici le premier thème de l'œuvre, une suite de faibles soubresauts des cordes émergeant à peine du silence, tels les spasmes d'agonie du mourant, tandis que « d'épisodiques sauts de flûtes suggèrent des éveils de conscience² », dit F.-R. Tranchefort (« il venait de s'éveiller d'une longue torpeur... »). Dans les mesures suivantes, on se rend compte que « ce corps malade n'en est pas moins celui d'un homme, dont le motif complexe (*b*) ne tarde pas à venir s'opposer à la simplicité du premier motif³ ». Faut-il s'attendre à ce que Christophe, de même, dirige ses regards vers son propre corps agonisant pour prendre conscience de la complexité de son être en cours d'anéantissement ? C'est en tout cas ce qu'il semble faire aussitôt : « Et maintenant, il se regardait, il se touchait, il se cherchait, il ne se retrouvait plus. Il lui semblait qu'il était “un autre”. Un autre, plus cher que lui-même... Qui donc ?... » (III, 479-480). Il commence déjà à prendre ses distances vis-à-vis du héros straussien. Le mourant de *Tod und Verklärung* n'est soucieux que de préserver l'intégrité de son être menacé par la destruction, mais Christophe, lui, se sent déjà transfiguré : il est devenu « un autre, plus cher que lui-même », comme s'il était sorti de son corps (qu'il ne reconnaît plus) pour atteindre à une forme d'existence transcendante (Transfiguration anticipée).

La prochaine étape de l'agonie du héros consiste à revoir surgir son enfance. On se souvient de ce qu'en disait Ritter : « La malade voit maintenant sa vie [...] défiler telle une vision devant ses yeux. D'abord l'aurore de l'enfance, brillante, dans la pureté de l'innocence ! » Christophe porte lui aussi à ce moment-là un regard rétrospectif sur son existence : « Qu'il est bon de se dire, à la fin de sa vie, qu'on n'a jamais été seul, même quand on l'était le plus ! » (III, 480) Mais ses « souvenirs d'enfance » vont prendre un aspect inattendu :

1 Jameux, p.42.

2 TRANCHEFORT François-René (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Paris : Fayard, 1986, p.745.

3 Jameux, p.42.

Christophe s'absorbait dans la vue passionnée d'une branche d'arbre qui passait devant les carreaux. La branche se gonflait, les bourgeons humides éclataient, les petites fleurs blanches s'épanouissaient ; il y avait, dans ces fleurs, dans ces feuilles, dans tout cet être qui ressuscitait, un tel abandon extasié à la force renaissante que Christophe ne sentait plus son oppression, son misérable corps qui mourait, pour revivre en la branche d'arbre. [...] Il songeait qu'à cette minute, des milliers d'êtres s'aimaient, que cette heure d'agonie pour lui, pour d'autres étaient une heure d'extase, qu'il en est toujours ainsi, que jamais ne tarit la joie puissante de vivre. [...] Il entonna un cantique à la vie. (III, 480)

Pour Christophe, les réminiscences de l'enfance ne prennent pas la forme d'une accumulation de souvenirs individuels mais celle d'un retour général à « l'aurore de la vie ». Il contemple émerveillé le vaste éveil de la nature, « renaissance » universelle du monde dans laquelle il fonde son être agonisant et isolé pour le transfigurer. Pour se distraire de ses souffrances, le mourant de *Tod und Verklärung* « s'apaise dans ses souvenirs », dit Rolland. Un peu comme Guntram, il n'a pour refuge possible que sa propre conscience. Quant à Christophe, il se libère de « son misérable corps qui mourait » en communiant avec toute la vie qui l'entoure. Il reproduit chacune des attitudes du personnage de Strauss sur le mode de la Transfiguration.

En revoyant défiler son existence, le mourant passe de l'enfance à l'adolescence, puis à l'âge adulte. « Puis les jeux effrontés de la jeunesse, exerçant et éprouvant ses forces, jusqu'à atteindre la vigueur de l'âge adulte, s'enflammant d'une joie ardent à l'apogée de la vie » (Ritter). Strauss donne de ce processus une illustration musicale que l'on peut trouver logique, ou, comme le suggère Dominique Jameux, « d'une désarmante naïveté » : « comme il est connu que l'enfant veut toujours “faire l'homme”, [Strauss] a pris soin préalablement que son thème se termine d'une manière imitée maladroitement de celui de l'homme ! Celui-ci [...] a pris des allures de thème de chasse. Il faut y voir bien sûr une affirmation de virilité...¹ ». L'adolescence est conçue ici comme le résultat d'une émulation exercée par l'homme sur l'enfant, qui « exerce et éprouve ses forces ». Christophe en passe lui aussi par cette phase, symboliquement ; après qu'il a entonné son « cantique à la vie » (chant de l'enfance), une voix étrangère et enthousiasmante, celle d'un orchestre, lui répond et l'incite à se dépasser :

Un orchestre invisible lui répondit. [...] Quelle merveilleuse musique ! Voici qu'ils improvisaient maintenant les réponses ! Christophe s'amusait :

« Attends un peu, mon gaillard ! Je vais bien t'attraper. »

Et, donnant un coup de barre, il lançait capricieusement la barque, à droite, à gauche, dans des passes dangereuses. [...] Ils s'en tiraient toujours ; ils répondaient aux audaces par d'autres encore plus risquées.

[...]

¹ Jameux, p.43.

« Diable ! C'est qu'il devient difficile de les suivre ! Est-ce que je vais me laisser battre ?... » [, etc.] (III, 480-481)

Tout en mettant ses forces à l'épreuve pour concurrencer avec son modèle (et « affirmer sa virilité »), Christophe se lance à la poursuite de son idéal, comme le héros de *Tod und Verklärung* dans le poème de Ritter : « Transfigurer encore davantage ce qui lui paraît l'être déjà, voilà le noble désir qui le guide. Froid et sarcastique, le monde dresse sur son chemin un obstacle après l'autre ». Mais ce qui était chez Strauss un pénible effort est devenu pour Christophe une joyeuse rivalité. Au moment où le héros s'apprête à remporter l'affrontement, la Mort vient lui opposer un ultime et insurmontable obstacle : « Alors qu'il se croit près du but, retentit un "Halte !" de tonnerre » (Ritter). C'est également ce qui arrive à Christophe, à l'instant où il allait pourtant s'affranchir de son existence physique :

« [...] L'instrument a donné tout ce qu'il pouvait. Assez de ce corps ! Il m'en faut un autre. »

Mais le corps se vengeait. [...] Il se prenait à la gorge, il se frappait la poitrine à coups de poing, comme un ennemi qu'il fallait vaincre. Il se revit, au milieu d'une mêlée. [...] Un homme l'étreignait, à bras-le-corps.

« Lâche moi, [...] ou je te tue ! »

Il lui martelait la tête contre le mur. L'autre ne lâchait point... (III, 481)

Ce qui était pour le héros de Strauss une lutte contre la Mort en tant que force étrangère devient pour Christophe un combat contre lui-même : son être corporel, encombrant et tyrannique, coupe court aux aspirations supérieures de son être spirituel, désireux de s'affranchir de ses entraves terrestres (« Assez de ce corps ! Il m'en faut un autre » : Christophe aspire à se réincarner, voire à se désincarner, sous une forme transcendée : il souhaite littéralement se *transfigurer*). « L'instinct de vie contre le pouvoir de la Mort ! Quelle effroyable lutte ! Nul n'en sort victorieux » (Ritter). Mais « l'instinct de vie » de Christophe n'est autre que l'aspiration à la Transfiguration, c'est-à-dire une volonté de rejet de l'existence physique que le mourant de *Tod und Verklärung* s'efforçait au contraire de préserver contre les assauts de la Mort. Celle-ci ne peut être l'ennemie pour Christophe, puisqu'elle apporte la Transfiguration. Christophe voudrait se débarrasser de tout ce qui continue à le maintenir du côté de la vie, tout à l'inverse du personnage de Strauss, qui s'y accroche obstinément et désespérément.

Le héros a beau se heurter à la Mort, il poursuit encore et toujours son idéal fuyant : « Il s'élève, il grimpe, il ne renonce pas à son désir sacré. Le but qu'il a toujours voulu atteindre, du plus profond de son cœur, il poursuit encore au seuil de la Mort [...] mais ne l'atteint jamais. Même s'il le distingue clairement [...], il ne peut l'atteindre », etc. (Ritter). Christophe court donc

inlassablement après l'orchestre et sa formidable musique, qui constitue à n'en pas douter le « but sublime de ses désirs » (Rolland) :

Des épaules, des reins, des genoux, Christophe, arc-bouté, repousse l'invisible ennemi... Il est libre !... Là-bas, la musique joue toujours s'éloignant. Christophe, ruisselant de sueur, tend les bras vers elle :

« Attends-moi ! Attends-moi ! »

Il court, pour la rejoindre. Il trébuche. Il bouscule tout... Il a couru si vite qu'il ne peut plus respirer. Son cœur bat, son sang bruit dans ses oreilles¹ [...]. Il faisait à l'orchestre des signes désespérés, pour qu'on ne continuât pas sans lui... Enfin ! sorti du tunnel !... Le silence revenait. Il entendit, de nouveau.

« Est-ce beau ! Est-ce beau ! Encore ! Hardi, mes gars... Mais de qui cela peut-il être ?... [...] Vous dites que cette musique est de Jean-Christophe Krafft ? Allons donc ! Quelle sottise ! Je l'ai connu, peut-être ! Jamais il n'eût été capable d'en écrire dix mesures... » (III, 482)

Christophe « distingue » si clairement son idéal, il le voit si nettement « s'élever jusqu'à lui » (Ritter) qu'il lui semble trop beau, comme si lui, « Jean-Christophe Krafft », n'en était pas digne. Cette fabuleuse musique est la sienne, c'est son Idéal ; mais il ne s'y reconnaît même plus, comme lorsqu'au début de la scène il ne se reconnaissait plus dans son propre corps (il était devenu « un autre »). Par son art il s'est *transfiguré*, au véritable sens du terme. Mais qu'arrive-t-il au héros de *Tod und Verklärung* lorsqu'il contemple ainsi son idéal au plus près ? « Le marteau de la mort brise son corps, et la nuit s'étend sur ses yeux » (Rolland). Christophe n'échappe guère à ce sort, encore qu'il prenne chez lui un aspect plus doux :

L'émotion faisait lâcher prise. Il recommençait... Ah ! cette fois, c'était trop...

« Arrêtez, arrêtez, je n'en puis plus... »

Sa volonté se desserra tout à fait. De douceur, Christophe ferma les yeux. Des larmes de bonheur coulaient de ses paupières closes. (III, 482)

Christophe n'est pas terrassé par le marteau de la Mort, mais au contraire par la lumière subite de son propre Idéal qu'il vient d'apercevoir, trop pénible à supporter pour ses yeux humains. Le héros de *Tod und Verklärung* s'écroule au moment où il allait atteindre son but (comme le héros Straussien en général : « A quoi donc aspire cet héroïsme ? - Cette volonté âpre et tendue, à peine arrivée au but, ou même avant, défaille² », expliquait Rolland) ; Christophe, lui, lâche prise alors même qu'il l'atteint. Il ne s'agit en rien d'un échec : Christophe sent ses forces humaines le quitter parce qu'il touche à la Transfiguration. Sa "chute" s'avère donc joyeuse et sereine : « De douceur,

1 « Le battement du sang dans les artères » (Rolland)

2 *R/S*, p.199.

Christophe ferma les yeux. Des larmes de bonheur coulaient de ses paupières closes ». Qui plus est « sa volonté se desserre », contrairement à celle du héros straussien qui reste « âpre et tendue ». Christophe a presque déjà gagné les régions célestes, bien que leur puissante lumière l'éblouisse encore. C'est précisément à cela qu'il aspirait quelques pages auparavant, dans les instants précédant le début de son agonie :

De temps en temps, un génie, en contact passager avec la terre, aperçoit brusquement le torrent du réel, qui déborde les cadres de l'art. Les digues craquent. La nature entre par une fissure. Mais aussitôt après, la fente est bouchée. Sauvegarde nécessaire pour la raison humaine ! Elle périrait, si ses yeux rencontraient les yeux de Jéhovah. [...] Mais moi, je veux voir ton visage, Jéhovah ! Dût-il m'anéantir, je veux entendre le tonnerre de ta voix. (III, 479)¹

Enfin Christophe entend la « voix de tonnerre » de Jéhovah, qu'il redoutait étant enfant, dans « L'Aube » (« Il se figurait Dieu comme un soleil énorme parlant avec une *voix de tonnerre* : quel mal cela devait faire ! » ; I, 67 ; c'est nous qui soulignons), et qui pour le héros de *Tod und Verklärung* ne signifie jamais que la Mort : « Il continue de poursuivre [son but] et croit enfin l'atteindre ; mais la mort l'arrête d'un "Halte !" de tonnerre » (Rolland).

Quoi qu'il en soit, on en arrive au point du poème symphonique où le héros doit mourir. Voyons comment Strauss le traduit musicalement : « un chromatisme ascendant aux bois et cordes s'évanouit sur un doux accord de septième [...]. C'est dès lors la reddition, l'abandon de la vie² ». Après s'être élançé une dernière fois vers son idéal (« un chromatisme ascendant »), le héros s'effondre (« s'évanouit ») : l'orchestre de Strauss, au terme d'un fulgurant *decrescendo*, aboutit à un accord de septième irrésolu, laissé en suspens tandis que s'impose le silence. Les parentés entre le caractère de la musique et les impressions éprouvées par Christophe deviennent ici frappantes : « L'orchestre s'était tu, le laissant sur une harmonie vertigineuse, dont l'énigme n'était pas résolue. Le cerveau, obstiné, répétait : "Mais quel est cet accord ? Comment sortir de là ? Je voudrais pourtant bien trouver l'issue avant la fin..." » (III, 482-483). Il ne reste plus au héros de *Tod und Verklärung* et à Christophe qu'à se transfigurer, en recevant la « parole de salut à laquelle il[s] aspirai[en]t vainement sur la terre » (Rolland). Le héros de Strauss, bel et bien

1 On décèle en outre une inspiration baudelairienne. Ainsi dans « Le Confiteur de l'artiste », issu des *Petits poèmes en prose* : « Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel [...] ! [...] Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses. [...] Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! » (BAUDELAIRE Charles, *Oeuvres complètes*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1980)

2 F.-R. Tranchefort (*op. cit.*, p.745)

"mort", se contentera passivement de l'entendre résonner, mais Christophe garde assez de conscience et de lucidité pour continuer à la poursuivre activement « “Je voudrais pourtant bien trouver l'issue avant la fin... [...] Pourquoi donc le soleil est-il si long à venir ?” » (III, 483). On se souvient que pour Strauss, la Transfiguration n'est qu'un dénouement conventionnel et ajouté presque artificiellement au bout de la lutte contre la Mort. Pour Christophe, en revanche, la Transfiguration est l'essentiel : il y aspire depuis sa naissance, et n'a fait toute sa vie durant que la rechercher. Rien d'étonnant donc à ce qu'il s'y obstine encore maintenant, et même plus que jamais ; il a hâte de se séparer définitivement du modèle straussien. Voici le déroulement musical du processus :

La Transfiguration : sur une pédale sombre, pianissimo, lente ascension de tout l'orchestre en un crescendo annoncé par les cors, - avant le plein épanouissement du thème de l'Idéal. L'âme, libérée de ses entraves terrestres, flotte dans une sorte de halo sonore (réminiscences de divers motifs), et, sur des arpegges suaves des harpes, accède à l'Éternité dans une sereine et lumineuse tonalité d'*ut* majeur...²

La dernière partie de l'agonie de Christophe s'y conforme assez fidèlement, tout en suivant de près le texte de Ritter. Étant donné que « l'orchestre s'est tu » depuis qu'a frappé la Mort, la Transfiguration va en effet s'opérer comme une « lente ascension » fondée sur une « pédale sombre, pianissimo ». « Des voix s'élevaient maintenant. [...] Trois cloches tranquilles sonnèrent. [...] Les cloches, voici l'aube ! Les belles ondes sonores coulent dans l'air léger » (III, 483) : le *crescendo* de l'orchestre se fait entendre, et Christophe, comme le protagoniste de *Mort et Transfiguration*, « flotte dans une sorte de halo sonore » qui contient en fait des souvenirs de sa vie (« réminiscences de divers motifs ») :

Christophe revit en rêve sa petite chambre d'enfant... Les cloches, voici l'aube ! [...] Le grondement du fleuve monte derrière la maison... Christophe se retrouve accoudé, à la fenêtre de l'escalier. Toute sa vie coulait sous ses yeux, comme le Rhin. Toute sa vie, toutes ses vies, Louisa, Gottfried, Olivier, Sabine...

Les réminiscences ne manquent pas, en effet : Christophe commence par revoir « sa petite chambre d'enfant » où se déroulait la toute première scène de « L'Aube », dont les cloches annoncent d'ailleurs le retour (« Les cloches, voici l'aube ! »). « Le grondement du fleuve monte derrière la maison » : cette phrase est mot pour mot celle qui ouvrait le roman (I, 19) ; quant à l'image de la vie s'écoulant comme un fleuve de souvenirs, elle est désormais coutumière, et en tout cas figure telle quelle dans le poème de Ritter : « Le malade voit maintenant sa vie, scène

2 *Idem* (p.745-746).

après scène, image après image, défiler telle une vision devant ses yeux ».

Tout le reste de la scène constitue enfin la Transfiguration proprement dite de Christophe. Tous les thèmes transfigurateurs déjà évoqués au cours de l'œuvre réapparaissent pour s'accomplir. La « parole de salut » étant censée venir des « régions éthérées » (Ritter), l'âme de Christophe porte naturellement ses regards vers l'au-delà. S'y trouvent déjà tous ses aimés, qu'il a vus mourir mais qu'il rejoint maintenant pour passer l'Éternité avec eux :

« Mère, amantes, amis... [...] Amour, où êtes-vous ? Où êtes-vous, mes âmes ? Je sais que vous êtes là, et je ne puis vous saisir.

- Nous sommes avec toi. Paix, notre bien-aimé !

- Je ne veux plus vous perdre. Je vous ai tant cherchés !

- Ne te tourmente pas. Nous ne te quitterons plus.

- Hélas ! le flot m'emporte.

- Le fleuve qui t'emporte, nous emporte avec toi.

- Où allons-nous ?

- Au lieu où nous serons réunis. » (III, 483)

« Le but qu'il a toujours voulu atteindre » (Ritter) est atteint : il lui aura fallu en effet attendre la Mort et les régions célestes (le « lieu où nous serons réunis ») pour bénéficier de ce suprême bonheur. Il y est d'ailleurs conduit par le fleuve même dont le courant l'a porté toute sa vie : « Hélas ! le flot m'emporte », s'angoisse-t-il une dernière fois, pour se rendre compte aussitôt que ce flot l'emporte au « but sublime de ses désirs » (Rolland). Le fleuve constitue un autre motif transfigurateur essentiel de *Jean-Christophe*, qui s'accomplit lui aussi en cet instant décisif. En se jetant dans l'océan, le fleuve connaît une mort transfiguratrice par excellence :

Christophe, faisant un ultime effort pour soulever la tête – (Dieu ! qu'elle était pesante !) – vit le fleuve débordé, couvrant les champs, roulant auguste, lent, presque immobile. Et, comme une lueur d'acier, au bord de l'horizon, semblait courir vers lui une ligne de flots d'argent, qui tremblaient au soleil. Le bruit de l'Océan... Et son cœur, défaillant, demanda :

« Est-ce lui ? » [...] « C'est Lui. » (III, 483)

Dans son ultime et auguste élan, le fleuve, brillant d'une lumière céleste, surgit de l'horizon et emporte Christophe dans ses flots pour le conduire vers l'Infini. Et cette force colossale, face à laquelle Christophe sent « son cœur défaillir », s'annonce comme étant Dieu : « C'est Lui ». L'image correspond fidèlement à la Transfiguration biblique, relatée dans l'Évangile selon Luc (la Cantate de Bach citée au début de la scène s'y référait déjà) :

Survint une nuée qui les prenait sous son ombre et ils furent saisis de peur en entrant dans la nuée. Et une voix partit de la nuée, qui disait : « Celui-ci est mon Fils, l'Élu, écoutez-le. »¹

C'est ici, on s'en aperçoit, que cesse de s'exercer l'influence de Strauss. Le thème *Mort et Transfiguration* vient d'atteindre sa forme définitive, dans la mesure où le second terme du processus, la Transfiguration, a pris son sens *rollandien*, réinvesti du caractère religieux qui semblait atrophié chez le compositeur. Ainsi les dernières lignes du roman, empruntées à l'imaginaire biblique (la traversée du fleuve par Saint Christophe), vont-elle enfin pouvoir se dérouler sans que ne pèse sur elles l'ombre de Strauss.

Pourtant cette scène finale était aussi, du moins dans sa première partie, la plus straussienne de *Jean-Christophe* : la lutte du héros contre la Mort et la poursuite de son Idéal, thèmes privilégiés de l'inspiration du musicien, ont été suggérées *musicalement*, presque à l'imitation de *Tod und Verklärung*. Rolland a-t-il trouvé le poème symphonique si évocateur qu'il ait éprouvé le besoin d'en donner une "exécution" verbale ? Voyons ce qu'il affirmait, dans son article de 1899, au sujet de l'œuvre : « Supprimez tout programme, et la symphonie reste claire et poignante, par l'unité de son émotion intérieure² ». A ses yeux, *Mort et Transfiguration* présentait apparemment un intérêt comme *musique pure* avant toute chose ; sans doute lui a-t-il paru bon, par conséquent, de s'en "approprié" le programme, pour laisser la musique à elle-même et donner à celui-ci une forme littéraire autonome, *transfigurée*. Il n'était pas tant question pour lui de « supprimer le programme » que de le réinterpréter en le développant, indépendamment de la musique. Dominique Jameux observe lui-même dans *Tod und Verklärung* une certaine « faiblesse du programme », qui aurait contraint Strauss à demeurer dans le « "moule" de la musique pure³ ». « Ce thème grandiose n'aurait-il pas été trop lourd pour les épaules d'un jeune musicien ?⁴ » suggère-t-il. L'écrivain prenant le relais du musicien, Rolland a récupéré ce « thème grandiose » pour lui donner dans *Jean-Christophe* une forme accomplie. En un sens, il s'est donc efforcé de séparer musique et littérature. Mais la scène de la mort de Christophe, jusqu'au moment de la Transfiguration, ressemble en tous points à une réconciliation de ces deux arts : comme si Rolland et Strauss, juste avant que le second ne se retire définitivement du roman, avaient pour la première et dernière fois uni leurs forces.

1 *Luc*, 9 : 34-35

2 *R/S*, p.186.

3 *Jameux*, p.45.

4 *Ibid.*

CONCLUSION

On s'est efforcé au long de cette étude de mener une lecture de *Jean-Christophe* guidée par une seule intuition de départ, afin d'en tirer toutes les conséquences possibles. En prenant le parti d'aborder le roman sous un angle musical, on a commencé par admettre que la scène finale de l'œuvre, celle de la mort de Jean-Christophe, ait été inspirée par un poème symphonique de Richard Strauss. Or, cette scène ayant été conçue par l'auteur en premier lieu, avant même d'entamer la rédaction du roman, comme son dénouement nécessaire et prévu depuis le départ, on pouvait s'attendre à ce qu'elle éclaire l'œuvre dans son ensemble. Rolland a tenu à insister sur un certain point dans sa Préface à *Jean-Christophe* :

Je n'entreprendrais jamais une œuvre, sans en avoir assuré les assises et dessiné toutes les grandes lignes. Jamais ouvrage ne fut aussi totalement organisé dans la pensée que *Jean-Christophe*, avant que les premiers mots en fussent jetés sur le papier. (I, 9)

A supposer qu'il ait bien songé à la musique de Strauss en prévoyant la conclusion de l'ouvrage, moment si fondamental de sa structure, l'influence du musicien sur *Jean-Christophe* ne pouvait vraisemblablement se limiter à cette brève apparition finale. On l'a vu, Strauss hante le roman d'un bout à l'autre. Mais si la fin du parcours de Christophe devait être placée sous le signe de *Mort et Transfiguration*, tout était alors destiné à terme à s'effacer pour être transcendé. En effet, aux yeux de Rolland, tout dans le modèle de Strauss appelait à être dépassé. *Tod und Verklärung* était donc prévu depuis le départ pour que Strauss lui-même puisse être transfiguré...

Car la Transfiguration, dans *Jean-Christophe*, n'était finalement pas straussienne. Le compositeur traitait le thème avec peu de conviction : la Transfiguration lui semblait étrangère, comme s'il était réticent, justement, à l'idée de s'extraire de lui-même. Rolland a donc "récupéré" la Transfiguration, et en a fait pour Christophe le moyen de s'arracher définitivement au modèle straussien, comme par une porte de sortie ; Christophe a d'ailleurs déclaré en mourant : « "La porte s'ouvre... Voici l'accord que je cherchais ! [...] Quels espaces nouveaux !" » (III, 483). Pour

lui, la Transfiguration n'a jamais été synonyme que de transcendance, de dépassement du modèle de Strauss. Si la mort de Christophe a été conçue, dès le début du travail de Rolland, d'après *Tod und Verklärung*, elle est donc à la fois la *première* scène du roman, dans laquelle Strauss est convoqué, et la *dernière*, dans laquelle il s'efface. La boucle est bouclée : en partant de cette intuition, on a pu donner à l'œuvre entière une cohérence.

Mais on ne prétend nullement, bien entendu, avoir percé à jour la "vérité" de *Jean-Christophe*. Toute interprétation de ce type, pour cohérente qu'elle puisse être, demeure forcément réductrice. On a seulement tenté d'aborder l'œuvre à la lumière d'un parti pris, pour voir à quelles conclusions, même spéculatives, il était possible d'en arriver. Faire de ces conclusions l'explication unique et définitive de l'œuvre reviendrait au fond à considérer *Jean-Christophe* comme un roman à clé, ce qu'il n'est bien sûr pas... Puis il convient maintenant, après l'avoir constamment traité en « modèle à dépasser » de rendre justice à Strauss. On a pu dire que la Transfiguration lui était un thème étranger, et ne lui « appartenait pas » ; cela n'avait de sens qu'au regard de *Jean-Christophe*, et du point de vue de Rolland. Nul doute qu'en réalité, Strauss "croira" en la Transfiguration jusqu'à la fin de sa vie : il est hautement significatif que les *Quatre Derniers Lieder*, son testament artistique, citent dans leurs dernières mesures le thème principal de *Tod und Verklärung* (près de soixante ans plus tard), et que Strauss ait même déclaré (à tenir l'anecdote pour authentique), sur son lit de mort, faire enfin l'expérience de *Mort et Transfiguration*. Plus généralement, il importe de rappeler qu'on n'a évoqué Strauss, dans cette étude, qu'à travers le regard de Rolland. Le musicien allemand grossier, orgueilleux, génial mais borné, dont on a tant de fois donné le portrait n'était qu'une image, un *personnage* né sous la plume de Rolland. Dans *Jean-Christophe*, l'homme et son œuvre ont été transfigurés : comprenons qu'au sein d'un texte littéraire ont été transfigurés un personnage (l'homme) et un ensemble de thèmes (l'œuvre) qui n'étaient que des inspirations littéraires extérieures.

Notre intention de départ était certes d'aborder *Jean-Christophe* sous un angle musical. Mais l'idéal défini par Rolland, et réalisé par Christophe (synthèse des cultures, unification de l'humanité, communion panthéiste avec l'Univers), peut se comprendre indépendamment de l'art des sons ; Alain Corbellari explique en effet qu'il est possible en lisant l'œuvre d'en faire abstraction :

Jean-Christophe est, autant que l'histoire d'un artiste accompli, celle d'un homme qui apprend progressivement à ne faire plus qu'un avec le monde [...]. La réussite de *Jean-Christophe* réside

probablement dans le fait que le lecteur [...] peut jusqu'à un certain point mettre entre parenthèses cette dimension musicale, dans la mesure où celle-ci peut être ressentie comme la simple métaphore, ou plutôt la métonymie, de l'expérience existentielle fondamentale d'où découle toute création artistique.¹

On n'a donc cherché qu'à montrer comment, d'une manière générale, Rolland faisait dans *Jean-Christophe* le récit de la réalisation d'un idéal : l'envisager sous l'angle de ses rapports avec un musicien n'a été qu'un moyen de s'y prendre. Car *Jean-Christophe*, comme tant d'œuvres, ne peut se laisser épuiser par une seule approche, quelle qu'elle soit ; on n'a fait ici qu'effleurer ce « filandreux » édifice, en essayant d'en démêler les fibres pour faire surgir une partie de sa substance. On s'en retire, désormais, en le laissant intact.

1 Corbellari, p.262.

ANNEXE

- Le poème d'Alexandre Ritter en épigraphe de la partition de *Tod und Verklärung*

Le texte de Ritter est ici reproduit dans son intégralité. Il fut rédigé après la composition de l'œuvre par Strauss, mais il est probable que Ritter et lui s'en soient entretenus auparavant¹. La traduction de l'allemand que nous proposons ne vise qu'à restituer littéralement le sens de l'original.

*In der ärmlich kleinen Kammer,
Matt vom Lichtstumpf nur erhellt,
Liegt der Kranke auf dem Lager. -
Eben hat er mit dem Tod
Wild verzweifelnd noch gerungen.
Nun sank er erschöpft in Schlaf,
Und der Wanduhr leises Ticken
Nur vernimmst du im Gemach,
Dessen grauenvolle Stille
Todesnähe ahnen läßt.
Um des Kranken bleichen Züge
Spielt ein Lächeln wehmutsvoll.
Träumt er an des Lebens Grenze
Von der Kindheit goldner Zeit ?*

—————
*Doch nicht lange gönnt der Tod
Seinem Opfer Schlaf und Träume.
Grausam rüttelt er ihn auf,
Und beginnt den Kampf aufs neue.
Lebenstrieb und Todesmacht !
Welch entsetzenvolles Ringen ! -*

Dans la pauvre petite chambre,
Seulement éclairé par un bout de chandelle,
Le malade, fatigué, est allongé sur le lit. -
Il vient à nouveau de lutter contre la Mort
Avec l'énergie du désespoir.
Épuisé, il a maintenant sombré dans le sommeil,
Et l'on ne perçoit dans cette chambre
Que le doux tic-tac de la pendule,
Tandis que le silence horrible
Annonce l'approche de la Mort.
Sur les traits blêmes du malade
Plane un sourire plein de mélancolie.
Rêve-t-il, alors qu'il est aux frontières de la vie,
Du temps doré de l'enfance ?

—————
Mais la Mort ne laisse pas longtemps sa victime
Au pays du sommeil et des rêves.
Despotique, elle l'en sort,
Et le combat recommence.
L'instinct de vie contre le pouvoir de la Mort !
Quelle effroyable lutte ! -

¹ Voir *Jameux*, p.42.

*Keiner trägt den Sieg davon,
Und noch einmal wird es stille !*

*Kampfesmüd zurückgesunken,
Schalflos, wie im Fieberwahn,
Sieht der Kranke nun sein Leben,
Zug um Zug und Bild um Bild,
Inn'rem Aug vorüberschweben.
Erst der Kindheit Morgenrot,
Hold in reiner Unschuld leuchtend !
Dann des Jünglings keckres Spiel -
- Kräfte ühend und erprobend -
Bis er reift zum Männerkampf,
Der um höchste Lebensgüter
Nun mit heißer Lust entbrennt. -
Was ihm je verklärt zu gestalten,
Dies allein der hohe Drang,
Der durchs Leben ihn geleitet.
Kalt und höhnend setzt die Welt
Schrank' auf Schranke seinem Drängen.
Glaubt er sich dem Ziele nah,
Donnert ihm ein „Halt“ entgegen.
„Mach die Schranke dir zur Staffel !
Immer höher nur hinan !“
Also drängt er, also klimmt er,
Läßt nicht ab vom heil'gen Drang.
Was er so von je gesucht
Mit des Herzens tiefstem Sehnen,
Sucht er noch im Todesschweiß,
Suchet – ach ! und findet's nimmer.
Ob er's deutlicher auch faßt,
Ob es mählich ihm auch wachse,
Kann es nicht im Geist vollenden.
Da erdröhnt der letzte Schlag*

Nul n'en sort victorieux,
Et le calme revient.

Accablé par la fatigue du combat,
A bout de sommeil, dans le mirage de la fièvre,
Le malade voit maintenant sa vie,
Scène après scène, image par image,
Défiler telle une vision devant ses yeux.
D'abord l'aurore de l'enfance,
Brillante, dans la pureté de l'innocence !
Puis les jeux effrontés de la jeunesse -
- Exerçant et éprouvant ses forces -
Jusqu'à atteindre la vigueur de l'âge adulte,
S'enflammant d'une joie ardente
A l'apogée de la vie.
Transfigurer encore davantage
Ce qui lui paraît l'être déjà,
Voilà le noble désir qui le guide.
Froid et sarcastique, le monde
Dresse sur son chemin un obstacle après l'autre.
Alors qu'il se croit près du but,
Retentit un « Halte ! » de tonnerre.
« Élève-toi, toujours plus haut !
Franchis les barrières ! »
Alors il s'élève, il grimpe,
Il ne renonce pas à son désir sacré.
Le but qu'il a toujours voulu atteindre
Du plus profond de son cœur,
Il le poursuit encore au seuil de la Mort.
Il le poursuit, hélas ! mais ne l'atteint jamais.
Même s'il le distingue clairement,
Même s'il le voit peu à peu s'élever jusqu'à lui,
Il ne peut l'atteindre, l'accomplir par l'esprit.
Mais soudain retentit le dernier coup

*Von des Todes Eisenhammer,
Bricht den Erdenleib entzwei,
Deckt mit Todesnacht das Auge.*

*Aber mächtig tönet ihm
Aus dem Himmelsraum entgegen,
Was er sehnd hier gesucht :
Welterlösung, Weltverklärung !*

Du Marteau de fer de la Mort,
Qui met en morceaux le corps de l'homme
Et lui ferme l'œil du dernier sommeil.

Ce qu'il a poursuivi de ses désirs
Retentit alors avec puissance
Depuis les régions célestes :
Rédemption, Transfiguration !

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- ROLLAND, Romain. *Jean-Christophe*. Paris : Albin Michel, 1931. 3 vol.

Romain Rolland

- *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance et fragments de Journal*. Paris : Albin Michel, 1951. Cahiers Romain Rolland, n°3. — 243 p.

Monographies

- JAMEUX, Dominique. *Richard Strauss*. Paris : Éditions du Seuil, 1971. Collection Solfèges. — 189 p.
- KENNEDY, Michael. *Richard Strauss : l'homme, le musicien, l'énigme*. Trad. de l'anglais par O. Demange. Paris : Fayard, 2001. — 616 p.

Ouvrages critiques

- CORBELLARI, Alain. *Les mots sous les notes : musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*. Genève : Droz, 2010. — 383 p.

Ouvrages musicologiques

- TRANCHEFORT, François-René (dir.). *Guide de la musique symphonique*. Paris : Fayard, 1986. Les indispensables de la musique. — 896 p.
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, CANTAGREL, Gilles (dir.). *Guide de la Mélodie et du Lied*. Paris : Fayard, 1994. Les indispensables de la musique. — 916 p.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT.....	4
INTRODUCTION.....	6
I. Richard Strauss dans <i>Jean-Christophe</i> : un homme dans un roman	14
I. 1. De l'événementiel au fictif : incidences d'une relation	16
a) « La Révolte » : Strauss face à Rolland	18
b) « La Foire sur la Place » : un Allemand à Paris	37
c) La <i>Symphonie Domestique</i> : une œuvre de Strauss transfigurée	64
I. 2. Destin et devenir d'une figure humaine	68
a) Racines biographiques	69
b) Esthétique musicale	76
c) Hassler, un contre-modèle straussien	81
d) Le dépassement	86
II. Transcription d'un imaginaire artistique	100
II. 1. <i>Jean-Christophe</i> ou la « Vie d'un Héros »	102
a) L'émergence d'une conscience héroïque	108
b) Le Héros et ses ennemis	113
c) L'accomplissement	120
II. 2. Itinéraire d'un homme nietzschéen	130
a) L'éveil d'une spiritualité	135
b) Délires et passions	140
c) Libération par le rire	145
d) Esthétique et transcendance	151
II. 3. <i>Guntram</i> : un jalon existentiel et narratif	156
a) La Révolte d'un artiste allemand	158
b) L'envol « au-dessus de la mêlée »	169

III. <i>Mort et Transfiguration</i> : parcours d'un thème cyclique	180
III. 1. Élaboration d'un <i>leitmotiv</i>	182
a) Un Héros fait pour la Mort	184
b) Élans transfigurateurs	192
c) Lucidité	204
d) Vers la Transfiguration	214
III. 2. Échéances du thème	219
a) « Dans la pauvre petite chambre... »	221
b) « ...le malade gît sur son lit. »	226
c) « Le but qu'il a toujours voulu atteindre »	235
d) « Rédemption, Transfiguration ! »	247
 CONCLUSION	 260
ANNEXE	263
BIBLIOGRAPHIE	266
TABLE DES MATIÈRES	268