

« Jean-Christophe » et Richard Strauss

Transfiguration d'un homme et de son œuvre

Valère Etienne

Conférence donnée au Centre Culturel Romain-Rolland de Clamecy le 12 mai 2012

Tous les lecteurs de *Jean-Christophe* s'accorderont sur le fait que cette œuvre est par excellence un « roman musical ». Mais reste à savoir ce qu'on entend par là exactement : certes, il est souvent question de musique au cours de ces mille cinq cents pages, puisque le héros, Jean-Christophe Krafft, est un compositeur ; il est vrai aussi que Romain Rolland, l'auteur, a pu comparer le texte lui-même à une sorte de symphonie, architecture complexe de jeux de rythmes, de timbres et d'harmonies¹. Qu'y a-t-il pourtant derrière ces métaphores ? En quoi l'œuvre, dans sa conception, se ressent-elle au juste de la musique – et surtout, à supposer que la question ait une pertinence : de *quelle* musique précisément ?

Dans la préface qu'il rédige pour *Jean-Christophe* en 1931, à l'occasion de sa première réédition, Rolland insiste sur un point : il n'y a rien dans le roman qui ne corresponde à du vécu, qui ne trouve son origine dans des expériences de sa vie, refondues et restituées sous telle ou telle forme dans l'univers de la fiction. Ainsi le personnage de Jean-Christophe a-t-il sans doute quelques traits de Beethoven, que Rolland, on peut le dire, a bien « connu ». Mais enfin, n'y a-t-il pas aussi des modèles de Jean-Christophe à aller chercher parmi des êtres que Rolland a côtoyés de leur vivant ? On sait notamment qu'il fut ami avec Richard Strauss, son exact contemporain (1864-1949 ; Rolland : 1866-1944) et un des compositeurs allemands les plus puissants de sa génération. « Vous avez triomphé de l'Europe de notre temps », a écrit un jour Rolland à Strauss, « maintenant, sortez de notre Europe, élevez-vous au-dessus² ». Il est clair (particulièrement à la lecture de son journal) que Rolland, tout en admirant le génie de Strauss, a regretté de ne pas le voir dépasser les frontières musicales de l'Allemagne et devenir un véritable artiste européen, transnational. Or on sait que le destin de Christophe, compositeur allemand lui aussi, est de franchir le Rhin pour découvrir et assimiler

le modèle alternatif de la culture française, avant d'opérer une synthèse intellectuelle de l'Europe entière – comme si Christophe devait être un Richard Strauss transfiguré, parvenu contrairement à son modèle à s'« élever au-dessus de l'Europe ». Voilà du moins une piste : essayons de la suivre, en relisant ainsi *Jean-Christophe* à la lumière de Strauss, de son œuvre, et de l'amitié que Rolland a entretenue avec lui (qui si l'on en juge par leur correspondance et par le journal de Rolland, se concentre pour l'essentiel sur la décennie 1900, soit la période où *Jean-Christophe* a été écrit) ; peut-être cela nous fera-t-il voir en partie – et d'une façon un peu plus claire – ce que ce roman doit véritablement à la musique.

Strauss et la genèse de *Jean-Christophe*

Il semble que Rolland ait rencontré pour la première fois Strauss en 1891, à Bayreuth, à l'occasion d'un déjeuner chez les Wagner. À cette date, *Jean-Christophe* n'existait sans doute encore qu'à l'état de germe dans l'esprit de Rolland, et le personnage proprement dit, dont Strauss allait peut-être s'avérer un modèle, commençait seulement à y mûrir. C'est quelques temps plus tard, vers 1899, que débute une relation d'amitié entre Rolland et Strauss. Pendant les dix années qui suivent les deux hommes échangeront une correspondance assez régulière et auront l'occasion de se voir plusieurs fois, dans des circonstances diverses ; durant cette période même, Rolland travaille de son côté à *Jean-Christophe* et en rédige environ un volume par an, de 1903 à 1912. On connaît donc d'une part les événements de la relation entre Rolland et Strauss, d'autre part le moment où chacun des dix tomes de *Jean-Christophe* a été conçu : de quoi tenter d'éclairer la genèse de l'œuvre par des éléments de biographie, puisque la fiction, Rolland l'a dit, se nourrit d'expériences vécues.

Mais ce n'est pas tout. Que va devenir pendant ce temps la musique de Strauss (que Rolland a entendu, et jugé avec à la fois beaucoup d'admiration et d'esprit critique) ? Aura-t-elle une quelconque influence sur la

1. ROLLAND, Romain. *Jean-Christophe*, T.1. Paris: Albin Michel, 1931. p.13. (on notera désormais JC)

2. Lettre à Strauss du 14 mai 1907. *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance et fragments de Journal*. Paris : Albin Michel, 1951. Cahiers Romain Rolland n°3. p.90. (on notera désormais R/S)

rédaction elle aussi ? On veut bien le croire, étant donné que Rolland laissait entendre que *Jean-Christophe* avait été plus ou moins conçu comme une œuvre musicale. Mais il est temps de voir sur quoi exactement se fonde la métaphore. Commençons par jeter un regard sur l'œuvre de Strauss. On connaît bien ses opéras : *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *Le Chevalier à la rose* (1911), pour ne citer que les trois plus célèbres. Notons déjà qu'un opéra, dans la mesure où il figure une action, peut parfaitement inspirer une autre œuvre de fiction : un roman, par exemple. Et même en-dehors de son catalogue lyrique, la quasi totalité de l'œuvre de Strauss relève du genre de la musique dite « à programme », soit une musique purement instrumentale qui se propose d'illustrer un sujet donné, qu'il s'agisse d'un contenu narratif, d'une vision poétique, d'un tableau, d'une pensée philosophique, etc. Strauss a notamment cultivé la forme du poème symphonique (pièce orchestrale à programme) avec beaucoup de succès ; citons par exemple : *Don Juan* (1889), *Ainsi parlait Zarathoustra*³ (1896), *Don Quichotte* (1897), *Une vie de héros* (1899). Reste à voir si Rolland a fait usage dans *Jean-Christophe* de cette matière littéraire, considérable, que lui fournissait l'œuvre de Strauss.

Si l'on en croit ce qu'il déclare dans la préface du roman, la première scène à avoir été conçue par lui fut celle de la mort de Christophe, dès 1902. Autrement dit, Rolland a commencé à rédiger le texte par sa fin, comme si toute cette histoire devait se dérouler en fonction d'un dénouement essentiel, prévu dès le départ. S'il se trouvait par hasard que cet épisode final fût inspiré de Strauss, nous tiendrions là un bel angle d'approche... Lisons donc la scène : Christophe est étendu à l'agonie sur son lit de mort, et attend qu'arrive son heure, tandis que des images de son existence passée lui reviennent à l'esprit. Soudain, il croit entendre en imagination la musique idéale qu'il a cherché à concevoir, sa vie durant ; il s'efforce de saisir cette musique par la pensée, mais la mort, qui le guettait, vient l'assaillir et l'obliger à lutter, pendant que la musique s'éloigne. Il finit par lâcher prise, et son âme gagne paisiblement l'au-delà, où résonne cette suprême harmonie qui lui échappait. Tout le scénario est étrangement proche de celui que Strauss a voulu illustrer dans un de ses poèmes symphoniques, *Mort et Transfiguration* (*Tod und Verklärung*, 1889). Rolland, dans un remarquable article consacré à Strauss qu'il a fait paraître en 1899, parle d'ailleurs de *Mort et Transfiguration* avec un certain enthousiasme et tente d'en résumer le programme en quelques lignes, que voici :

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 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.*⁴

N'en disons pas plus. La ressemblance avec la mort de Christophe est si frappante qu'on est tenté de croire que Rolland, ici, a tout bonnement récupéré le programme du poème symphonique de Strauss. Et si l'on admet que c'est le cas, il faut en suivre les conséquences : puisque la scène finale du roman a été conçue en premier lieu, tout le reste – toute l'histoire qui précède ce dénouement – doit s'en ressentir dans une certaine mesure. Dans *Mort et Transfiguration*, on assiste aux derniers instants d'un homme qui toute sa vie a lutté pour tenter de réaliser un idéal, et n'y parvient qu'en mourant. Strauss a précisé que cet homme était un artiste⁵. Or qu'est-ce que *Jean-Christophe*, sinon l'histoire d'un artiste qui voue son existence à la poursuite d'un idéal ? On pourrait donc s'attendre à ce que l'imaginaire de Strauss hante le roman d'un bout à l'autre, avant de culminer dans une scène conclusive qui soit une pure et simple reprise de *Mort et Transfiguration*.

Il y a plus : dix ans après *Mort et Transfiguration*, en 1899, Strauss écrit et fait jouer un autre poème symphonique, *Une vie de héros* (*Ein Heldenleben*), illustration en musique de l'existence d'un artiste qui, à force de lutte, finit par accéder à la gloire et se rendre éternel. Que l'on compare ce programme à celui de *Mort et Transfiguration*, tel qu'il est résumé par Rolland ci-dessus... Il s'agit en somme, dans *Ein Heldenleben*, de la vie de cet homme que l'on avait vu mourir dans *Tod und Verklärung*⁶. Et si Rolland, par conséquent, avait globalement conçu l'itinéraire de Christophe d'après celui du personnage de *Ein Heldenleben* ? Plusieurs faits nous incitent à croire au moins qu'il s'en est inspiré. De séjour en Allemagne entre avril et mai 1899, il assiste à plusieurs concerts de Strauss et l'entend diriger certaines de ses œuvres, parmi lesquelles *Une vie de héros* et *Mort et Transfi-*

3. D'après Nietzsche. Les premières mesures de l'oeuvre sont devenues célèbres après avoir été utilisées par Stanley Kubrick dans le film *2001: l'odyssée de l'espace*.

4. « Richard Strauss », article paru le 15 juin 1899 dans *la Revue de Paris* (reproduit dans *R/S*, pp.182 à 200). *R/S*, p.185.

5. Strauss a voulu « représenter dans un poème symphonique la dernière heure d'un homme qui a lutté toute sa vie pour atteindre les idéaux les plus nobles, et c'est sans nul doute d'un artiste qu'il s'agit » (cité dans le livret du disque : STRAUSS, Richard, *Richard Strauss : Poèmes symphoniques*, Staatskapelle de Dresde, Philharmonique de Berlin (Karl Böhm), Hambourg, Deutsche Grammophon, 2001. p.24).

6. Tous les poèmes symphoniques composés par Strauss entre *Don Juan* (1889) et *Une vie de héros* (1899) peuvent se comprendre comme la mise en scène d'un même personnage de « héros » sous des formes variées. Strauss a d'ailleurs tendance à s'identifier à ce héros.

guration. En mai, il rencontre le musicien à Berlin et en profite – précise-t-il dans son journal – pour lui faire part de ses impressions enthousiastes sur les œuvres qu’il a entendues de lui. Peu après, il lui écrira : « 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 sympathise⁷ ». On sait qu’à cette époque, le projet de *Jean-Christophe* était en train de mûrir dans son esprit ; de sorte que la seconde phrase que l’on vient de citer sonne comme l’annonce du futur roman : une libre reprise des thèmes développés par Strauss dans ses poèmes symphoniques. « Il faut un héros. Sois-le ! », écrira ainsi Rolland dans la préface de *Jean-Christophe*, en s’adressant à son personnage, sorte d’avatar de ceux de Strauss...

Prenons maintenant le roman à partir du début, et tentons de mettre à l’épreuve notre hypothèse par une lecture linéaire attentive.

Héroïsme primitif

Le protagoniste d’*Une vie de héros* est un homme qui semble avoir le monde entier contre lui ; seule l’immense supériorité de son génie lui permettra de reprendre l’ascendant sur ses semblables par ses hautes réalisations. « Un héros homérique s’y débat au milieu de la foule stupide, troupeau d’oies criardes et boiteuses⁸ », note Rolland en guise de résumé, dans son article sur Strauss paru en 1899. Et l’enfant Christophe a très tôt l’intuition que son destin doit être le même. « Tout le monde vous humilie, personne ne vous aime, et l’on compte si peu ! », se désole-t-il. « 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 choses⁹ ». Mais Christophe, non content de ressembler au héros de Strauss, va tout à coup se prendre pour Strauss lui-même. Voyons comment : « 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 Grand », nous dit Rolland, « sûrement il serait comme eux, si seulement il vivait encore douze ans¹⁰ ». Malicieuse allusion à Strauss, qui d’après Rolland, déclarait : « Je ne vois pas pourquoi je ne ferais pas une symphonie sur moi-même. Je me trouve aussi intéressant que Napoléon ou Alexandre¹¹ ». Beaucoup d’œuvres de Strauss peuvent être considérées comme des « symphonies sur lui-même », et *Une vie de héros* en fait partie – le compositeur l’admettait publiquement. Autrement dit Christophe, qui se voit en Napoléon ou en Alexandre, s’identifie à

Strauss et s’apprête à mener toute son existence comme une vaste symphonie sur lui-même, comme une « *Vie de héros* »... Voilà peut-être ce que Rolland voulait dire, lorsqu’il nous affirmait que *Jean-Christophe* était une œuvre musicale.

On s’aperçoit aussi que dans l’imaginaire de Rolland, Strauss ne se distingue pas des personnages qu’il a créés. Tous sont l’incarnation d’une idéologie que Rolland a largement mise en évidence chez Strauss, et qui semble être celle, plus généralement, de l’Allemagne impériale dont Strauss était issu : individualisme, orgueil, culte de la « Force », héritage dégradé de la pensée de Nietzsche, entre autres. « Mais vous n’avez donc aucune idée de ce que c’est qu’un combat, la lutte contre la bêtise, contre la férocité humaine – et la force qui les foule aux pieds, avec un rire de joie ?¹² », s’écriera plus tard Christophe à la face de ses congénères, qu’il méprise. On retrouve ici ce que Rolland observait dans *Une vie de héros* : « il y a dans *Heldenleben* un mépris cinglant, un mauvais rire [...]. C’est l’œuvre du dédain héroïque¹³ ». Mais tous ces caractères appartiennent avant tout à Strauss lui-même ; présents dans l’œuvre, ils l’étaient déjà chez l’homme. Après avoir reçu Strauss à déjeuner chez lui, en mars 1900, Rolland notait dans son journal :

*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.*¹⁴

Strauss, et Christophe tel qu’il apparaît au début du roman, sont tous deux des musiciens de l’empire allemand, obnubilés et enivrés par l’atmosphère nationale. Or on a vu que le destin de Christophe sera de dépasser Strauss, dans la mesure où, justement, il parviendra à s’extirper de l’Allemagne et à se libérer de son carcan idéologique premier. C’est la découverte du modèle culturel voisin, celui de la France, qui l’y aidera. Et l’on s’apprête à voir que l’épisode du roman où survient cette découverte (« La Révolte ») semble avoir subi la répercussion directe d’événements réels, ayant eu lieu dans le cadre de la relation entre Rolland et Strauss.

Rolland et Strauss face à face

Dans « La Révolte », quatrième tome de l’œuvre, le jeune Christophe prend soudain conscience de ce qu’il appellera le « mensonge allemand », rejette avec rage ses anciens modèles (au premier rang desquels Wagner), et se prend d’enthousiasme quand un nouvel

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

8. « Richard Strauss », R/S, p.195).

9. JC, T.1, p.68.

10. *Ibid.*

11. « Musique française et musique allemande », article paru le 1er juillet 1905 dans *la Revue de Paris* (reproduit dans R/S, pp.201 à 219). R/S, p.215.

12. JC, T.1, p.411.

13. « Richard Strauss », R/S, p.195.

14. Journal de Rolland, 1er mars 1900 (R/S, p.129).

horizon culturel, celui de la France, s'ouvre devant ses yeux. Rolland rédige cet épisode à partir de juillet 1905, d'après les indications qu'il donnera plus tard dans la préface de *Jean-Christophe* de 1931. Or, si l'on se penche sur la correspondance de Rolland, on s'aperçoit qu'il a reçu à la date du 5 juillet 1905 (soit peu avant, ou au moment de commencer à écrire « La Révolte ») une lettre de Strauss digne d'attention : le compositeur lui annonce qu'il travaille actuellement à son opéra *Salomé*, qu'il souhaiterait pouvoir le faire représenter à Paris, en français, et prie Rolland pour cette raison de lui donner quelques conseils en matière de prosodie et de déclamation françaises. S'ensuit un long et passionnant échange épistolaire entre les deux artistes, qui prendra vite les allures d'une querelle musicale franco-allemande, Rolland s'efforçant d'ouvrir Strauss à une culture et à un art qu'il ignore et dédaigne au premier abord. Durant l'été 1905, parallèlement à cet échange mené avec Strauss, Rolland fait donc découvrir la France à Christophe dans « La Révolte »... Essayons de voir à quel point la fiction se ressent ici de la réalité.

Christophe assiste au début du tome à un concert, donné à la « *Städtische Tonhalle* » de sa ville, et c'est là qu'il prendra conscience du « mensonge allemand ». Rolland paraît s'être souvenu pour l'occasion d'un concert dirigé par Strauss, auquel il avait lui-même assisté, en 1899, à la « *Städtische Tonhalle* » (première équivalence) de Düsseldorf. Dans le roman, Christophe voit autour de lui « de gros hommes enfoncés dans leurs barbes et leurs lunettes, qui ressemblaient à de bonnes araignées aux yeux ronds¹⁵ ». Rolland lui aussi, à propos du concert de Strauss à Düsseldorf, parlait dans son journal de « lourds et vulgaires gros hommes, enfoncés dans leurs barbes et leurs lunettes comme de bonnes araignées aux yeux ronds ». Dans *Jean-Christophe*, les spectateurs « s'offraient des libations, ils buvaient le calice, avec un mélange de solennité et de bouffonnerie » ; à Düsseldorf, Rolland les voyait de même « s'offrant des libations », « buvant le calice, – avec un mélange de solennité et de rigolo¹⁶ ». Aux yeux de Rolland, le public allemand était grisé, enivré par Strauss et par la musique qu'il leur faisait entendre : on sent donc l'ombre de Strauss planer aussi sur le concert auquel assiste Christophe, équivalent si évident de l'épisode réel... Et c'est là que Christophe sera pris de dégoût, suite à une orgie de musique allemande. Dans les pages qui suivent, il s'empresse de relire les œuvres de ses vieilles idoles et les trouve toutes empreintes d'une sorte d'« idéalisme » sordide, celui-là même que Rolland avait dé-

celé chez Strauss (on l'a vu ci-dessus). « Ce faux idéalisme était la plaie – même des plus grands – de Wagner. En relisant ses œuvres, Christophe grinçait des dents¹⁹ », lit-on par exemple. On note que Rolland, dans une lettre à Strauss écrite à ce moment-là, disait lui aussi « grincer des dents » à l'écoute de Wagner²⁰!

Mais bientôt, une troupe de comédiens français va faire escale dans la ville de Christophe et lui donner l'occasion (pour le changer de Wagner) d'entendre déclamer la langue de Molière. Voilà qui n'est pas anodin : on se rappelle qu'au moment où Rolland écrit cela, il est en train d'initier Strauss à la prosodie française (dans le cadre du travail qu'ils mènent ensemble sur l'opéra *Salomé*). Strauss, après avoir lu sur les conseils de Rolland la partition de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, se désole de cette scansion qui lui paraît monotone, ennuyeuse, et aussi peu poétique que possible. Christophe a au départ les mêmes impressions, lorsqu'il entend une comédienne française jouant le rôle d'Hamlet (« Elle avait cette diction chantante et martelée, cette mélodie monotone, qui [...] semble avoir toujours été chère au peuple le moins poétique du monde²¹ »). Mais le même soir il sera séduit par l'interprète d'Ophélie, et décidera dès le lendemain d'aller lui rendre visite à son hôtel ; de là une scène importante, où Christophe sera mis en face d'une artiste venue de France et incité à tourner enfin ses regards vers l'ouest du Rhin. Comme Strauss et Rolland, Christophe et Corinne (la comédienne) se mettent à parler musique. « Elle se montrait [...] choquée par les grands sauts de voix de la déclamation allemande : “Pourquoi est-ce qu'il parle si fort ?” demandait-elle²² ». Rolland écrivait à Strauss au même moment : « Ces sauts de voix, qu'on trouve à tout moment dans les *Meistersinger* [...] me semblent forcés (comme la prononciation allemande)²³ ». Mais peu à peu Corinne et Christophe vont s'entendre – mieux que Rolland et Strauss n'y étaient parvenus eux-mêmes –, et à la fin de la scène, décident que Christophe écrira pour Corinne une œuvre lyrique sur un texte en français, grâce aux nouvelles lumières qu'elle vient de lui apporter en matière de déclamation. À peu près ce que Rolland aurait voulu que Strauss fasse avec *Salomé*, opéra dont il jugera le style encore trop wagnérien...

Le repoussoir Hassler

On le voit, Christophe commence à se désolidariser du modèle de Strauss – et en même temps de l'Allemagne, dont la musique décadente, mais aussi le « faux idéalisme » et le « culte de la Force » le blessent

15. *JC*, T.1, p.365.

16. Journal de Rolland, 20 mai 1899 (*R/S*, p.121).

17. *JC*, T.1, p.365.

18. *R/S*, p.126.

19. *JC*, T.1, p.370.

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

21. *JC*, T.1, p.433.

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

de plus en plus. Il finit d'ailleurs par se mettre à dos toute la société allemande, un peu comme le héros de *Ein Heldenleben* ; mais on sent qu'il s'agit déjà d'un autre genre de héros, qui n'est plus cet artiste égoïste et individualiste, pétri de l'orgueil national (en un mot, qui n'est plus *Strauss*). Isolé, Christophe espérera trouver un dernier soutien auprès de Hassler, compositeur éminent, célébré de tout le pays. Hélas pour lui, Hassler va s'avérer le portrait craché de Strauss... ou plutôt un Strauss dégradé, dont tous les travers auraient été développés à l'extrême. Physiquement, Hassler et Strauss sont de véritables clones. À propos de Strauss, Rolland avait noté dans son journal, en 1898 : « cheveux frisés, avec une tonsure qui commence au sommet de la tête, moustache blonde²⁴ » ; et on lit sur Hassler : « une calvitie se montrait au sommet du crâne, parmi les cheveux blonds qui frisaient²⁵ » (il possède par ailleurs lui aussi une « moustache blonde »). « Grand, mais se tenant avec une extrême lassitude²⁶ », note encore Rolland à propos de Strauss, aspect que Hassler récupérera aussi : « il était grand, et se tenait mal, non par gêne, mais par fatigue ou par ennui²⁷ ». Relevons enfin que Hassler et Strauss ont tous deux un « grand corps dégingandé²⁸ »...

Mais la ressemblance va plus loin. Il est dit que Hassler, conscient que son talent surpasse de loin celui de ses pairs, le gâche et se fourvoie dans des projets douteux, composant sur des sujets scabreux, malsains, peu favorables au meilleur épanouissement de son génie. Le jugement que portait Rolland sur *Salomé* était exactement celui-là : à ses yeux, Strauss, le plus doué des compositeurs allemands, s'est compromis avec un sujet nauséabond (d'après la pièce d'Oscar Wilde) qui n'était pas digne de lui. « L'atmosphère en est écœurante et fade », écrira Rolland au compositeur, « vous valez mieux que *Salomé*²⁹ ».

Christophe aura une entrevue avec Hassler, elle aussi inspirée d'une scène réelle vécue par Rolland aux côtés de Strauss : il s'agit du déjeuner qu'ils avaient pris ensemble en mars 1900. Rolland avait alors noté dans son journal : « Il porte son assiette près de son menton, pour manger, se bourre de bonbons, comme un bébé, etc.³⁰ ». Ce qu'il reproduira presque mot pour mot dans le roman : « Hassler [...], son assiette sous le menton, se bourrait, comme un enfant, de tartines beurrées et de tranches de jambon³¹ ». On lit aussi dans son journal : « “Was ?” fait-il. “Ach ! So, so !” ; et c'est tout³² ». Et dans *Jean-Christophe* : « “Was ? (Quoi ?)”

demanda-t-il. [...] “Ach ! So, so !” (Ah ! bon, bon!)³³ ». Hassler apparaîtra aux yeux de Christophe comme un vieillard acariâtre, méprisant et désabusé, dont il n'a pas le moindre soutien à attendre. C'est à peu près à cet instant qu'il décidera de quitter l'Allemagne, au moment où la vision de ce Strauss dégradé qu'est Hassler l'incite à s'arracher pour de bon à ses racines germaniques... Le personnage de Christophe gardera pourtant toujours des caractères de Strauss (on verra plus loin lesquels) ; mais disons qu'ici la figure straussienne s'est scindée : pour reprendre les termes d'Alain Corbellari, Hassler en est la « part d'ombre » et Christophe la « part solaire »³⁴.

Guntram

Devenu en Allemagne un rebut de la société, Christophe envisage de s'expatrier pour gagner la France, pays qu'il avait commencé à découvrir grâce à Corinne, et sur lequel il fonde maintenant ses derniers espoirs de salut. Quelques scrupules le retiennent encore sur sa terre natale, mais les circonstances vont bientôt lui forcer la main et le contraindre à partir plus vite que prévu. Tout va se passer au cours d'un épisode rocambolesque, qui vient conclure le tome « La Révolte » et assurer la transition avec « La Foire sur la place », premier tome français de *Jean-Christophe*. Et cet épisode nous a paru directement inspiré d'un opéra de Strauss – son premier, *Guntram*, daté de 1893. Le premier des opéras de Strauss n'est certainement ni le plus célèbre, ni le plus réussi ; Rolland lui consacre pourtant dans son article de 1899 (date à laquelle *Guntram* est encore le seul opéra écrit par Strauss) un commentaire long et enthousiaste – son intérêt étant capté par le sujet plus que par la musique, il est vrai. Voyons d'abord comment Rolland résume l'intrigue de *Guntram*, puis quels éléments il en a récupérés pour *Jean-Christophe*.

L'action de l'opéra se situe dans l'Allemagne médiévale. Le héros, Guntram, est un artiste anachorète voué à la défense du peuple opprimé. Lors du premier acte, on le voit rencontrer au bord d'un lac la princesse Freihild, qu'il empêche de se jeter à l'eau, avant d'en tomber amoureux. Plus tard, il se retrouve à la cour du duc Robert, époux de Freihild, où se sont réunis les aristocrates pour un banquet de triomphe. Invité à chanter pour agrémenter la cérémonie, Guntram, atterré par le spectacle, n'y consent que pour les beaux yeux de Freihild. Dans le feu de l'improvisation, il se

24. Journal de Rolland, 22 janvier 1898 (R/S, p.117).

25. JC, T.1, p.87.

26. R/S, p.118.

27. JC, T.1, p.87.

28. Journal de Rolland, 10 mars 1900 (R/S, p.143) / JC, T.1, p.87.

29. Lettre à Strauss du 14 mai 1907 (R/S, pp. 87, 90).

30. Journal de Rolland, 1er mars 1900 (R/S, p.129).

31. JC, T.2, p.12.

32. R/S, p.129.

33. JC, T.2, p.12.

34. CORBELLARI, Alain. *Les mots sous les notes : musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*. Genève : Droz, 2010. p.278.

met à exalter le peuple et à vilipender ses oppresseurs ; sur ce éclate la révolte des paysans, qui investissent le château. Au cœur de la mêlée, Guntram fait face au duc Robert et le tue, dans un accès de fureur et de jalousie. Il se laisse aussitôt arrêter, puis conduire en prison.

Arrêtons-nous là, pour nous apercevoir que les péripéties de Christophe à la fin de « La Révolte » sont les mêmes que celles de Guntram, seulement transcrites sur un registre un peu plus bas... Christophe s'amourache pour sa part d'une jeune paysanne, Lorchen, qui lorsqu'il la rencontre auprès d'une fontaine lui jette de l'eau à la figure. Il la retrouve quelques temps plus tard dans une auberge, où le peuple est en fête. Mais soudain fait irruption dans les lieux un régiment de soldats, qui de force imposent leur autorité sur le peuple (ce sont les aristocrates à la cour du château, dans *Guntram*). Les soldats s'accaparent les jeunes filles présentes ; l'un d'eux, un sous-officier qui semble être à leur tête, convoite la favorite de Christophe (c'est le duc Robert, qui s'apprête à susciter la jalousie du héros). Christophe intervient donc et assomme son rival, déclenchant un pugilat général entre paysans et soldats. L'auberge est mise à sac, et plusieurs soldats gravement amochés ; quand la bagarre s'achève et que l'on mesure l'ampleur des dégâts, tous rejettent en cœur la faute sur Christophe.

Ainsi les deux héros, Christophe et Guntram, se retrouvent chacun avec un crime sur le dos. Mais leur sort ne sera pas le même : Guntram est emprisonné, tandis que Christophe, avec l'aide de Lorchen, parvient à prendre un train pour la France afin d'échapper aux autorités allemandes désormais à ses trousses. L'intérêt majeur de l'épisode réside pourtant dans une dernière scène, incluse par Strauss à la fin de *Guntram*, et que Rolland va reproduire dans *Jean-Christophe* en guise de transition entre « La Révolte » et « La Foire sur la place ». Chez Strauss, il s'agit d'un dialogue entre Guntram et son ancien mentor, venu le voir dans son cachot pour l'exhorter à comparaître devant l'ordre religieux dont ils sont tous deux issus, et qui doit le juger pour son crime. Guntram refuse, déclarant ne vouloir entendre que le jugement de sa propre conscience. Rolland voit ici la scène-clé de l'opéra de Strauss : c'est l'instant où apparaît la figure du héros orgueilleux et individualiste³⁵, typique de l'imaginaire du musicien. Christophe doit donc se démarquer de Guntram ; c'est pourquoi Rolland va concevoir une scène en apparence équivalente, mais au dénouement inverse : le « Dialogue de l'auteur avec son ombre » (autrement dit, de Rolland avec Christophe), intercalé entre « La Révolte » et « La Foire sur la place ». Dans ce dialogue mis en page comme s'il s'agissait d'un texte de théâtre (ou d'un livret d'opéra...), l'auteur ap-

pelle son personnage à tempérer ses ardeurs et à rentrer dans le rang de la société bien-pensante, dont il a tout fait jusque là pour s'exclure. Christophe est incité en somme à se soumettre, comme l'était Guntram par son mentor. Mais au lieu de répondre par un accès d'orgueil et de se murer dans la solitude, lui dit agir par idéalisme et par humanisme, pour le bien de ses semblables, quitte à malmenier s'il le faut les convenances. Dans *Guntram*, le héros et son maître doivent se séparer, incapables de se comprendre ; dans *Jean-Christophe*, le héros et son créateur se rejoignent finalement dans une même cause et prennent ensemble le chemin de la France, afin que le parcours de Christophe puisse continuer là où celui de Guntram s'achève net.

Un Allemand à Paris

Dans le volume qui suit, « La Foire sur la Place », on voit Christophe arriver à Paris et faire ses débuts dans cette société culturelle et artistique nouvelle. L'épreuve sera rude, étant donné l'accueil peu favorable que réserve dans les premiers temps la capitale française à ce musicien allemand. Christophe devra faire face à l'adversité, à l'hostilité et au mépris de la foule, ce qui rappelle *Ein Heldenleben* : « Un héros homérique s'y débat au milieu de la foule stupide, troupeau d'oies criardes et boiteuses », disait Rolland. Mais l'ombre de Strauss va planer sur l'épisode pour d'autres raisons encore. « La Foire sur la place » fut rédigée d'après Rolland à partir de juin 1907. Or, le mois d'avant, Strauss venait d'effectuer un séjour de plusieurs semaines à Paris, au cours duquel Rolland lui avait tenu compagnie de nombreuses fois. Les débuts parisiens de Christophe ont beaucoup à voir avec ceux de Strauss, cela ne fait aucun doute ; Rolland écrivait au compositeur, dès le mois de mai :

*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.*³⁶

Comme d'habitude, néanmoins, Christophe va se distinguer de Strauss : cette fois, ce sera en allant plus loin que lui dans sa compréhension de la civilisation française, et dans sa propre évolution artistique.

Après avoir commencé à fréquenter les salles de concert parisiennes, il fait vite ce constat : « 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 au public parisien³⁷ ». Rolland mentionne ici directement son ami Strauss (qui venait à ce moment-là d'« imposer » *Salomé* à Paris), sans rien cacher de son oppor-

35. « C'est le réveil orgueilleux de l'individualisme, le pessimisme puissant de l'Uebermensch » (le Surhomme nietzschéen), écrit Rolland en commentaire de cette scène (« Richard Strauss », R/S, p.189-190).

36. Lettre à Strauss du 15 mai 1907 (R/S, p.91).

37. JC, T.2, p.137.

tunisme ou de son habileté commerciale... « Il a trop de succès trop vite³⁸ », notait d'ailleurs Rolland dans son journal. Voilà une première différence entre Strauss et Christophe qui, lui, n'obtiendra la reconnaissance du public parisien qu'à force de lutte et de persévérance – une reconnaissance par conséquent plus authentique et plus durable.

En mai 1907, à l'occasion du séjour de Strauss à Paris, Rolland l'avait conduit à l'opéra pour assister à une représentation de *Pelléas et Mélisande*. Cet épisode a été reproduit dans « La Foire sur la place » (Rolland enverra d'ailleurs en 1909 le texte à Strauss, en précisant : « vous y trouverez [...] quelques souvenirs d'une soirée passée ensemble à une représentation de *Pelléas*³⁹ »). On peut relever ici quelques « copiers-collers » comme on en a déjà vus entre le journal de Rolland et *Jean-Christophe*. Strauss déconcerté demandait pendant l'exécution de *Pelléas* : « Est-ce que c'est toujours comme cela ? » ; « Oui », lui répondait Rolland ; « 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 développement⁴⁰ », concluait-il. Il n'est que de voir comment réagit Christophe à la même œuvre, de son côté : « “Est-ce que c'est, tout le temps, comme cela ?” – “Oui.” – “Mais il n'y a rien. [...] Pas de musique. Pas de développement. Cela ne se suit pas. Cela ne se tient pas⁴¹ ». Strauss ajoutait : « C'est très fin, très... [...] mais ce n'est jamais spontané ; cela manque de *Schwung*⁴² », propos que Christophe reprendra textuellement : « C'était très fin, très fin, mais [...] cela manquait de *Schwung* (d'élan)⁴³ ». Mais là encore, Christophe va finir par prendre les devants sur son modèle. Strauss, d'après Rolland, est resté hermétique à l'art de Debussy, qui dans une certaine mesure s'inscrivait en faux contre le sien (« Et je ne peux pas le lui dire. Peut-être n'est-il pas sans le sentir au fond⁴⁴ », songeait Rolland). Christophe, que Corinne avait déjà éclairé sur les mérites de la musique française, reconnaîtra en revanche la valeur de *Pelléas* et en approuvera « l'esprit de réaction révolutionnaire⁴⁵ ».

Christophe paraît sur le point de réussir une synthèse entre les musiques française et allemande. Bien plus tard, dans le septième tome du roman (« Dans la maison »), il choisira de les renvoyer dos à dos en opposant, précisément, Debussy à Strauss : « Votre Debussy est le génie du bon goût ; Strauss, le génie du mauvais », dit-il à Olivier, son ami français ; « ici, la

bête ; et là, la proie. Où, l'homme ?...⁴⁶ » Cette fois Christophe s'est bel et bien désolidarisé de Strauss, et imagine un idéal musical qui se situerait à la fois au-dessus de l'Allemagne et de la France : « au-dessus de l'Europe », en somme. Cet idéal, il ne le réalisera qu'au moment de rendre l'âme.

Mort et Transfiguration

On a vu plus haut que la scène de la mort de Christophe ressemblait à une reprise de *Mort et Transfiguration*, poème symphonique de Strauss : agonie du mourant, reflux de souvenirs, vision soudaine de l'idéal, lutte contre la mort, trépas, puis ascension vers l'au-delà et accès à l'absolu. Remarquablement fidèle à la musique de Strauss, la scène est en même temps, paradoxalement, celle où Christophe achève son dépassement du modèle straussien. Voyons comment.

Tous les exégètes de l'œuvre de Strauss s'accordent à considérer que dans *Tod und Verklärung*, l'intérêt réside essentiellement dans la première moitié du programme, celle de la lutte du personnage contre la mort, et que la transfiguration a été ajoutée par Strauss presque malgré lui, comme un dénouement conventionnel, accessoire, auquel il ne croyait guère. « Ce symbolisme banal et glacé a beaucoup moins d'intérêt que la lutte contre la mort⁴⁷ », reconnaît Rolland lui-même. Car le héros de Strauss, imbu d'orgueil, est trop attaché à la vie terrestre pour accepter de dissoudre ainsi son être dans l'infini. Pour lui – autrement dit pour Strauss – la mort n'est synonyme que d'échec et de disparition dans le néant ; la transfiguration a l'air après cela de se produire par hasard. Chez Rolland, tout à l'inverse, la transfiguration est ardemment désirée par Christophe dès le départ : c'est en elle que réside cette fois l'intérêt de la scène. Dans *Mort et Transfiguration*, le personnage tentait de résister à la mort : « L'instinct de vie contre le pouvoir de la Mort ! Quelle effroyable lutte ! » peut-on lire, dans un texte en vers placé en épigraphe de la partition de l'œuvre⁴⁸. À la fin de *Jean-Christophe*, le héros s'efforce au contraire de s'arracher à son enveloppe terrestre, il lutte non contre la mort mais contre lui-même, et cherche littéralement à se transfigurer : « “Assez de ce corps ! Il m'en faut un autre.” [...] Il se prenait à la gorge, il se frappait la poitrine à coups de poing, comme un ennemi qu'il fallait vaincre⁴⁹ »...

Après quoi la mort vient pour lui comme la délivrance qu'il attendait. « L'émotion faisait lâcher prise.

38. Journal de Rolland, 5 mai 1907 (R/S, p.152).

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

40. Journal de Rolland, 22 mai 1907 (R/S, p.159).

41. JC, T.2, p.149.

42. R/S, p.162.

43. JC, T.2, p.151.

44. R/S, p.161.

46. JC, T.2, p.446.

47. « Richard Strauss », R/S, p.185.

48. Le texte fut rédigé par Alexandre Ritter, musicien allemand (1833-1896) qui fut à la fin de sa vie l'ami et le mentor intellectuel de Strauss. Nous proposons une traduction des vers allemands originaux.

49. JC, T.3, p.481.

[...] « Arrêtez, arrêtez, je n'en puis plus... » Sa volonté se desserra tout à fait. Des larmes de bonheur coulaient de ses paupières closes⁵⁰ ». C'est ici, semble-t-il, que le héros de Rolland achève de dépasser celui de Strauss. Le héros Straussien « lâche prise » lui aussi alors qu'il allait atteindre son but, d'après Rolland : Guntram, par exemple : « Guntram tue le duc Robert, et laisse aussitôt tomber son épée. [...] Tous ces héros abdiquent⁵¹ ». « Je ne veux plus !⁵² » s'écrient-ils ensuite en renonçant à leur idéal, quand Christophe, au contraire, disait : « Je n'en puis plus », preuve que ses forces terrestres sont épuisées, et que par conséquent sa transfiguration et son accès à l'absolu sont imminents. Tandis que le héros de Strauss cède à une « résignation plus triste que le désespoir⁵³ », Christophe, lui, verse des « larmes de bonheur ». Ainsi les dernières lignes du roman vont-elles pouvoir se dérouler sans que pèse sur elles l'ombre de Strauss. Tout s'achève sur une superbe vision allégorique, nettement imprégnée d'imaginaire biblique (la Transfiguration du Christ, la traversée du fleuve par Saint-Christophe) ; imaginaire avec lequel Strauss, de son propre aveu, n'avait guère d'affinités. Rolland aura donc ré-

cupéré le programme de *Tod und Verklärung* pour lui donner une forme plus achevée, tout en transfigurant le personnage de Christophe pour l'affranchir de son modèle initial Straussien.

Mais pour terminer, rendons justice à Strauss. Sans doute ne croyait-il pas sincèrement, lorsqu'il a écrit son poème symphonique, en 1889, à cette « mort transfiguratrice » qu'il disait vouloir y décrire. On raconte pourtant qu'à la toute fin de sa vie, soixante ans plus tard, alors qu'il se trouvait sur son propre lit de mort, il aurait confié 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 précisément tout cela ces dernières heures⁵⁴ ». Peut-être alors a-t-il réalisé cet idéal que Rolland avait jadis imaginé pour lui, et connu une fin semblable à celle de Christophe...

mai 2012

Valère Etienne est étudiant à l'Université Stendhal.
Grenoble III

50. JC, T.3, p.482.

51. « Richard Strauss », R/S, p.200.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. TRANCHEFORT François-René (dir.). *Guide de la musique symphonique*. Paris : Fayard, 1986. p.746.