

# Jean-Christophe de Romain Rolland et La Légende de Saint-Christophe de Vincent d'Indy : la fiction comme dénonciation

Gilles Saint-Arroman

Il est une coïncidence troublante dans l'œuvre de Vincent d'Indy et de Romain Rolland : la création quasi simultanée au cours des quinze premières années du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle de leurs chefs-d'œuvre respectifs, inspirés – de près pour l'un, plus lointainement pour l'autre – par la figure légendaire de saint Christophe. *La Légende de Saint-Christophe* et *Jean-Christophe* sont assurément les œuvres les plus monumentales et personnelles de leurs auteurs, celles dont les origines, remontant à leur jeunesse, sont les plus anciennes. Alors que le drame sacré de d'Indy constitue explicitement une adaptation de la célèbre légende, le roman-fleuve de Rolland n'y fait allusion que de manière voilée, secrète mais décisive. En mettant ces deux œuvres en parallèle, cet article se propose d'observer comment leurs auteurs y brosent à la fois l'(auto)portrait d'un héros idéaliste et une fresque dénonciatrice de leur temps.

## À l'origine de *La Légende de Saint-Christophe*

D'Indy connaît la légende du porte-Christ depuis sa prime jeunesse. Adolescent, il en avait rédigé ou recopié un récit<sup>1</sup> qui diffère assez nettement de celui de Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée* – ouvrage populaire du <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle qu'il connaît cependant dès cette époque<sup>2</sup> et sur lequel il s'appuie bien plus tard pour concevoir son drame lyrique. Ce n'est, semble-t-il, qu'en 1903,

dans une lettre à son ami Pierre de Bréville, que d'Indy fait état pour la première fois de son projet d'opéra sur saint Christophe, encore à l'état d'ébauche<sup>3</sup>. Il y songeait déjà depuis plusieurs années. Dès 1899, il décrivait l'« oratorio moderne » qu'il appelait de ses vœux non plus comme une œuvre de concert mais comme « une représentation, une véritable *représentation*, une suite de tableaux animés, d'ordre religieux, auxquels la musique viendrait apporter tout ce que l'esprit et les moyens modernes peuvent donner d'émotion et d'expression, tableaux dont l'argument ou le commentaire pourrait être présenté soit par un rapsode ou *historicus*, soit par un chœur non mêlé à l'action, soit encore par l'orchestre alors que la parole deviendrait impuissante<sup>4</sup>. » C'était déjà une préfiguration assez fidèle de son futur drame sacré en un prologue et trois actes. En 1908, alors qu'il en commence la composition, il confie à son élève Albert Roussel que « ce "Mystère de St. Christophe" [...] [l]e tenaille depuis plus de dix ans<sup>5</sup>. » Le projet remonterait donc aux dernières années du <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle, à une époque où la dévotion au saint patron des voyageurs connaît un regain de popularité, avec la renaissance de la confrérie de saint Christophe en 1899 à Saint-Christophe-le-Jajolet (Orne), érigée en archiconfrérie par Pie X en 1912<sup>6</sup>.

Sur ce point, Romain Rolland jette un éclairage suggestif. Dans l'article qu'il consacre à d'Indy en 1903, on trouve une étonnante prémonition de *La Légende de*

1. « La Légende de Saint Christophe », dans cahier autographe (1868-1869), cote B 11<sup>18</sup>, archives d'Indy (Boffres, Ardèche).

2. Lectrice de *La Légende dorée*, son institutrice lui avait conté dans son enfance l'histoire de saint Christophe (cf. Léon Vallas, *Vincent d'Indy, I. La jeunesse (1851-1886)*, Paris, Albin Michel, 1946, p. 15). En décembre 1869, au cours d'un voyage en Italie, il passe à Voragine (Varazze) et « [s]e souvien[t] de Jacques et de sa *légende dorée* » (V. d'Indy, *Ma Vie. Journal de jeunesse, correspondance familiale et intime (1851-1931)*, choix, présentation et annotations de Marie d'Indy, Paris, Séguier, 2001, p. 77).

3. Lettre de d'Indy à Pierre de Bréville, Les Faugs, 17 septembre 1903 (La 142, BnF, département de la Musique).

4. D'Indy, « L'oratorio moderne », *La Tribune de Saint-Gervais*, 5<sup>e</sup> année, numéro spécial de mars 1899, p. 37.

5. Lettre de d'Indy à A. Roussel, 24 août 1908, citée dans [Élisabeth Lebeau], *Exposition Vincent d'Indy : 1851-1931*, Musée de l'Opéra, 18 mai-9 juin 1951, Paris, Bibliothèque nationale, [1952], f. 16.

6. Je remercie Danièle Pistone d'avoir attiré mon attention sur ce phénomène.

*Saint-Christophe* : « Je souhaiterais de voir M. d'Indy s'abandonner librement [...] à ce lyrisme descriptif où il excelle, ou chercher du moins une inspiration dans un de ces sujets où sa foi et son imagination seraient satisfaites, comme un des beaux épisodes de la Légende dorée ; et pourquoi pas celui-là même, dont l'Étranger rappelle le souvenir : le poétique voyage de la Madeleine en Provence<sup>7</sup> ? » Dans *L'Étranger*, le récent opéra de d'Indy auquel Rolland fait allusion<sup>8</sup>, le compositeur évoque en effet par la voix de son héros le légendaire voyage de saint Lazare vers les côtes gauloises, accompagné de ses sœurs Marie-Madeleine et Marthe<sup>9</sup>. D'Indy avait entretenu Rolland de son travail sur *L'Étranger* lors de la visite de ce dernier chez lui le 15 mai 1899<sup>10</sup>. Le musicien aurait-il parlé également à cette occasion, ou lors d'une rencontre ultérieure, de son projet plus lointain de drame sur saint Christophe ? Rolland, de son côté, lui fit-il part de son projet de roman musical ? Toujours est-il que le chantier de *La Légende de Saint-Christophe* ne sera entrepris que quelques années plus tard, le livret étant « mis sur pied » seulement au cours de l'été 1907<sup>11</sup>.

Comme pour ses précédentes œuvres lyriques, d'Indy rédige lui-même son « poème » à partir d'une histoire légendaire, en y infusant ses idées et idéaux. Il suit en cela l'exemple de Wagner, qui déjà privilégiait les mythes<sup>12</sup>. La composition, à laquelle il consacre quasi exclusivement les périodes de vacances que lui laissent ses concerts, son enseignement et la direction de la Schola Cantorum, l'occupe de 1908 à 1915. Pendant toutes ces années, il réunit maintes reproductions d'œuvres picturales représentant les différents épisodes de la légende du saint, dont il tapisse son cabinet de travail au château des Faugs – son lieu de villégiature ardéchois<sup>13</sup>. Dès 1913, alors même que la partition n'est pas achevée, Jacques Rouché, fraîchement nommé directeur de l'Opéra, lui propose de monter sa *Légende de Saint-Christophe*<sup>14</sup>. La guerre retarde la réalisation de ce projet, tout en laissant au musicien plus de loisir pour achever son orchestration. La partition chant-piano est

publiée dès 1918, mais d'Indy tient à ce que l'œuvre soit représentée après la victoire – dont il ne doute pas. La création a lieu le 9 juin 1920 au Palais-Garnier, dans des décors de son ami le peintre Maurice Denis – auteur en 1897 d'un cycle en sept panneaux sur *La Légende de saint Hubert* et illustrateur en 1913 d'une édition des *Fioretti* de saint François d'Assise – avec qui il partage, entre autres, le goût des primitifs italiens<sup>15</sup>. Cette première n'est suivie que de dix-huit représentations jusqu'en 1922, année où l'œuvre quitte définitivement l'affiche.

Aucun commentaire de Romain Rolland sur le *Saint-Christophe* de d'Indy n'est parvenu à ma connaissance. Il est cependant facile d'imaginer son opinion en lisant son appréciation de la musique de scène de Debussy pour *Le Martyre de saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio qui, en 1912, présente aussi une forme de retour à l'esthétique du Moyen Âge. Trouvant la partition « admirable », Rolland s'exclame : « C'est une joie de lire de la musique dont chaque accord est une joie. Comme cela vous lave l'âme de l'art rugueux et laid de la Schola<sup>16</sup> ! » D'Indy de son côté, en pleine composition de son *Saint-Christophe*, confie à l'un de ses amis : « J'ai été encouragé par la lecture de St Sébastien que je trouve de l'abominable musique aussi vieillotte que prétentieuse. Tout de même, sans vanité, St Christophe, ça sera mieux<sup>17</sup> !... » Ce désaccord radical nous permet de supposer que Rolland n'aurait – ou n'a – probablement guère apprécié la musique de *La Légende de Saint-Christophe*.

## À l'origine de Jean-Christophe

Comme l'a montré Bernard Duchatelet, l'idée du roman commence à germer dans l'esprit de Rolland aux alentours de ses vingt ans<sup>18</sup>. Dès 1888, les projets intitulés *Artistes* et *Amour d'enfants* annoncent certains aspects du futur *Jean-Christophe* ; puis viennent dans la décennie suivante divers essais, reprises, travaux préparatoires dans lesquels le personnage principal n'a pas encore trouvé son identité ni son prénom définitifs – César,

7. Rolland, « Vincent d'Indy », *La Revue de Paris*, 10<sup>e</sup> année, t. 1, 15 janvier 1903, p. 416.

8. L'œuvre est créée le 7 janvier 1903 au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

9. *L'Étranger*, acte II, scène 2, p. 134-135 de la partition chant-piano (Paris, A. Durand & fils, 1902). Jacques de Voragine rapporte cette légende dans les chapitres consacrés à sainte Marie-Madeleine et à sainte Marthe.

10. Cf. *Journal*, XXIX, p. 27-31 (fonds Romain Rolland, NAF 26 529, BnF, département des Manuscrits).

11. Cf. lettre de d'Indy à Paul Poujaud, Les Faugs, 23 septembre 1907 dans *Ma Vie, op. cit.*, p. 689.

12. Cf. Jane Fulcher, « Vincent d'Indy's "Drame Anti-Juif" and Its Meaning in Paris, 1920 », *Cambridge Opera Journal*, vol. 2, n° 3, novembre 1990, p. 299.

13. Cf. L. Vallas, *Vincent d'Indy, II. La maturité, la vieillesse (1886-1931)*, Paris, A. Michel, 1950, p. 328.

14. Cf. lettre de d'Indy à Jacques Rouché, Tamaris, 28 décembre 1913 (La 50, Bibliothèque-Musée de l'Opéra).

15. Cf. Steven Huebner, « Maurice Denis et Vincent d'Indy : une fraternité d'esprit », dans *Musique, art et religion dans l'entre-deux guerres*, Sylvain Caron et Michel Duchesneau (dir.), Lyon, Symétrie, 2009, p. 347-365.

16. Lettre de Rolland à Jean-Richard Bloch, 7 janvier 1912 dans *Deux hommes se rencontrent (Cahiers Romain Rolland n° 15)*, Paris, A. Michel, 1964, p. 96.

17. Lettre de d'Indy à Octave Maus, Les Faugs, 22 juillet 1911 (« Lettres de Vincent d'Indy à Octave Maus », *Revue belge de musicologie*, vol. XV, 1961, p. 130-131).

18. Cf. Bernard Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe, 1886-1906. Étude de genèse*, thèse de Lettres (Paris VII), 1973, Lille, Service de reproduction des thèses de l'université, 1975, vol. 1, p. 73-107.

Jean, Pierre... En 1897, dans une première esquisse de l'enfance du héros, celui-ci se prénomme seulement Jean mais se nomme déjà Krafft<sup>19</sup>. Cette « lente incubation<sup>20</sup> » n'arrive à son terme qu'en 1903, date à laquelle Rolland se met à l'œuvre : « Aujourd'hui, 20 mars 1903, je commence d'écrire définitivement mon roman<sup>21</sup> ». Sa publication s'étend de 1904 à 1912 en dix-sept livraisons des *Cahiers de la Quinzaine*, parallèlement à son édition en dix volumes chez Ollendorff et à ses premières traductions.

Contrairement au drame de d'Indy, le héros du roman de Rolland ne s'identifie que secondairement au Christophe de la légende, son modèle étant d'abord et avant tout Beethoven<sup>22</sup>. L'assimilation du musicien allemand au saint légendaire ne s'impose pas d'emblée à l'écrivain. Si le double prénom semble avoir été trouvé dès 1899, le rapport n'est pas encore établi avec le bon géant : ce choix fait écho aux prénoms de plusieurs artistes allemands<sup>23</sup> et présente l'avantage d'« enracin[er] [...] le personnage dans le passé légendaire de l'Allemagne<sup>24</sup> ». Cependant, la symbolique du prénom prend de l'importance aux yeux de l'écrivain lorsqu'il commence à rédiger son roman puisque, dès 1904 et l'édition du premier volume (*L'Aube*), il tient à ce que la figure du saint apparaisse en filigrane : « [à] la fin de chaque cahier, [...] le lecteur curieux pouvait lire, écrits en tous petits caractères, ces deux vers latins : / "Christophori faciem die quacumque tueris, / Illa nempe die non morte mala morieris<sup>25</sup>." » Rolland avait demandé à ce que « la devise latine [...] fût mise, à la fin de *L'Aube*, dans un coin de page, pas du tout en lumière, – au contraire, comme perdue, – de façon que la plupart des lecteurs n'aient même pas l'idée de la lire. » Il en donnait à Péguy l'explication suivante : « (Vous savez ce que c'est : c'est une de ces inscriptions populaires du moyen-âge, qu'on mettait au-dessus de la statue de St Christophe. Cette statue était dans toutes les églises ; et l'on croyait que quand on l'avait vue, on ne pouvait mourir dans la journée.) / Cette inscription qui doit se retrouver dans chaque cahier, et être comme la devise de

tout l'ouvrage, ne prendra tout son sens, que quand on embrassera l'ensemble de l'œuvre, qui, à travers bien des ombres, des douleurs et des doutes, doit constamment, – de plus en plus, – et à la fin, avec une clarté invincible (pour moi), – faire sentir Dieu vivant, l'éternité vivante, qui est en nous. / (C'est une confession que je vous fais<sup>26</sup>.) »

Dès le début, l'allusion à saint Christophe est donc bien voulue et revendiquée par Rolland, quoique sa signification reste encore cachée. Elle n'apparaît en pleine lumière qu'en 1912, à la toute fin du dernier volume, en une évocation du saint qui fait évidemment référence au destin du héros : « 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. Sur son épaule gauche est l'Enfant, frêle et lourd. Saint Christophe s'appuie sur un pin arraché, qui ploie. Son échine aussi ploie. Ceux qui l'ont vu partir ont dit qu'il n'arriverait point. Et l'ont suivi longtemps leurs railleries et leurs rires. Puis, la nuit est tombée, et ils se sont lassés. À présent, Christophe est trop loin pour que les cris l'atteignent de ceux restés là-bas<sup>27</sup>. [...] » Ce paragraphe final renvoie avec force, par l'image du fleuve<sup>28</sup>, à la toute première phrase du roman elle-même reprise quelques paragraphes plus haut<sup>29</sup>, et à la naissance de Jean-Christophe. Bien que cette image n'ait pas été inspirée par la légende de saint Christophe, puisqu'elle apparaît liée à l'enfance du héros dans des notes préparatoires au roman dès 1896<sup>30</sup>, cette correspondance de la fin et du début fonctionne comme une révélation. La citation latine sera finalement mise en exergue par l'écrivain dans sa préface à l'édition définitive, en 1931.

Dans le cours du roman, Rolland fait rarement le parallèle entre son héros et le saint légendaire. La seule allusion directe que j'aie pu identifier est la déclaration de l'abbé Corneille au sujet de Jean-Christophe, selon laquelle « comme le bon géant, son patron, il portait Dieu, sans le savoir<sup>31</sup> ». Elle s'explique dans la mesure où, à ce moment-là du roman, Christophe devient un « pas-

19. Cf. B. Duchatelet, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, Paris, A. Michel, 2002, p. 79.

20. Rolland, « Préface à l'édition de 1931 », *Jean-Christophe*, Paris, A. Michel, 2007, p. 9 (toutes mes références à l'ouvrage renvoient à cette édition).

21. B. Duchatelet, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 122.

22. Voir *infra* « Dissemblances et traits communs ».

23. Cf. B. Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe*, op. cit., p. 371-373.

24. *Ibid.*, p. 540.

25. *Ibid.*, p. 538. Dans sa préface à *Jean-Christophe* de 1931, Rolland en donne la traduction suivante : « Chaque jour que tu auras vu la face de Christophe, ce jour-là tu es sûr de ne point mourir de male mort. » (Rolland, *Jean-Christophe*, op. cit., p. 12). Dans son *Beethoven*, sa traduction est légèrement différente (cf. *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, édition définitive, Paris, A. Michel, 1980, p. 869, note 1).

26. Lettre de Rolland à Péguy reproduite dans B. Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe*, p. 539.

27. Rolland, *Jean-Christophe (X. La Nouvelle Journée)*, op. cit., p. 1482. Dans l'édition originale des *Cahiers de la Quinzaine*, Rolland met en relief cette conclusion en la faisant précéder de la citation latine susmentionnée occupant seule une pleine page.

28. L'image du fleuve revient à d'autres endroits du roman comme lorsque Christophe se réfugie dans une ville suisse après la mort d'Olivier : « Son seul ami, le confident de ses pensées, était le fleuve qui traversait la ville, – le même fleuve puissant et paternel qui là-haut, dans le nord, baignait sa ville natale. » (*IX. Le Buisson ardent*, p. 1261).

29. « Le grondement du fleuve monte derrière la maison » (*Jean-Christophe*, p. 21 et 1481).

30. Cf. *Les Débuts de Jean-Christophe*, p. 239.

31. Rolland, *Jean-Christophe (VII. Dans la maison)*, p. 971.

seur », entre l'abbé et M. Watelet, entre le général et Elsberger. Le héros est bien en effet un passeur entre la France et l'Allemagne comme en témoignent ces pensées que le narrateur lui prête à son retour au pays où il vient assister sa mère mourante : « Entre les coteaux de France et la plaine allemande, le fleuve s'était frayé passage, débordant sur les prés, rongant la base des collines, ramassant, 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 l'autre rives<sup>32</sup>. »

En 1904, Rolland envoie à d'Indy un exemplaire dédicacé de *L'Aube*, premier volume de *Jean-Christophe*<sup>33</sup> – envoi auquel d'Indy répond : « Tous mes merciements, cher Monsieur et ami, pour votre Jean Christophe (ce que ça sent Bach, ces prénoms !) Je n'ai pas le temps de lire en ce moment, mais je crois que je me délecterai de ce petit livre<sup>34</sup>. » Quelques mois plus tard, il s'enquiert : « Quid de Jean Christophe ? Arrive-t-il à l'adolescence<sup>35</sup> ? » En octobre 1912, alors que la publication du roman-fleuve vient d'arriver à son terme, il déclare en réponse à une enquête : « J'ai lu avec le plus grand intérêt [...] *Jean-Christophe* et j'estime cette œuvre comme une manifestation absolument originale dans la production littéraire moderne<sup>36</sup>. » Le compliment paraîtra assez froid à qui connaît l'enthousiasme dont d'Indy sait faire preuve en d'autres occasions. Entre-temps, le musicien n'a sans doute pas apprécié les critiques de l'écrivain visant la Schola Cantorum dans *La Foire sur la place* (1908), et en 1911 leurs relations se sont définitivement interrompues suite à un différend à propos de Beethoven.

D'Indy ne semble pas avoir mis en rapport son *Saint-Christophe* avec le *Jean-Christophe* de Rolland. Le seul rapprochement que j'aie pu relever, en 1910, est pour les opposer. Relatant l'avancement de la composition, le musicien note : « En plein travail, je traîne la patte sur les routes avec mon Christophe (rien de Romain Rolland<sup>37</sup>) [...] ». Cela suppose à tout le moins une volonté de se démarquer de l'œuvre de son cadet, l'un des grands succès littéraires du moment.

## Dissemblances et traits communs

Au stade de leur carrière où leurs auteurs sont arrivés, les deux œuvres n'ont pas la même signification. Succédant à *Fervaal* (1897) et à *L'Étranger* (1903), ses précédents drames, *La Légende de Saint-Christophe* fait la synthèse de la science musicale et des idées politiques, religieuses et esthétiques de d'Indy. Le compositeur y tente une forme dramatique nouvelle, nourrie des expériences et références accumulées depuis sa jeunesse, tout en renouant avec un genre très ancien : selon lui, « l'œuvre est beaucoup plus proche du Mystère du moyen âge que du drame wagnérien ». Sans prétendre à « une reconstitution archéologique du *Mystère* », elle « présent[e] une interprétation personnelle de l'histoire sacrée<sup>38</sup> ». Prenant la forme d'une « suite de tableaux animés » reliés par le récit d'un « historien », le drame sacré de d'Indy est, malgré son apparente hétérogénéité, dans la lignée de ses précédentes œuvres lyriques : son architecture est d'une parfaite symétrie, telle un portail de cathédrale. D'Indy y proclame plus que jamais son attachement aux vertus théologiques définies par l'Église catholique, déjà présentes dans ses œuvres antérieures : foi, espérance et charité, célébrées dans la dernière scène.

De son côté, Rolland livre avec *Jean-Christophe* son premier roman et le chef-d'œuvre de sa première maturité. Il place son héros dans un cadre contemporain et réaliste qu'il dépeint en puisant dans son expérience proche ou immédiate, la vie et l'œuvre s'écrivant en même temps. Le plan est longuement mûri, « totalement organisé dans la pensée [...] avant que les premiers mots fussent jetés sur le papier ». Cet « amour de la solide construction<sup>39</sup> » n'empêche pas le roman d'avoir, comme la vie, un aspect plus touffu, moins équilibré. Tandis que d'Indy reste fidèle à son goût pour les légendes, Rolland s'éloigne du cadre historique ou légendaire de son *Théâtre de la Révolution* et de ses *Tragédies de la Foi*. Pourtant, la référence au mythe demeure, comme on vient de le voir, en arrière-fond, et il est tentant de rapprocher *Jean-Christophe*, que Rolland définit comme « une œuvre de foi<sup>40</sup> », de son *Saint-Louis* qui présentait en 1895 une pure « exaltation de la foi<sup>41</sup> ».

Le roman de Rolland et le livret du drame de d'Indy

32. *Ibid.*, p. 1010.

33. Cf. *Catalogue des partitions et livres provenant de la Bibliothèque de Vincent d'Indy*, Paris, Imprimerie Lahure, [1933], p. 41.

34. Carte de visite de d'Indy à Rolland, [18 février 1904 d'après le cachet de la poste]. Toutes les lettres de d'Indy à Rolland citées ici proviennent du fonds Romain Rolland (BnF, département des Manuscrits) qui rassemble sous la cote NAF 28 400 près de soixante lettres et cartes adressées par le musicien à l'écrivain entre 1892 et 1911.

35. Lettre de d'Indy à Rolland, Boffres (Ardèche), 15 août 1904.

36. Enquête sur Romain Rolland et son œuvre, *Flamberge* (Mons), 1<sup>re</sup> année, n° 11, mars 1913. Je remercie M. le Professeur Duchatelet de m'avoir communiqué ce texte.

37. Carte postale de d'Indy à ses élèves, 26 août 1910 citée dans Anne de Beaupuy, Claude Gay et Damien Top, *René de Castéra (1873-1955) : un compositeur landais au cœur de la Musique française*, Paris, Séguier, 2004, p. 221.

38. Notes de d'Indy sur *La Légende de Saint-Christophe* publiées dans *Le Figaro* du 6 juin 1920, jour de la répétition générale.

39. Rolland, « Préface à l'édition de 1931 », *Jean-Christophe*, p. 11.

40. *Ibid.*, p. 13.

41. Rolland, *Mémoires et fragments du journal*, Paris, A. Michel, 1956, p. 230.

s'inscrivent dans une longue tradition d'œuvres littéraires narrant le destin d'un héros imaginaire, dont ils conduisent le récit de sa naissance à sa mort. Tandis que *Jean-Christophe* s'apparente au roman d'apprentissage, propice à accueillir des souvenirs de la formation de l'auteur lui-même, *La Légende de Saint-Christophe*, par sa nature hagiographique, se rapproche plutôt du conte philosophique ou du récit initiatique. Les deux héros partagent nombre de points communs, à commencer par leur prénom. Tout au long du roman, Rolland désigne le sien par le « diminutif » de Christophe<sup>42</sup>. Quant au héros de d'Indy, il porte d'abord le nom d'Auférus (« bête féroce<sup>43</sup> ») avant d'être baptisé Christophore (« porte-Christ ») par l'Enfant-Jésus à la fin du deuxième acte<sup>44</sup>. Êtres pour le moins frustes, ces deux Christophe n'ont guère le sens des convenances. Conformément à leur modèle légendaire, ils mènent une existence itinérante. En quête, ils font souvent fausse route, sur des chemins semés d'embûches, mais s'ils se trompent c'est en toute sincérité et sans malice, car ils suivent une ligne de conduite idéaliste. Dans sa volonté de servir « le roi le plus puissant<sup>45</sup> », Auférus choisit de mauvais maîtres (la Reine de Volupté, le Roi de l'Or, le Prince du Mal) mais les quitte successivement pour se mettre finalement au service du Roi du Ciel. Quant à Jean-Christophe, il change sans cesse d'avis au cours du roman, toujours avec la même conviction, faisant naïvement confiance aux différents personnages qu'il rencontre sur son chemin – confiance souvent mal placée.

Naïfs mais intransigeants et intègres, Jean-Christophe et Christophore sont tous deux caractérisés par une force exceptionnelle – apanage du géant légendaire. Rolland ne choisit pas au hasard le nom de Jean-Christophe (Krafft, qui signifie « force »), lui qui veut chanter dans son œuvre la « force essentielle<sup>46</sup> » : « Ô Force ! Force ! Tonnerre bienheureux de Force<sup>47</sup> !... » Personnification de l'idéal rollandien, ce héros n'est pas cependant de ceux qui « ont triomphé [...] par la force ». Profondément bon et humain malgré ses emportements, il est plutôt « grand par le cœur<sup>48</sup> ». C'est par sa force de caractère et non par sa force physique qu'il a raison de ses faiblesses et qu'il supporte les épreuves. La liberté

est un autre maître-mot du *Jean-Christophe* de Rolland, qui pour son héros signifie plutôt indépendance : habitué à l'« autoritarisme allemand », il juge excessive la passion qu'Olivier, son ami français, professe pour la liberté<sup>49</sup>. C'est là une différence essentielle avec Auférus dont l'obsession est au contraire de se mettre *au service* du « roi le plus puissant ». Impassible et invincible, doué d'une force surnaturelle dont il use sans état d'âme, le héros de d'Indy n'est ébranlé, à la fin de l'acte I, que par le chant de louanges à la Croix du Christ – signe qu'un cœur sensible se cache, comme pour le héros rollandien, sous la rudesse des apparences. À l'acte II, il subit l'humiliation de la confession, se met comme passeur au service des faibles et des pauvres, avant de se voir chanceler sous le poids de l'Enfant-Jésus lors de la traversée du fleuve. Acceptant finalement le martyre, Christophore renonce à se défendre face au bourreau et s'abaisse jusqu'à se dépouiller volontairement de sa force physique. Cette opposition force/faiblesse est centrale dans les deux œuvres : fidèles en cela à la légende, Rolland et d'Indy ne font pas l'apologie de la force mais plutôt celle de la faiblesse acceptée, comme le montre leur façon similaire d'envisager la mort.

« Ô joie, joie de se voir disparaître dans la paix souveraine du Dieu qu'on s'est efforcé de servir, toute sa vie<sup>50</sup> !... » lit-on à la fin de *Jean-Christophe*. « Ô claire mort, viens me prendre entre tes bras vainqueurs, pour me porter vers Dieu<sup>51</sup>... » : telles sont les dernières paroles de Christophore. Cette mort dans la solitude pour Jean-Christophe et dans le martyre sur une place publique pour Christophore est présentée de manière résolument optimiste comme promesse de vie – d'une vie éternelle pour le héros qui espère en Dieu (même si leurs paroles n'impliquent pas la même philosophie) et de la perpétuation de la vie pour les vivants. Chez Rolland comme chez d'Indy, d'autres prennent le relais : mariés quelques jours avant la mort de Jean-Christophe, Georges le fils d'Olivier et Aurora sont alors tout à l'insouciance de leur bonheur. Dans le drame de d'Indy, de manière plus spectaculaire, Nicéa, ex-reine de Volupté, pécheresse repentie et convertie par Christophore, poursuit le « chant triomphal » de ce dernier et apparaît sur

42. Le prénom Jean-Christophe n'est donné que très rarement en entier.

43. Dans le texte sur saint Christophe rédigé par le jeune d'Indy (voir *supra* note 1), le géant est d'abord nommé « Oferrus », comme dans divers récits populaires ou dans le poème de Johann Friedrich Kind « Der große Christoph » (orthographié Offerus), tandis que *La Légende dorée* lui donne le nom de Repobus (réprouvé). Dans son drame sacré, d'Indy opte pour « Auférus », en référence à l'étymologie latine (*ferus, a, um* : féroce, sauvage), peut-être en rapport avec la légende selon laquelle le saint aurait eu un visage de chien. La traduction « bête féroce » est donnée par l'ermite à l'acte II, après que le géant se soit nommé (livret de *La Légende de Saint-Christophe*, Paris, Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup>, 1919, p. 75).

44. Acte II, scène 3 (*ibid.*, p. 88-89). Le prénom Christophore n'apparaît que dans le titre de l'œuvre.

45. Prologue (p. 5).

46. *Les Débuts de Jean-Christophe*, p. 240.

47. *Jean-Christophe (V. La Foire sur la place)*, p. 747.

48. Rolland, préface de 1903 à la *Vie de Beethoven* (éd. Jean Lacoste, Paris, Bartillat, 2015, p. 86-87). L'écrivain y oppose le cœur (bonté) à la force, le premier seulement justifiant l'appellation de « héros ».

49. Cf. *Dans la maison*, p. 903-904.

50. *La Nouvelle journée*, p. 1482.

51. *La Légende de Saint-Christophe*, p. 141.

scène « toute rouge de sang » – le sang du martyr : cette image exprime bien l'idée que la mort donne la vie – ici la vie du baptême promise par Christophore à la scène précédente.

D'Indy et Rolland semblent vouloir donner à leurs contemporains, sous les traits de leur héros, un modèle doté de qualités primordiales (force, foi, bonté). Admirateurs de Beethoven, ils n'en oublient pas la joie, vertu beethovenienne par excellence. Rolland, qui en fait l'éloge<sup>52</sup>, la désigne comme « la première des vertus<sup>53</sup> », tandis que d'Indy la célèbre dans d'autres pages<sup>54</sup>. Mais l'influence de Beethoven ne s'arrête pas là. Le fait est connu qu'il sert de modèle principal au héros rollandien<sup>55</sup>. Évident dès sa naissance à Bonn, dans maints détails de son enfance et sa trajectoire de musicien exilé – pour le romancier le Paris de la Belle-Époque vaut bien la Vienne metternichienne –, le modèle beethovenien affleure non seulement au début mais aussi à la fin du roman, comme lorsque Rolland relate les démêlés de Jean-Christophe avec ses femmes de ménage<sup>56</sup>, évidemment inspirés par les anecdotes du même ordre concernant le compositeur allemand. Les références à Beethoven et à saint Christophe peuvent se confondre : Jean-Christophe est fort, violent, ombrageux comme le titan de Bonn mais aussi comme le géant légendaire. Ce rapprochement entre les trois personnages (légendaire, historique et romanesque) émane de Rolland lui-même qui écrit à propos de Beethoven dans ses *Grandes époques créatrices* : « j'ai tenté jadis de le faire revivre, sous le symbole de saint Christophe : le grand passeur, d'une rive à l'autre, de l'humanité<sup>57</sup>. »

L'intervention d'un enfant – Georges – à la fin du roman en est particulièrement significative. Ce nouveau personnage rappelle les relations de Beethoven avec son neveu<sup>58</sup> mais fait aussi penser à l'Enfant-Jésus que le saint porte sur ses épaules pour lui faire traverser le fleuve<sup>59</sup>. Même si la métaphore est plutôt contradictoire avec la légende (car c'est le poids de l'Enfant qui fait couler le passeur), le passage suivant peut faire aussi bien référence à Beethoven qui se consacre à son neveu qu'à saint Christophe qui rencontre en l'Enfant-Jésus le Roi du Ciel tant recherché : « Christophe coulait à pic.

Mais il n'était pas homme à se laisser noyer sans lutte, les bras collés au corps. [...] Il se sentait disparaître, et il cherchait dans sa chute, battant des bras, à droite, à gauche, un appui où s'accrocher. Il crut l'avoir trouvé. Il venait de se rappeler le petit enfant d'Olivier. Sur-le-champ, il reporta sur lui toute sa volonté de vivre ; il s'y agrippa. Oui, il devait le rechercher, le réclamer, l'élever, l'aimer, prendre la place du père, faire revivre Olivier dans son fils<sup>60</sup>. »

D'Indy ne semble pas, pour sa part, avoir pris Beethoven comme modèle de son Christophore. Le musicien n'est toutefois pas absent du drame : Guy de Lioncourt y relève, parmi divers « hommages à la tradition de l'oratorio classique », une référence à l'« Agnus Dei » de la *Missa solemnis*<sup>61</sup>. La manière dont d'Indy évoque en 1911 le projet d'oratorio de Beethoven sur le poème de Joseph Karl Bernard *Der Sieg des Kreuzes* (La Victoire de la Croix) est aussi révélatrice. Alors que Rolland n'y fait même pas allusion dans sa *Vie de Beethoven*<sup>62</sup> et le minimise dans *Les grandes époques créatrices*<sup>63</sup>, d'Indy note : « À la *Victoire de la Croix*, cet oratorio dont le sujet lui plaisait, mais que les allégories de Bernard avaient déformé, il préférera le poème de *Saül et David*, où la même idée est traitée plus simplement, plus synthétiquement<sup>64</sup>. » Or, la troisième scène de *La Légende de Saint-Christophe*, à la fin de laquelle s'opère le basculement du héros du côté du « Bien », pourrait précisément s'intituler « la Victoire de la Croix » puisque c'est en voyant le Prince du Mal s'effrayer de l'ombre d'une croix que Christophore décide de s'en séparer pour partir en quête du Roi du Ciel<sup>65</sup>. Il n'est pas impossible que d'Indy ait à l'esprit le projet beethovenien lorsqu'il imagine cette scène.

La manière dont d'Indy et Rolland décrivent Beethoven présente d'évidents points communs avec le saint légendaire : tempérament combatif, idéalisme, résistance aux médiocrités, hostilité que les deux auteurs prêtent à certaines catégories sociales (snobs, bourgeois, aristocrates, juifs...). Leur Beethoven et leur Christophe restent des individus « en marge ». Vivants signes de contradiction, ils détonnent par leurs vertus au sein de sociétés plus ou moins décadentes. Auféris n'est accepté

52. Cf. *Jean-Christophe* (IV. *La Révolte*), p. 372.

53. *Jean-Christophe* (III. *L'Adolescent*), p. 334.

54. Cf. *Fervaal* (récit du héros à l'acte I) et le *Poème des rivages* (deuxième mouvement, « La joie du bleu profond »). Dans la dernière scène de *La Légende*, Christophore s'écrie : « Joyeuse mort, viens me prendre entre tes bras vainqueurs, pour me porter vers Dieu, mon Seigneur et mon maître ! » (p. 133).

55. Cf. « Préface à l'édition de 1931 », *Jean-Christophe*, p. 13.

56. Cf. *La Nouvelle journée*, p. 1402, p. 1473.

57. *Les grandes époques créatrices*, op. cit., p. 869 (fin de l'« Introduction » à *La Cathédrale interrompue*).

58. Cf. *La Nouvelle journée*, p. 1391.

59. L'idée apparaît dans les notes de Romain Rolland en 1912 (voir *Les Débuts de Jean-Christophe*, p. 539-540).

60. *Le Buisson ardent*, p. 1317.

61. Guy de Lioncourt, « Avant-Propos. *La Légende de St-Christophe* », *Les Tablettes de la Schola*, 19<sup>e</sup> année, n°5, avril 1920, p. 82.

62. Cf. Rolland, *Vie de Beethoven*, op. cit., p. 145.

63. Cf. *La Cathédrale interrompue*, III. *Finita Comœdia*, p. 1270.

64. D'Indy, *Beethoven, biographie critique*, Paris, H. Laurens, coll. « Les Musiciens célèbres », 1911, p. 101-102.

65. Cet épisode peut être rapproché du roman de Jérôme et Jean Tharaud, *L'Ombre de la Croix* (Paris, Émile-Paul frères, 1917).

que dans la mesure où il met sa force au service du « Mal » ; devenu chrétien, il sera persécuté sans répit, mais sa foi reste inébranlable : beau modèle de force et de foi en ces temps de « scepticisme » dont parle d'Indy en 1913<sup>66</sup>. Rolland estime de son côté que « le “monde” pardonne tous les vices, et même toutes les vertus, – hors une seule : la force, qui est la condition de toutes les autres<sup>67</sup>. »

### Aspects autobiographiques

Se sentant l'un et l'autre « étrangers » à leur époque, Rolland et d'Indy s'identifient naturellement à leur héros, qu'ils modèlent en partie à leur image. Dans *Jean-Christophe*, Rolland répartit ses propres traits entre le musicien allemand et son ami français Olivier. Plus tard, il narrera dans *Colas Breugnon* les aventures d'un Bourguignon, comme lui. Quant aux protagonistes des opéras de d'Indy, ils présentent d'évidents liens de parenté avec l'auteur. Le héros éponyme de *Fervaal* est comme lui un Cévenol. De même, alors que Jacques de Voragine le dit Cananéen<sup>68</sup>, il « prête pour patrie à S. Christophe (au moins musicalement) les montagnes cévenoles, berceau de sa propre famille<sup>69</sup>. » Il y a cependant à cela une autre raison : d'Indy semble avoir associé à la légende de saint Christophe une autre légende locale du nord de l'Ar-dèche, celle du géant de Crussol, montagne sur laquelle fut bâti au Moyen Âge un château aujourd'hui en ruines qui surplombe le Rhône à Guilherand-Granges<sup>70</sup>. Ainsi, le géant cévenol et le Christophore légendaire ne font qu'un.

Rolland le confie en 1912<sup>71</sup> : il a semé de nombreux souvenirs autobiographiques dans le canevas de son roman. Il fait écrire Jean-Christophe à Léon Tolstoï<sup>72</sup>, comme lui-même l'avait fait dans sa jeunesse ; il s'inspire de sa propre visite à Richard Strauss pour celle de son héros au compositeur Hassler<sup>73</sup> ; il emprunte aussi à des personnes de son entourage<sup>74</sup>, confiant que « Schulz,

l'ami de Christophe (*La Révolte*), le septuagénaire au cœur d'adolescent, est fait, pour une moitié, de [s]on grand-père maternel Courot Edme [...] et, pour l'autre moitié, de Malwida<sup>75</sup>. » Plus anecdotique, le commandant Chabran (*Dans la maison*) mérite d'être mentionné ici. Ayant sympathisé avec Jean-Christophe, il invite ce dernier à venir chez lui « voir [s]es canons » – non des pièces d'artillerie mais « des canons musicaux, des tours de force, des morceaux qu'on pouvait lire en commençant par la fin, ou bien à quatre mains, en jouant l'un la page à l'endroit l'autre la page à l'envers<sup>76</sup>. » Ce personnage pittoresque a vraisemblablement pour modèle le général Théodore Charpentier, auteur de *Sept Canons* joués au piano à quatre mains par d'Indy et Camille Chevillard lors d'un concert de la Société nationale de musique, le 31 mars 1888 salle Pleyel<sup>77</sup>. Rolland, qui assistait au concert, le relate dans son journal<sup>78</sup> et rappelle l'anecdote quinze ans plus tard dans son article sur d'Indy pour *La Revue de Paris* : c'est à cette occasion qu'il vit le musicien pour la première fois<sup>79</sup>.

La silhouette du directeur de la Schola Cantorum apparaît elle aussi – bien que son nom ne soit pas cité – dans *La Foire sur la place*, cinquième partie de *Jean-Christophe*. Même si, en 1931, Rolland affirme que « [s]'il vise souvent [...] des individus réels », son œuvre « ne renferme pas un seul portrait – ni du passé, ni du présent<sup>80</sup> », la similitude est frappante entre sa description du chef de la Schola dans le roman et celle qu'il fait de d'Indy dans une lettre en 1906<sup>81</sup>. D'Indy ne rend pas la politesse à Rolland : l'écrivain n'est pas mis en scène dans *La Légende de Saint-Christophe*. Le drame sacré se prête moins que le roman à l'insertion d'anecdotes autobiographiques ou de personnes de la vie réelle : ses personnages sont des archétypes, symboliques et caricaturaux. Au premier acte, les maîtres successifs d'Auférus (Reine de Volupté, Roi de l'Or, Prince du Mal) personnifient des vices ou des idées<sup>82</sup>, incarnés au

66. D'Indy, « L'Éducation musicale de la jeune fille », *La Revue du Foyer*, 12<sup>e</sup> année, n° 13, 15 mai 1913, p. 47.

67. *Jean-Christophe* (VI. Antoinette), p. 856.

68. Le récit de Jacques de Voragine commence ainsi : « Christophe était un Cananéen d'énorme stature, qui avait douze coudées de hauteur et un visage effrayant » (*La Légende dorée*, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits par Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin et C<sup>e</sup>, 1902, p. 351), tandis que chez d'Indy les premiers mots de l'Historien sont les suivants : « En ces temps-là vivait à la montagne Auférus le superbe. Il était le plus grand des hommes et le plus fort. » (livret de *La Légende de Saint-Christophe*, p. 9).

69. D'Indy, *Cours de composition musicale*, troisième livre, rédigé par Guy de Lioncourt, Paris, Durand et C<sup>e</sup>, 1950, p. 222, note 3. Lioncourt souligne l'emprunt, dans le prologue de la scène 2 de l'acte II, à un court motif issu d'une œuvre de jeunesse de d'Indy inspirée par les Cévennes : le *Poème des montagnes* op. 15, pour piano.

70. Cf. L. Vallas, *Vincent d'Indy*, op. cit., t. 2, p. 326-327.

71. Cf. Rolland, *Le Voyage intérieur* (*Songes d'une Vie*), nouvelle édition augmentée de textes inédits, Paris, A. Michel, 1959, p. 305 (18 février 1912).

72. *Jean-Christophe* (VIII. Les Amies), p. 1102.

73. Cf. *Les Débuts de Jean-Christophe*, p. 696.

74. Cf. *ibid.*, p. 755.

75. Rolland, *Le Voyage intérieur*, op. cit., p. 150.

76. *Dans la maison*, p. 974-975.

77. Cf. Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, 1997, p. 247.

78. Cf. *Le Cloître de la rue d'Ulm* (*Cahiers Romain Rolland* n° 4), Paris, A. Michel, 1952, p. 203-204.

79. Cf. Rolland, « Vincent d'Indy », art. cit., p. 408.

80. « Préface à l'édition de 1931 », *Jean-Christophe*, p. 16.

81. Comparer *La Foire sur la place*, p. 658 et la lettre de Rolland à Elsa Wolff, (Paris), 12 novembre 1906, dans *Fräulein Elsa* (*Cahiers Romain Rolland* n° 14), Paris, A. Michel, 1964, p. 91-92.

82. Voir *infra* « Présence des Juifs » le cas particulier du Roi de l'Or.

deuxième acte par un amant, un marchand et un empereur auxquels Christophore, devenu passeur, refuse ses services. À l'acte I, les « peuples du monde » (« foules de l'armée du Mal ») que le Prince du Mal donne à voir à Christophore représentent des courants de pensée contemporains et non des individus.

### Fresque d'une époque – l'Affaire Dreyfus

Plonger dans leur propre époque un héros « incorruptible » est le moyen pour Rolland et d'Indy de dénoncer les tendances contemporaines. Il fallait à Rolland ces « deux yeux francs » « pour voir et juger l'Europe d'aujourd'hui », dans la lignée des « Hurons » « que Voltaire et les encyclopédistes faisaient venir à Paris<sup>83</sup>, afin de satiriser, par leur vision naïve, les ridicules et les crimes de la société de leur temps<sup>84</sup> ». Son héros est « une sorte de Beethoven dans la vie et la société d'aujourd'hui<sup>85</sup> ». Il en est de même pour d'Indy qui, officiellement, présente son œuvre comme une « amplification adaptée aux idées modernes de l'histoire de Saint Christophe<sup>86</sup> » mais l'envisage officieusement comme une « grande entreprise politique<sup>87</sup> », voulant « montrer dans ce drame [...] la nauséabonde influence judéo-dreyfusarde avec sa floraison, les fleurs : “Orgueil” – “jouissance” – “argent”, en conflit avec les fleurs du bien : “foi” – “espérance” – “charité”. Tout ceci encadré dans une légende bien connue mais qui se prête très bien à cette adaptation<sup>88</sup>. » La légende est pour lui un moyen détourné de dénoncer les vices et corruptions de l'époque en leur opposant les vertus chrétiennes, alors que les gouvernements successifs de la III<sup>e</sup> République mènent une politique violemment anticléricale. Le caractère naïf et édifiant du « mystère » confère à l'œuvre l'aspect d'une fable morale tandis que les multiples allusions à l'actualité, par leur anachronisme, prennent d'autant plus de relief.

Plutôt que d'emprunter la forme du pamphlet ou celle de l'essai (dans lesquelles ils s'illustrent chacun de d'autres occasions), la dénonciation de d'Indy et de Rolland prend la forme d'une œuvre d'art « engagée ». De même Hugo ou Tolstoï, qu'ils admirent tous deux,

expriment leurs idées politiques et sociales aussi bien dans leurs essais que dans leurs romans. Par son contenu social et politique, *Jean-Christophe* s'apparente à deux autres cycles récents dans la littérature française : *Les Quatre évangiles* (1898-1902) d'Émile Zola, dont seuls les trois premiers volumes furent menés à bien, et *l'Histoire contemporaine* d'Anatole France également en quatre parties (1897-1901). Le roman rollandien se distingue en revanche de la grande fresque contemporaine de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1906-1922), œuvre plus introspective qui reflète plutôt qu'elle ne porte un jugement sur la société française. Avec sa *Légende de Saint-Christophe*, d'Indy s'oppose quant à lui fond et forme aux drames naturalistes d'Alfred Bruneau et Émile Zola (*Le Rêve*, *Messidor...*) et de Gustave Charpentier (*Louise*), trois artistes dreyfusards et hommes de gauche<sup>89</sup>. Son traitement est tout aussi éloigné de celui qu'Anatole France fait subir à un autre épisode de *La Légende dorée* avec *Thaïs* (1890), adapté à l'opéra par Louis Gallet et Massenet en 1894. Par sa philosophie traditionnelle, son rejet du réalisme comme de l'exotisme et son retour aux formes musicales du passé, le drame sacré de d'Indy s'éloigne radicalement de la production contemporaine dans son ensemble, ce qui ne fait qu'accentuer sa nouveauté et son originalité. Dans sa volonté d'épingler les travers d'une époque sous le voile d'une histoire légendaire, l'œuvre se rapproche paradoxalement des opéras-bouffes satiriques d'Offenbach inspirés par la mythologie (*Orphée aux enfers*, *La Belle Hélène*)<sup>90</sup>.

Politiquement et idéologiquement, le grand événement qui marque en France la jointure des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles est l'Affaire Dreyfus, qui éclate en 1894. Si elle se clôt en 1906 par la réhabilitation du capitaine Dreyfus, l'affrontement idéologique déclenché par l'« Affaire » provoque une onde de choc qui se prolonge bien au-delà. La littérature de l'époque s'en fait largement l'écho, et certains romans lui accordent même une place centrale, comme *L'Anneau d'améthyste* d'Anatole France (1899), *Les Dupont-Leterrier. Histoire d'une Famille pendant l'Affaire* d'André Beaunier (1900) ou *Jean*

83. Allusion à *L'Ingénu*, conte de Voltaire, dont le héros est un Huron.

84. « Préface à l'édition de 1931 », p. 13.

85. Lettre de Rolland à Péguy, 30 décembre [1901] dans *Pour l'honneur de l'esprit* (Cahiers Romain Rolland n° 22), Paris, A. Michel, 1973, p. 50.

86. *Le Figaro*, 6 juin 1920, p. 3.

87. L. Vallas, *Vincent d'Indy, op. cit.*, t. 2, p. 327.

88. Lettre citée à Pierre de Bréville. Orgueil, jouissance, argent seront incarnés respectivement par le Prince du Mal, la Reine de Volupté et le Roi de l'Or.

89. Selon le musicologue Louis Laloy : Zola, Bruneau et Charpentier « appartiennent [...] à un même parti politique : leur esthétique est, ou veut être, celle de la démocratie triomphante. » Il estime que leurs œuvres « ont beaucoup souffert d'avoir pour auteurs des hommes aussi préoccupés des problèmes politiques et sociaux », qui ont voulu « y marier réalisme et symbolisme » (cf. L. Laloy, « Le drame musical moderne. II. Les véristes : Zola-Bruneau » et « III. Les véristes français : Gustave Charpentier », *Le Mercure musical*, 1<sup>re</sup> année, n° 2 et 4, 1<sup>er</sup> juin et 1<sup>er</sup> juillet 1905, p. 75-76. Pour un point de vue politico-esthétique plus général sur l'époque, voir J. Fulcher, *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999 (en particulier le chapitre 2 « Creative and professional responses to the politicization of music », p. 64-116).

90. D'Indy apprécie particulièrement ce type de détournement puisqu'il entreprend de mettre en musique en 1922 un pamphlet politique de Xavier de Courville sur la Première Guerre mondiale transposé pendant la Guerre de Troie : *Le Rêve de Cinyras*.

Barois de Roger Martin du Gard (1913). Certains écrivains la transposent dans d'autres milieux comme Zola avec son dernier roman *Vérité* (1903), troisième des *Quatre évangiles*, ou Anatole France avec *L'Île des pingouins*<sup>91</sup> (1908)<sup>92</sup> – Rolland avait été précurseur en la matière avec sa pièce *Morituri/Les Loups* (1898), située à l'époque de la Révolution française.

L'« Affaire » ne pouvait pas ne pas être évoquée dans les deux œuvres dont il est question ici. Cependant, elle ne l'est directement que de manière très secondaire. Dans le conflit entre dreyfusards et antidreyfusards, Rolland n'a pas pris parti « parce que le débat lui paraît trop obscur et qu'il y a des injustices des deux côtés ». Pourtant, en 1898, « à l'issue du procès qui condamne Zola, il s'est placé, d'instinct, dans le camp des dreyfusards », ce dont témoigne bientôt un drame, *Les Loups*, auquel il se laisse « entraîner par sa passion pour la justice », tout en fustigeant la « bruyante et pharisienne indignation » des défenseurs de Dreyfus et se voulant « du côté qui assurera la discipline et la cohésion de la France<sup>93</sup> ». Les passages se rapportant à l'Affaire sont « en situation » dans *Jean-Christophe* puisque l'action du roman est contemporaine. Peu nombreux, ils sont pour la plupart contenus dans la sixième partie (*Dans la maison*), publiée en 1909. Membre de la Ligue de la Patrie française dès 1899, d'Indy est pour sa part un antidreyfusard déclaré. Avec *Saint-Christophe*, il est naturellement dans la transposition vu le cadre légendaire qu'il a choisi. Il reste allusif, comme il le laissait entendre en 1903 à Pierre de Bréville : « Il est bien entendu que je n'y fais aucune allusion actuelle et que les personnages ne se nomment ni Dreyfus, ni Reinach<sup>94</sup>, ni même Combes<sup>95</sup>... ce serait leur faire trop d'honneur, à ces funestes goujats ». Ses allusions à l'Affaire sont néanmoins transparentes et se situent au deuxième tableau de l'acte I dans la bouche du Roi de l'Or (voir *infra*).

En tant qu'épisode judiciaire, l'« Affaire » n'est donc centrale ni dans l'une ni dans l'autre des deux œuvres : la dénonciation est plus globale. Elle porte, pour d'Indy, sur ce qu'il nomme le « dreyfusisme » – terme qui ne

désigne pas seulement l'attitude de soutien au capitaine Dreyfus mais aussi les idées et l'action politiques de ses défenseurs<sup>96</sup>. Arthur Meyer<sup>97</sup>, directeur du *Gaulois*, journal dont d'Indy fut un fidèle abonné du début des années 1880 aux années 1920, estime que, si « le dreyfusisme est évidemment né de l'affaire Dreyfus », il « l'a absorbée, confisquée et exploitée<sup>98</sup> ». Selon Paul Stapfer, qui fut parmi les premiers défenseurs de Dreyfus, « si le *dreyfusisme* est né [...] du soulèvement indigné de nos consciences, il a bientôt dégénéré entre les mains de politiciens brouillons ou ambitieux, qui l'ont fait servir aux fins révolutionnaires du socialisme ou de l'anarchie<sup>99</sup>. » Charles Péguy lui-même estime que « le dreyfusisme est un cas particulier du socialisme<sup>100</sup> ». L'Affaire Dreyfus a en effet rapidement glissé du terrain judiciaire au terrain politique, notamment avec la publication le 13 janvier 1898 du « J'accuse...! » de Zola<sup>101</sup>. C'est vraisemblablement ce tournant politique pris par l'« Affaire » qui a décidé de l'engagement antidreyfusard de d'Indy. Issu d'une longue lignée de militaires, il rejoint naturellement le camp des défenseurs de l'armée. Et pour le musicien qu'il est, le dreyfusisme ne se limite pas au domaine politique mais s'étend aussi au domaine artistique. Lorsqu'il parle de « nauséabonde influence judéo-dreyfusarde », il pense non seulement aux attaques dont l'armée et l'Église sont l'objet mais aussi au naturalisme musical (qu'il nomme « vérisme » ou « modern-style ») dont les représentants (Alfred Bruneau, Gustave Charpentier) sont des dreyfusards militants. Si son allusion à l'épisode judiciaire dans *La Légende* est anecdotique, l'arrière-plan idéologique de l'Affaire et son influence sur la vie politique et artistique française y sont largement dénoncés. S'il ne les attribue pas au « dreyfusisme », la dénonciation de Rolland porte en partie sur les mêmes objets.

Malgré leurs divergences d'opinion, il est en effet frappant de constater que les mouvements d'idées ou groupes de personnes visés par les deux auteurs sont en partie les mêmes. Les passages les plus polémiques de d'Indy sont surtout concentrés à l'acte I de son *Saint-Christophe*, et ceux de Rolland dans *La Foire sur la*

91. Livre VI « L'Affaire des quatre-vingt mille bottes de foin ».

92. Cf. Cécile Delhorbe, *L'Affaire Dreyfus et les écrivains français*, Paris, Neuchâtel, Victor Attinger, 1932.

93. B. Duchatelet, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, p. 88-90.

94. Joseph Reinach (1856-1921), journaliste et homme politique, l'un des plus ardents défenseurs du capitaine Dreyfus.

95. Émile Combes (1835-1921), président du Conseil et ministre de l'Intérieur et des Cultes de 1902 à 1905. Sa politique anticléricale entraîna en 1904 une rupture diplomatique avec le Saint-Siège.

96. Dreyfusisme : « Opinion favorable à Dreyfus et, p. ext., à certaines idées politiques de gauche ; doctrine correspondante. » (CNRTL).

97. Arthur Meyer (1844-1924), petit-fils de rabbin, monarchiste et antidreyfusard, converti au catholicisme en 1901.

98. A. Meyer, *Ce que mes yeux ont vu*, préface d'Émile Faguet, Paris, Plon-Nourrit, 1911, p. 138 (chapitre « Le dreyfusisme »).

99. Paul Stapfer, *Sermons laïques, ou propos de morale et de philosophie*, Paris, Fischbacher, 1906, p. 205.

100. Lettre de Jules Riby et Charles Péguy au rédacteur en chef du *Journal du Loiret*, 18 octobre 1898 (*Feuillets mensuels. L'Amitié Charles Péguy*, n° 22, juillet 1951, p. 9).

101. Dans *Le Gaulois* du 5 mars 1900, Robert Mitchell estime que Zola est « le premier qui a fait dévier l'affaire Dreyfus, l'a détournée du terrain judiciaire pour l'engager dans la voie politique, c'est lui qui a sonné la charge contre l'armée, contre l'Église, contre le drapeau. / Avec son abominable pamphlet [*J'accuse*] il a semé dans notre pays des germes de discorde et des ferments de haine ; il est l'auteur initial du grand trouble qui paralyse les forces vives de la France. » (cité par Odette Carasso, *Arthur Meyer, directeur du Gaulois, un patron de presse juif, royaliste et antidreyfusard*, Paris, Imago, 2002, p. 168).

place, cinquième volet de *Jean-Christophe*. Ces deux parties sont mises en parallèle par Jean Chantavoine lors de la création du drame sacré de d'Indy en 1920, dans son commentaire du troisième tableau de l'acte I : « [C]e défilé des faux savants, des faux penseurs, des faux artistes n'est pas autre chose que la "Foire sur la place", dans le *Jean-Christophe* de M. Romain Rolland, traduite sous une forme scénique où nous retrouvons la "Marche des corporations" des *Maîtres Chanteurs*. *Jean-Christophe*, *Saint Christophe*, la similitude des prénoms suffirait à expliquer par le mécanisme inconscient de l'association une pareille rencontre, si je n'étais tenté de croire que M. d'Indy, qui ne recule pas devant les polémiques, a voulu délibérément répondre à M. Romain Rolland, et du *tac au tac*<sup>102</sup>. » J'incline à penser qu'il s'agit plutôt d'une coïncidence car d'Indy, loin de « répondre » à Rolland, le rejoint sur nombre de points.

Le propos de d'Indy est éminemment réactionnaire, ne serait-ce que par sa personnification des vices sous les traits des trois souverains servis successivement par Auféris à l'acte I, les personnages de la Reine de Volupté, dont il situe le palais à Babylone<sup>103</sup>, et du Roi de l'Or (scènes 1 et 2) étant de pures inventions de sa part. Le point culminant est atteint à la scène 3 lorsque le Prince du Mal montre à Auféris la « foule de l'armée du Mal ». Ce tableau n'est pas sans rappeler l'épisode de la tentation du Christ par Satan au désert<sup>104</sup> tandis que le décor, le traitement et le propos sont singulièrement proches du chapitre IV de *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert<sup>105</sup> où le saint anachorète est confronté à une foule d'hérétiques accompagnés de leurs attributs et proclamant chacun leurs croyances<sup>106</sup>. Le premier cortège chez d'Indy est celui des « faux penseurs », facilement identifiables à des intellectuels francs-maçons avec leurs truelles et triangles, qui proclament : « À bas les fanatismes ! À bas les prêtres ! À bas toute religion ! Nous seuls savons penser librement ». Viennent ensuite les « faux savants » à « lunettes d'or » que l'on pourrait qualifier de scientifiques libres penseurs : « Nous possédons la Vérité, car la Science est infaillible. Rions de la croyance en Dieu créateur », etc. Puis l'on entend d'autres voix, pacifistes, qui proclament : « Peuples, écoutez ! La patrie n'est plus qu'un vain mot ! La guerre est abolie ! », avant que « les peuples trompés<sup>107</sup> »

ne fassent irruption, précédés d'un étendard rouge : « Guerre ! Guerre à nos supérieurs ! Guerre à nos maîtres ! Haine aux puissants ! haine aux rois ! haine aux prêtres ! Guerre ! Détruisons tout ! » Ce sont ensuite les « arrivistes<sup>108</sup> » « couronnés de roses » : « Arriver et jouir, c'est le but de la vie. À nous seuls la richesse ; à nous seuls le pouvoir. Malheur à ceux qui nous barrent la route et foïn de tout ce qui n'est pas Nous ! ». Enfin, les « faux artistes » entrent en scène, porteurs de « blocs de pierre sans forme », de « panneaux tachés de couleurs diverses » et de « bizarres instruments orientaux dont ils ne semblent point savoir jouer » : ce sont les artistes d'avant-garde<sup>109</sup>.

Dans *La Foire sur la place*, Rolland vise certes lui aussi à la satire, mais sans se départir du réalisme. Il est donc moins schématique et caricatural. Ses notes préparatoires révèlent pourtant qu'il a lui aussi procédé à une classification de la société parisienne, que l'écriture romanesque rend naturellement moins discernable : « Jean-Christophe à Paris / [...] A. Premier groupe. Première France, où Christophe pénètre : - Les immoralistes, anarchistes intellectuels, Juifs, métèques, Graeculi, littérateurs, gendelettres, femmes, nouvelles couches démocratiques jouisseuses - La grande bouillie. Le chaos licencieux de Paris. L'odeur de cadavre. L'hypocrisie de l'art pour l'art. L'hypocrisie de la bonté. La soulerie de la liberté. / Christophe y prend l'aversion du plaisir, qui est le but unique de ces bêtes. Il fait amende honorable à l'Allemagne. / B. Deuxième groupe. - Les fanatiques de la raison ou de la foi, catholiques, libres penseurs, conservateurs, socialistes, également despotiques, napoléoniens. Les Romains<sup>110</sup>. »

Certains groupes décrits par d'Indy et Rolland semblent identiques, sous des termes parfois différents (« faux savants » / « fanatiques de la raison ») parfois similaires (« faux penseurs » / « libres penseurs »). Certains leur sont propres : les catholiques et les conservateurs pour Rolland, les francs-maçons et les pacifistes pour d'Indy, mais le sensualisme condamné par ce dernier sous les traits de la Reine de Volupté l'est aussi par Rolland (« les maîtres du jour couvraient du fracas de leur sensualisme grossier la voix de la pensée française<sup>111</sup> »). Scandalisé par l'immoralité de certaines pièces de théâtre et nouvelles publiées dans la presse<sup>112</sup>,

102. Jean Chantavoine, « Chronique musicale », *La Revue hebdomadaire*, 29<sup>e</sup> année, n° 38, 18 septembre 1920, p. 341.

103. Cf. livret de *La Légende de Saint-Christophe*, p. 11 et 31.

104. Math., 4 ; Marc, 1 ; Luc, 4.

105. D'Indy éprouvait depuis sa jeunesse une grande admiration pour cette œuvre, « puissante, monstrueuse et splendide » (lettre à Hugues Imbert, 15 juin 1887, La 18, BnF-Musique).

106. Par exemple, « Les Elkhésaïtes, en robe d'hyacinthe », « les Marcosiens, avec des anneaux d'or, et ruisselants de baume », « les Tatiens, en cilices de joncs », « les Caïnites, les cheveux noués par une vipère », etc.

107. Les « pacifistes » selon Chantavoine, art. cit., p. 338.

108. « Arrivistes orgueilleux » dans la partition chant-piano.

109. L'ensemble de ce défilé fut coupé lors de la création à l'Opéra de Paris (cf. J. Chantavoine, art. cit., p. 337, note 1).

110. Cité par Bernard Duchatelet dans « Romain Rolland et le théâtre français dans *La Foire sur la place* », *Revue des Sciences humaines* (Lille), t. 38, n° 150, avril-juin 1973, p. 206-207.

111. *Dans la maison*, p. 894.

112. Cf. *La Foire sur la place*, p. 666-667, p. 670-671.

Rolland fait d'Olivier son porte-parole pour dénoncer l'élite intellectuelle française : « une société de débâche, quelques bêtes de plaisir, qui ne sont même pas Français, des viveurs, des politiciens, des êtres inutiles, toute cette agitation, qui passe, sans la toucher, au-dessus de la nation<sup>113</sup>. »

Comme écrivain, Rolland concentre principalement ses attaques sur les milieux artistiques (gens de lettres, éditeurs, critique parisienne<sup>114</sup>). Alors que celles de d'Indy en cette matière se limitent aux avant-gardistes, il dénigre comme musicien aussi bien la Schola Cantorum qu'un certain maniérisme : « En France, la musique est recueillie, goutte à goutte, par des filtres Pasteur dans des carafes soigneusement bouchées. Et ces buveurs d'eau fade font les dégoûtés devant les fleuves de la musique allemande ! Ils épluchent les fautes des génies allemands<sup>115</sup> ! » Les artistes ainsi moqués sont bien proches des « faux artistes » de *La Légende de Saint-Christophe* : « Fauteurs d'un art ténu et rare, nous faisons la mode et nous la suivons. Que tout soit abaissé à notre taille... Haine à l'enthousiasme ! Haine à l'art idéal ! Plus de règles, plus d'études, faisons petit, petit... Faisons original<sup>116</sup> ! » Cet appel à la « haine » de « l'art idéal » ne rappelle-t-il pas aussi ce « guerre à l'idéal » dont parle Zola dans son essai *Le roman expérimental*<sup>117</sup> ? Pour l'écrivain naturaliste, « L'idéalisme, "avec ses oripeaux romantiques", peut entraîner au mal, le naturalisme, en montrant le mal dans toute sa laideur, peut pousser au bien<sup>118</sup>... ». Cette idée qui résume en quelque sorte l'esthétique de Zola est bien entendu en opposition radicale avec les convictions de d'Indy et de Rolland.

### Présence des Juifs

D'Indy et Rolland s'en prennent à toutes sortes de groupes politiques et sociaux dans leurs œuvres respectives. On ne peut manquer toutefois de remarquer le sort particulier qu'ils réservent aux Juifs. Les relations qu'ils

entretiennent avec ceux-ci ont déjà fait l'objet d'études<sup>119</sup>. Si Rolland n'est généralement pas considéré comme un antisémite, eu égard à sa pensée étrangère à tout manichéisme et à sa défense inconditionnelle des Juifs dans la sphère publique à partir de 1933, d'Indy n'échappe pas à cette critique en raison de son farouche antidreyfusisme et de la permanence de ses attaques visant les musiciens juifs dans ses écrits publics de 1899 à sa mort en 1931. Bien que les aspects antisémites des deux œuvres qui nous intéressent soient déjà connus<sup>120</sup>, ils m'ont semblé mériter d'être développés ici, la comparaison des deux œuvres permettant de projeter sur ces questions un nouvel éclairage.

La présence de personnages juifs dans la littérature occidentale est un phénomène remontant à l'époque médiévale<sup>121</sup>. Les romans et le théâtre français du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle leur accordent une place particulièrement importante<sup>122</sup>. Une trentaine de personnages juifs ont été identifiés dans la *Comédie humaine* de Balzac<sup>123</sup>, un certain nombre de banquiers juifs dans *Les Rougon-Macquart* de Zola et chez bien d'autres auteurs<sup>124</sup>, jusque dans *À la recherche du temps perdu*. Paradoxalement, les Juifs sont pratiquement absents de cette autre « comédie humaine » que sont les opéras-bouffes d'Offenbach dans lesquels s'opère « une satire de toute la société du Second Empire<sup>125</sup> ». Moins présents sur la scène lyrique, les Juifs y tiennent parfois des rôles principaux, mais dans des œuvres « sérieuses », comme chez Halévy (*La Juive*, *Le Juif errant*)<sup>126</sup>, et on ne peut manquer d'évoquer, en Allemagne, Wagner, modèle de d'Indy par bien des aspects, avec les figures de Beckmesser dans *Les Maîtres chanteurs* ou d'Alberich et de Mime dans la *Tétralogie*, souvent considérés comme des « figurations de Juifs<sup>127</sup> ».

La mise en scène d'un ou plusieurs personnages juifs dans un roman ou une pièce de théâtre ne signifie pas *ipso facto* que son auteur soit antisémite : les Juifs font

113. Dans la maison, p. 891.

114. Cf. *La Foire sur la place*, p. 682-686.

115. *Ibid.*, p. 747-748 et p. 749.

116. Livret de *La Légende de Saint-Christophe*, p. 51.

117. Émile Zola, *Le roman expérimental*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Charpentier, 1881 (« Lettre à la jeunesse », p. 95).

118. Cécile Delhorbe, *L'Affaire Dreyfus et les écrivains français*, op. cit., p. 48.

119. Manuela Schwartz, « Nature et évolution de la pensée antisémite chez d'Indy », dans *Vincent d'Indy et son temps*, actes du colloque international de la BnF de septembre 2002, Manuela Schwartz (dir.), Liège, Mardaga, 2006, p. 37-63 ; Antoinette Blum, « Romain Rolland et la question juive », dans *Romain Rolland*, Bernard Duchatelet (dir.), *Europe*, 85<sup>e</sup> année, n° 942, octobre 2007, p. 86-96.

120. Voir en particulier pour *La Légende de Saint-Christophe* : J. Fulcher, « Vincent d'Indy's "Drame Anti-Juif" and Its Meaning in Paris, 1920 », art. cit.

121. Cf. Heinz Pflaum, « Les Scènes de Juifs dans la littérature dramatique du Moyen Âge », *Revue des études juives*, t. 89 (1930), p. 133 et Marie-France Rouart, *L'antisémitisme dans la littérature populaire*, Berg International Éditeurs, 2001.

122. Cf. Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France, 1814-1914*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, t. 2, article « Juif », p. 47-51.

123. Cf. Kitty Kupfer, *Les personnages juifs dans la Comédie humaine de Balzac*, thèse de littérature française sous la direction de Jacques Noiray, Paris 4, 1997.

124. Alfred de Vigny, Victor Hugo, George Sand, Jules Verne, Maurice Donnay... Cf. M.-F. Rouart, *L'antisémitisme dans la littérature populaire*, op. cit. ; Cuno Charles Lehmann, *L'élément juif dans la littérature française*, t. 2 : De la Révolution à nos jours, Paris, A. Michel, 1961 ; Emmanuel Haymann, *L'antisémitisme en littérature. Pour en finir avec les clichés, les préjugés ou la haine*, Lausanne, Paris, Favre, 2006 ; etc.

125. F. Lemaire, *Le Destin juif et la musique : 3000 ans d'histoire*, 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, Paris, Fayard, 2003, p. 470.

126. Voir *ibid.* quelques exemples d'opéras dont les personnages principaux sont des Juifs.

127. Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite : un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgois, 2015, p. 12.

partie de la société et une œuvre qui prétend la dépendre ne peut les écarter arbitrairement. En les associant systématiquement à certains métiers liés à l'argent (banquier, usurier), en insistant sur des traits physiques caricaturaux, beaucoup d'auteurs trahissent cependant une forme d'antisémitisme plus ou moins avoué et profond. En multipliant les personnages de Juifs dans *Jean-Christophe*, et en analysant de manière récurrente leurs caractéristiques physiques et morales, Rolland manifeste des intentions évidemment désobligeantes à leur égard. Il en est de même pour d'Indy qui brosse explicitement – contrairement à Wagner – le portrait de l'odieuse Roi de l'Or de sa *Légende de Saint-Christophe* sous les traits d'un Juif. Pour l'un comme pour l'autre, il ne s'agit donc pas seulement de la continuation d'une tradition littéraire ou musicale plus ou moins malveillante à l'égard des Juifs mais d'une volonté personnelle de dénoncer leur comportement et leur influence.

En 1903, d'Indy parle même à son ami Pierre de Bréville de son futur *Saint-Christophe* comme d'un « drame antijuif<sup>128</sup> ». Cette définition lapidaire d'une œuvre non encore écrite est toutefois réductrice, car c'est la société dans son ensemble qui est mise en accusation, même si elle cible particulièrement sous les traits du Roi de l'Or une supposée emprise financière et politique des Juifs sur le monde. Il me semble que dans sa version définitive, *La Légende de Saint-Christophe* se présente plutôt comme une sorte de drame initiatique chrétien<sup>129</sup>, d'esprit antidreyfusard et fortement empreint d'antisémitisme. Rolland affirme clairement de son côté sa volonté de traiter de l'influence des Juifs. Dès 1894, il note dans son journal : « Je voudrais qu'ils eussent une place, assez importante, et nouvelle, dans mon roman<sup>130</sup>. » En 1897, il précise dans une note préparatoire : « Peinture des Juifs artistes, de cette société qui a pris une si grande place dans la vie mondaine et artistique de Paris. (...) Peindre violemment cette Juiverie, qui est un des ferments les plus agissants de la corruption morale d'aujourd'hui<sup>131</sup>. » Malgré la netteté de l'attaque, il n'en serait pas moins tout aussi réducteur de définir *Jean-Christophe* comme un « roman antijuif ».

Comment expliquer cette obsession des Juifs, cette volonté d'en souligner les défauts, partagée par les deux

auteurs ? Comme dans le cas de Voltaire, qui haïssait tous les juifs à la suite d'une affaire d'argent qu'il avait eue avec un juif<sup>132</sup>, l'hostilité de Rolland et d'Indy est fondée d'abord sur des expériences personnelles malheureuses. Au ressentiment qu'ils en ont conservé s'ajoutent un certain nombre d'observations faites au fil des années ainsi que, dans le cas de d'Indy au moins, diverses lectures et influences extérieures. En épousant en 1892 Clotilde Bréal, jeune femme d'origine juive, le jeune Rolland montre qu'il n'a pas de préjugés. Ce n'est qu'à partir du moment où il commence à fréquenter les milieux dans lesquels son épouse l'introduit qu'il en vient à développer des opinions antisémites. Il prend notamment en grippe Léon Blum, cousin par alliance de sa femme qui apparaît dans son roman sous les traits de Lucien Lévy-Cœur<sup>133</sup>. Cependant, son aversion ne s'explique pas uniquement par des rancœurs personnelles qu'il nourrirait vis-à-vis de Juifs de son entourage. Il en veut aussi, comme on l'a vu, à certains écrivains et dramaturges du temps dont les œuvres à succès, présentant des mœurs décadentes<sup>134</sup> au public, exercent sur lui une influence délétère. Parmi ces littérateurs, deux dramaturges juifs : Henry Bernstein et Romain Coolus. Les propos que Rolland prête à Olivier dans *Jean-Christophe* ne sont pas moins violents que ceux de d'Indy : « Les Juifs parisianisés (et les chrétiens judaïsés), qui foisonnaient au théâtre, y avaient introduit le mic-mac de sentiments, qui est le trait distinctif d'un cosmopolitisme dégénéré<sup>135</sup>. » Rolland rejoint là l'analyse d'Octave Mirbeau qui dès 1883 dans un article intitulé « Le théâtre juif<sup>136</sup> » avait exprimé des idées semblables. Dans le « Dialogue de l'auteur avec son ombre » qui précède *La Foire sur la place*, il va jusqu'à faire dire à son héros que certains juifs « menacent de mort notre civilisation », mais tempère son propos en reconnaissant que d'autres « sont une de nos richesses d'action et de pensée<sup>137</sup> ».

De manière similaire, le jeune d'Indy semble d'abord faire fi des opinions antijuives de sa famille, n'hésitant pas dans les années 1870 à collaborer avec Albert Cahen d'Anvers, son condisciple au Conservatoire, ou Samuel Naumbourg, rabbin officiant à la synagogue de la rue de la Victoire, avec qui il publie des

128. Lettre citée à Pierre de Bréville.

129. Si son influence est indéniable dans le premier et même dans le troisième acte, l'antisémitisme ne semble jouer aucun rôle au deuxième acte.

130. *Les Débuts de Jean-Christophe*, p. 247.

131. Cité par B. Duchatelet, « Romain Rolland et le théâtre français dans *La Foire sur la place* », art. cit., p. 215.

132. Cf. C. Lehmann, *L'élément juif dans la littérature française*, t. 1 : Des origines à la Révolution, Paris, A. Michel, coll. « Présences du judaïsme », 1961, p. 145-146.

133. Cf. *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, p. 80-81.

134. Cf. B. Duchatelet, « Romain Rolland et le théâtre français dans *La Foire sur la place* », art. cit.

135. *La Foire sur la place*, p. 671.

136. Article paru dans *Les Grimaces* du 3 novembre 1883, reproduit dans Chantal Meyer-Plantureux, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur la scène*, Bruxelles, Complexe, 2005, p. 133-137.

137. *Jean-Christophe*, p. 602.

madrigaux de Salomone Rossi<sup>138</sup>. Par la suite, des différends avec des personnalités musicales comme Jules Cohen et Édouard Colonne l'amènent à émettre en privé des propos antisémites. À cela s'ajoutent l'influence et la lecture de Wagner, celle de Drumont<sup>139</sup>, l'implication de riches juifs dans le scandale politico-financier de Panama, et de multiples observations faites au quotidien ou au cours de ses voyages en Europe, qu'il consigne dans son journal intime ou dans des lettres à son épouse ou à ses amis. Longtemps, ses critiques restent d'ordre privé. Ce n'est qu'en 1899, où l'Affaire Dreyfus rebondit avec la révision du procès devant le conseil de guerre de Rennes en août, suite à l'arrêt de la Cour de cassation du 3 juin, qu'il commence à s'en prendre publiquement aux Juifs, laissant libre cours aux idées qu'il s'est peu à peu forgées. S'il cible particulièrement ces derniers, et non seulement les dreyfusards, c'est bien sûr parce qu'Alfred Dreyfus est un Juif, et qu'il est persuadé, comme beaucoup d'antidreyfusards, que sa cause est soutenue par l'argent – le « nerf du dreyfusisme » écrit-il en août 1899<sup>140</sup> – de ses coreligionnaires. Les deux répliques évoquées plus haut du Roi de l'Or sont transparentes : « Avec cet or, soudoyant les prétoires, je fais innocenter des traîtres... » et plus loin « Il faut, par d'adroites manœuvres, leur présenter [aux hommes] l'injuste au nom de la Justice, et leur bien inculquer l'erreur sous le titre de Vérité<sup>141</sup> ! » Par certains propos de la Reine de Volupté à l'acte III, il laisse également entendre que le Roi de l'Or se soumet le pouvoir politique par la corruption des mœurs<sup>142</sup>. La question du rapport des Juifs à l'argent est aussi consubstantiellement liée à ses attaques contre les artistes juifs, qui ne reposent pas sur des considérations morales (comme c'est le cas pour Rolland) mais esthétiques. Citant *Le Judaïsme dans la musique* de Wagner, d'Indy estime les Juifs incapables de créer et considère qu'ils ne se sont intéressés à la musique que lorsque celle-ci est devenue un moyen de gagner de l'argent<sup>143</sup>, visant en particulier un certain nombre de compositeurs d'opéras du XIX<sup>e</sup> siècle coup-

bles d'éclectisme, de Meyerbeer à Offenbach. C'est encore ce cliché du Juif rapace qu'incarne le personnage du Roi de l'Or, dans une perspective politique et idéologique liée, comme on vient de le voir, au contexte de l'Affaire Dreyfus. En cela, d'Indy s'inscrit à la fois dans la tradition théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle et dans celle des mystères du Moyen Âge.

*La Légende de Saint-Christophe* fusionne en effet les deux catégories principales de drames médiévaux en se présentant à la fois comme un « spectacle édifiant » – aspect qui ne doit pas être négligé – et le « miroir satirique des mœurs et usages de l'époque<sup>144</sup> », son époque, qu'il voit affectée par toutes sortes de maux : décadence des mœurs, matérialisme (le palais de la Reine de Volupté à Babylone), asservissement du monde à l'argent (le palais du Roi de l'Or), anticléricalisme, rationalisme, anarchisme, arrivisme, avant-gardisme (l'empire du Prince du Mal), soumission du pouvoir judiciaire au pouvoir de l'argent (le Roi de l'Or devenant le « Grand Juge » à l'acte III)... Par d'autres aspects, le drame de d'Indy se situe dans la lignée du théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple en donnant au Roi de l'Or les traits d'un banquier juif allemand<sup>145</sup> du début du XX<sup>e</sup> siècle : « Sur le fond, se détache la figure d'un petit homme replet et réjoui. Il a les cheveux crépus et le nez busqué. À ses côtés se tiennent des valets porteurs de sacoches en cuir<sup>146</sup>. » Ces traits caricaturaux dont d'Indy l'affuble perpétuent la caractérisation du Juif par le costume, la difformité physique, le nez postiche, courante au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>147</sup>. D'Indy fait ainsi de son personnage l'allégorie des puissances d'argent, dans le prolongement de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle qui a popularisé le type du banquier ou de l'usurier juif, doué d'un goût immodéré pour l'argent. Mais il s'agit aussi sans doute d'une attaque plus précise visant les financiers juifs qui, maîtres de l'or, sont aussi les maîtres du monde<sup>148</sup>. Le titre de « Roi de l'Or » est en effet probablement une allusion au banquier Alphonse de Rothschild, à qui ses ennemis avaient donné ce surnom<sup>149</sup>. Ce Roi de l'Or est l'équi-

138. Cf. L. Vallas, *op. cit.*, t. 1, p. 129-131.

139. Son agenda 1888 nous apprend qu'il fait cette année-là l'acquisition de *La Fin d'un monde* d'Édouard Drumont, « étude psychologique et sociale » dont l'antisémitisme n'est pas moins prononcé que celui de *La France juive*, publié deux ans plus tôt.

140. Lettre de d'Indy à Octave Maus, Les Faugs, 18 août 1899 (« Lettres de Vincent d'Indy à Octave Maus », art. cit., p. 81-82).

141. *La Légende de Saint-Christophe*, p. 35. Le livret est plein de sous-entendus (certains limpides, d'autres plus obscurs) dont il m'est impossible de rendre compte dans le cadre de cet article.

142. « L'homme odieux [le Roi de l'Or] qui m'a réduite en esclavage [...] Pour un peu plus d'or, il prêterait son esclave aux puissants et aux riches ; et c'est ainsi qu'il a conquis les hautes charges de l'État... » (*ibid.*, p. 115). Dans la scène 1 de l'acte I, au palais de la Reine de Volupté, le Roi de l'Or déclarait déjà aux chevaliers de Babylone (et Paris n'est-elle pas une « Babylone moderne » selon l'expression consacrée ?) que leurs armes lui avaient été vendues par leurs valets, et ajoutait : « J'ai aussi acheté tous vos ministres... » (p. 25).

143. Cette idée revient régulièrement dans ses écrits à partir de 1899, en particulier dans son essai intitulé *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français* (Paris, Delagrave, 1930).

144. H. Pflaum, « Les Scènes de Juifs dans la littérature dramatique du Moyen Âge », art. cit., p. 111.

145. À l'acte II, le Roi de l'Or affirme : « Ce pays teutonique est bien vraiment le centre des affaires ! » (p. 31). Voir aussi F. Lemaire, *op. cit.*, p. 481.

146. *La Légende de Saint-Christophe*, p. 20 et 22.

147. Cf. C. Meyer-Plantureux, *Les Enfants de Shylock*, p. 54 et illustrations hors-texte.

148. C'est ce qu'affirme le Roi de l'Or : « Oui, je suis tout puissant. Car l'Or est le maître du monde, et moi, je suis le maître de l'Or. » (acte I, sc. 2, p. 33). Dans la scène précédente, il disait « Le monde entier se courbe sous mon sceptre ; et... tu le vois, la Volupté même est ma vassale » (sc. 1, p. 27 et 29).

149. Cf. Monroc-Vermont, *Le Roi de l'or, roman politique. Rothschild !... Rothschild !...*, Paris, Société libre d'édition des gens de lettres, 1899. À la mort d'Alphonse de Rothschild, *La Libre Parole* du 27 mai 1905 titre : « Le Roi de l'Or ».

valent de ces caricatures du « Juif Rothschild “accapareur mondial<sup>150</sup>” » qui fleurissent dans la presse antisémite de l'époque.

Alors que le Roi de l'Or tient un rôle central dans le drame de d'Indy dont il est le seul personnage « officiellement » juif<sup>151</sup>, les nombreux Juifs de *Jean-Christophe* ne sont que quelques-uns des innombrables personnages que le héros croise sur sa route. Plusieurs sont inspirés d'individus que Rolland a lui-même côtoyés, comme le très antipathique Lévy-Cœur *alias* Léon Blum, mais il faut également citer Lothar Mannheim et sa fille Judith (*La Révolte*), Sylvain Kohn (*La Foire sur la place*), M. et M<sup>me</sup> Félix Weil et Taddée Mouch (*Dans la maison*) ou encore Manousse Heimann (*Le Buisson ardent*). Il est loin de porter sur tous le même regard. Dans l'esprit de Rolland, l'adjonction du personnage de Madame Nathan, protectrice de l'héroïne d'*Antoinette*, vient par exemple « corriger le jugement sévère prononcé dans *La Foire sur la place* et amorcer le jugement plus bienveillant que renferme *Dans la maison*<sup>152</sup>. » Rolland s'autorise une seule fois une caricature volontairement outrancière, pour Taddée Mouch, qu'il décrit « plus Juif que de raison : le Juif, tel que le représentent ceux qui ne l'aiment point : petit, chauve, mal fait, le nez pâteux, de gros yeux qui louchaient derrière de grosses lunettes<sup>153</sup> [...] ». En règle générale, si les traits de ses personnages juifs sont très marqués moralement et (ou) physiquement, Rolland est très loin de la caricature d'indyste qui correspond au projet tout autre d'une fable, d'un spectacle naïf et populaire. Il préfère développer à leur sujet, comme il le fait pour tous ses personnages, une réflexion psychologique, fondée à la fois sur des préjugés raciaux et sur une observation affûtée des Juifs qu'il a eu l'occasion de côtoyer. Cette libre réflexion qui se veut objective est à la fois le fait du narrateur et de ses personnages, Jean-Christophe et Olivier<sup>154</sup>; ses analyses, subtiles et parfois contradictoires, montrent à quel point Rolland considère les Juifs comme une catégorie à part dans la société française. Si on le sent sur la défensive vis-à-vis de ceux qui sont, « dans l'Europe d'aujourd'hui », « les agents les plus vivaces de tout ce qu'il

y a de bien et de mal », sa pensée à leur sujet est tout sauf simpliste. Elle s'exprime dans toute sa complexité dans une lettre qu'il adresse à des correspondants juifs en 1911<sup>155</sup>.

## Conclusion

Les analogies entre *La Légende de Saint-Christophe* et *Jean-Christophe* évoquées ici ne sont pas moins nombreuses que celles qui existent entre leurs auteurs, dont j'ai eu l'occasion d'étudier les relations<sup>156</sup>. L'une et l'autre – l'un et l'autre – s'éclairent mutuellement. Outre ce qu'elles révèlent de leurs créateurs, ces deux œuvres nous donnent de l'époque qu'elles décrivent des visions certes subjectives mais singulièrement proches. Il est remarquable que, malgré leurs convictions si éloignées sur le plan idéologique, Rolland et d'Indy aient été conduits à l'appréhender d'une manière similaire, et qu'ils aient choisi de lui opposer la même figure de géant légendaire<sup>157</sup>. (Saint) Christophe est l'incarnation de l'idéalisme et de l'intransigeance qu'ils partagent, le porte-voix des aspirations et des indignations qui leur appartiennent en propre. Ce héros exemplaire dans lequel ils se projettent leur permet d'exalter les valeurs et vertus auxquelles ils croient (force, foi, bonté, joie...), avec un arrière-plan mystique qui ne peut qu'agréer à ces ennemis du matérialisme. Cependant, malgré leurs accents pamphlétaires parfois violents, ce sont deux œuvres également optimistes dans lesquelles le bien triomphe, malgré les apparences. Là se révèle peut-être une dernière idée commune entre les deux artistes, que l'on retrouve sous la plume d'un autre écrivain du XX<sup>e</sup> siècle, auteur d'une non moins célèbre fable : « on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux<sup>158</sup>. »

décembre 2017

*Gilles Saint-Arroman est docteur en musique et musicologie. Il est l'auteur d'une thèse sur : « Les écrits de Vincent d'Indy. D'une pensée à sa mise en actes », sous la direction de Danièle Pistone.*

150. Un exemple est reproduit *ibid.*, hors-texte.

151. Signalons cependant que le Prince du Mal prend à l'acte III le nom hébraïsant de Sathanaël ; mais l'étude de ce personnage complexe et de ses relations avec le Roi de l'Or dépasserait le cadre de cet article.

152. B. Duchatelet, « Un épisode de *Jean-Christophe* de Romain Rolland : *Antoinette*. Étude de genèse et de création littéraire », *Études rollandiennes* n° 17.1, 2007, p. 53.

153. *Dans la maison*, p. 941.

154. Cf. *Jean-Christophe*, p. 602, p. 946-948, p. 1370.

155. Reproduite par C. Meyer-Plantureux dans *Les Enfants de Shylock*, p. 145-147.

156. Cf. « Sous le signe de l'Italie : les relations de Romain Rolland avec Vincent d'Indy et la Schola Cantorum », *Cahiers de Brèves*, n° 30, décembre 2012, p. 23-28 ; « Les deux Christophe : essai de parallèle entre Romain Rolland et Vincent d'Indy », *Cahiers de Brèves*, n° 33, juillet 2014, p. 16-22 ; « Les deux Christophe (II) : Les deux Beethoven », *Études Romain Rolland (Cahiers de Brèves)*, n° 36, décembre 2015, p. 30-42.

157. Même si le fait peut paraître anecdotique, je ne peux manquer de signaler à la suite d'Alain Corbellari leur proximité troublante avec l'opéra *Christophorus* de Franz Schreker, composé dans les années 1920, qui met en scène un jeune compositeur entreprenant un opéra sur la légende de saint Christophe « dans lequel il se projette lui-même avec les personnages de son entourage. » (cf. A. Corbellari, « Romain Rolland inspirateur des musiciens », dans *Romain Rolland et la musique*, Bernard Duchatelet (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013, p. 161-170).

158. Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, avec dessins par l'auteur, New York, Reynal & Hitchcock, 1943, p. 72.