

ZOFIA KARCZEWSKA-MARKIEWICZ

Warszawa

ROMAN-AUTO PORTRAIT

ÉLÉMENTS BERGSONIENS DANS «JEAN-CHRISTOPHE»

Le *Journal intime* de Romain Rolland écrit systématiquement dès l'âge de vingt ans a été la matière fondamentale de *Jean-Christophe*. On a signalé déjà maintes fois les analogies qui existent entre les deux textes. Maurice Descotes¹ a présenté parallèlement plusieurs fragments choisis dans le *Voyage intérieur* et plusieurs morceaux du roman pour prouver une coïncidence évidente des idées, des images et même la parenté de telle et telle phrase. De même Jacques Robichez² constate que «Rolland a transporté dans son roman le plus intime de son expérience. Expérience d'artiste [...] mais expérience humaine aussi, et plus précisément sentimentale»³. Il lui suffit de mettre quelques citations choisies dans le *Journal intime* de Rolland en regard des fragments du roman pour justifier pleinement son opinion. Évidemment, ce sont les preuves qui témoignent de la présence dans *Jean-Christophe* de nombreux éléments autobiographiques à peine signalés dans les monographies générales. Elles indiquent nettement que le *Journal intime* a été la principale source d'inspiration de l'auteur de *Jean-Christophe*. La technique du portrait constitue le problème essentiel de l'oeuvre de Rolland si on l'analyse du point de vue de l'évolution de la forme romanesque. Car c'est précisément dans la technique du portrait que se manifeste le caractère novateur de *Jean-Christophe* par rapport à la technique du roman balzacien ou post-balzacien.

Comme la majorité de ses contemporains, le jeune Rolland fut un lecteur enthousiaste des romans russes. Non seulement de Tolstoï mais

¹ M. Descotes, *Romain Rolland*, 1948, pp. 167-170.

² J. Robichez, *Romain Rolland*, 1961.

³ Idem, *op. cit.*, pp. 140-146.

aussi de Gogol, Tourgueniev et surtout de Dostoïevski. La leçon de Dostoïevski — et cela est d'ailleurs bien connu — parvenant en pleine époque symboliste a été un ferment qui invitait à observer les mouvements intérieurs, à étudier les secrets de la sensibilité humaine. Le héros balzacien est un type⁴, celui d'un être qui agit sous l'impulsion d'une passion dominante dans un caractère et fortement accentuée par le romancier. Conformément aux traditions du roman psychologique français, Balzac met de l'ordre dans le chaos intérieur de l'homme et en donne une image logiquement organisée; une image dont les contours sont déterminés surtout par les conditions sociales. Dostoïevski ne fait aucun cas de cet ordre classique. Il met justement en relief le chaos de l'âme humaine déchirée par des passions contradictoires. Le héros de Dostoïevski est un homme capable d'accomplir des actes inattendus, soumis à l'action de forces diverses; un être qui obéit souvent à des instincts dont il ne se rend pas compte. Ses actions ne peuvent pas être devinées ni prévues selon des prémisses logiques. Il est impénétrable et mystérieux comme la vie qui apporte de surprises toujours nouvelles et inattendues. Il est un personnage moins littéraire et «composé», mais plus authentique et plus vrai. Le héros de Dostoïevski est plus proche du réalisme de la vérité intérieure qui caractérise les romans de Stendhal. Ceux-ci ont touché fortement la génération de Rolland, laquelle enregistre dans ses journaux intimes les plus secrets mouvements de l'âme humaine.

Ces journaux, qui dès l'âge le plus tendre indiquent la direction de l'évolution future des artistes, sont écrits d'ailleurs dans des tonalités différentes. Aucune inclination au narcissisme, à l'égotisme comme chez André Gide, ne se manifeste dans le *Journal* de Rolland. De hautes aspirations créatrices et le désir de grandeur constituent la dominante du *Journal intime* du jeune Rolland. Il analyse minutieusement sa conception de l'art, il confie au journal ses difficultés d'auteur débutant et ses hésitations quant au choix de sa voie artistique. Ces pages contiennent le portrait d'un artiste qui vibre devant de beau avec une intensité extraordinaire et qui analyse ses états d'âme dans le cours même de la création. Le jeune Rolland rêve d'être musicien et ce rêve restera son désir inassouvi jusqu'à la fin de sa vie («Misère que nous ne puissions écrire nous-mêmes la musique que nous sentons!»⁵).

⁴ Il s'agit évidemment des personnages typiquement balzaciens appelés par H. U. Forest personnages monomanes (*L'Esthétique du roman balzacien*): «Balzac s'est constamment efforcé de créer des types qui personnifient, d'une certaine manière, les tendances et les vices de son époque» (p. 123).

⁵ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, p. 265.

Par rapport au journal intime de Rolland, le portrait de Jean-Christophe se dessine comme une compensation, comme une expression artistique de ses aspirations et de ses rêves; selon la formule de Thibaudet, on peut constater que Rolland montre dans la vie de son héros les directions de sa vie possible⁶.

Les parties du roman inspirées par le journal intime enregistrant les états d'âme de l'auteur sont intensément poétiques et constituent, dans le plan «symphonique» de l'oeuvre, des morceaux composés harmonieusement, d'un caractère bien défini. Ce sont avant tout: *L'Aube*⁷, *Le Matin*. *L'Adolescent*, partiellement *La Révolte* et les deux derniers volumes: *Le Buisson ardent* et *La Nouvelle journée*. Dans ces volumes le portrait du héros domine comme un motif de composition et comme un élément qui forme un lien entre les différents volumes du cycle; le portrait développe les principes structuraux du journal intime tout en gardant les traits essentiels de ce genre littéraire, notamment son caractère de confession⁸. Le portrait de Christophe est réalisé selon les critères précis: dès les premières pages du roman l'auteur centre son attention sur les traits typiques d'un musicien-créditeur qui au prix d'un grand effort de volonté se fait connaître et estimer après avoir surmonté de grandes difficultés. Point de départ à partir duquel se formera le caractère et se dessinera la silhouette psychique du héros. Il a une sensibilité artistique exceptionnelle et en même temps une grande force morale et physique. L'«organisation musicale» de Christophe est le plus fortement ressentie dans les premiers volumes du roman qui présentent le héros enfant et adolescent. Le petit Christophe découvre le monde avant tout par l'ouïe. Rolland pénètre intuitivement le psychisme de l'enfant génial. Dans son étude sur l'esthétique du roman, Albert Thibaudet cite *Jean-Christophe* comme exemple d'un roman réussi sur l'enfance et la jeunesse et constate que Rolland a écrit

⁶ «[...] le romancier authentique crée les personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle» (A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, p. 12).

⁷ Charles Péguy a comparé *L'Aube* avec les *Confessions* de J.-J. Rousseau (R. Rolland, *Péguy*, t. 1, p. 124).

⁸ «Es ist kein Roman, sondern wie Rolland sagt (Vorrede zu *La Maison*), ein Mensch, eine Seelenschilderung, ein Leben. Und dieser Mensch ist Rolland selbst. Es ist eine Ichgeschichte; aber das Ich ist in zwei Seelen gespalten und verkörpert in den Gestalten des Freundespaars Christoph und Olivier, eines Freundespaars, das ebenbürtig zu den edelsten der Weltliteratur tritt und schon in der Namensgebung unmittelbar anknüpft an das klassische "Rolantz est preux et Oliviers est sage"» (E. Richter, *Romain Rolland*, Heidelberg 1920, p. 307).

cette histoire d'un musicien avec une âme de musicien, «une nature qui ne s'arrête pas en tableaux, mais sympathise avec un mouvement, ne s'éprouve vivante que dans la fluidité pure, dans l'acte de succession, dans une croissance ardente et fiévreuse, une adolescence perpétuelle»⁹.

L'engagement personnel de l'auteur dans l'analyse de l'âme du héros est, en effet, frappant. Rolland modèle les traits du jeune musicien comme s'il poétisait sa propre enfance réellement vécue, ses rêves non accomplis. Cette transposition artistique peut être appelée, en un certain sens, journal intime idéalisé. «La trame poétique du sentiment» postulée par Rolland dans sa «théorie du roman musical» devient ici «la chaîne vivante» du roman. Les aspirations créatrices et le désir de grandeur qui sont la dominante du *Journal* du jeune Rolland, sont encore plus accentués et plus intenses dans le personnage de Christophe. Le héros du roman réalise le programme esquissé dans les notes de Rolland durant ses études à l'École Normale Supérieure:

«Lorsqu'on n'est plus l'écolier de quelqu'un, lorsqu'on ne peut plus se contenter des pensées d'autrui, lorsqu'on veut être soi, librement, complètement, il ne faut pas se plaindre si l'on n'est pas compris; il faut attendre d'être devenu un maître, un Wagner, un Tolstoï, pour trouver les harmoniques des accords de son âme. Agis, réalise le monde qui dort en toi; ce que tu sens puissamment, fais-le sentir aux autres: et tu feras autour de toi comme un brasier d'amour»¹⁰.

Dans ce fragment du journal on peut trouver la clef qui permet de déchiffrer le personnage de Jean-Christophe. Le héros incarne les postulats moraux de l'auteur. Rolland présente en Christophe un exemple d'artiste qui ne se plaint pas du manque de compréhension et de liberté. Énergique et conquérant, il surmonte audacieusement les difficultés et les obstacles avant «d'être devenu un Wagner, un Tolstoï» et de trouver l'harmonie intérieure. Homme d'action, il exerce une influence sur son entourage, il domine la moyenne de toute l'intensité de sa vie intérieure, de toute la puissance de ses sentiments et de sa faculté de transmettre les émotions. La vie intérieure de Christophe a une telle intensité émotive qu'il produit autour de lui un «brasier d'amour».

Il n'est pas difficile de relever dans le fragment du journal de l'École Normale, cité ci-dessus, une parenté avec l'élan vital de Bergson. «Agis, réalise le monde qui dort en toi, ce que tu sens puissamment, fais-le sentir aux autres [...]», écrit Rolland en 1888, donc avant la parution du pre-

⁹ A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, p. 14.

¹⁰ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, p. 200 (22. III. 1888).

mier livre de Bergson: *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*. Ce sont dans les textes de jeunesse de Rolland les premiers signes de la «philosophie de l'action», si caractéristique de son attitude; philosophie qui ne doit pas pourtant être identifiée avec celle des pragmatistes. Pour Rolland, le problème de l'action est avant tout un problème moral. En formulant le programme de sa vie, il s'oppose à la faiblesse de volonté propre aux Décadents en même temps qu'il insiste sur la nécessité d'une activité sociale de l'artiste, d'un rayonnement constructif. Il interprète ses épreuves et ses impressions subjectives non comme les substituts des lois objectives qui gouvernent le monde, mais comme une source d'énergie qui rayonne sur l'entourage. Par son humanisme, Rolland se différencie radicalement de l'attitude asociale de Gide, son contemporain. La leçon de ferveur que donne celui-ci dans les *Nourritures terrestres* comporte aussi des éléments proches de l'élan vital bergsonien. Quand Ménalque apprend à Nathanaël la ferveur, il veut lui transmettre les soifs qui sont — à son avis — «les plus douces joies de mes sens»¹¹. La ferveur doit servir à former une personnalité «irremplaçable», unique; à rompre tous les liens — familiaux, sociaux et moraux; elle doit faciliter le refus du choix.

Publiées en 1897 (mais écrites quelques années plus tôt) les *Nourritures terrestres* sont un document significatif des tendances philosophiques et esthétiques qui se sont fait jour parallèlement dans les textes de différents écrivains et qui ont été présentées sous forme de système par Bergson. Le fait que le bergsonisme fut, en un certain sens, une «codification» dans le domaine philosophique des phénomènes qui dominaient dans l'art de l'époque symboliste¹², a décidé de son éclat et de son succès inouïs. Il faut donc étudier avec grande prudence le problème de l'influence de la pensée de Bergson sur ses contemporains;

¹¹ A. Gide, *Nourritures terrestres*, p. 85.

¹² «Nous avons été ainsi nombre de jeunes hommes qui respirions l'atmosphère nietzschéenne, avant de savoir même que Nietzsche existât. Cela ne surprendra que ceux qui croient que ce sont les grands hommes qui créent l'atmosphère de leur temps. Les grands hommes sont ceux qui traduisent avec le plus d'éclat l'âme du temps qui va naître et ses effluves. Mais ces effluves nous baignaient, sans que nous eussions besoin qu'un de nos aînés nous les révélât. Nietzsche a été le major de notre promotion; mais notre promotion s'était formée sans lui; et j'en sais même, parmi nous, qu'il a gêné, comme Suarès qui s'est longtemps refusé à le lire, par dépit de retrouver dans ses écrits ce que son propre instinct lui avait fait découvrir. N'ayons de crainte pour l'Amérique! Faute d'un Christophe Colomb, il s'en trouvera toujours d'autres, pour découvrir le Nouveau Monde. Le vent mène la barque. Gloire au vent!» (R. Rolland, *Mémoires*, pp. 106-107).

ceci est souligné fortement par Roméo Arbour¹³ qui remarque en même temps que dans les oeuvres de Bergson nous trouverons des lignes de faits, des directions; des éléments de doctrine, plus qu'un système ou même un traité spécial sur l'art littéraire. En encourageant les écrivains au contact immédiat avec la réalité intérieure, Bergson n'a pas frayé la voie à de nouveaux courants littéraires, mais seulement incité à approfondir l'expérience des Symbolistes et les découvertes des psychologues modernes. Selon la doctrine de Bergson, l'oeuvre littéraire doit présenter les états d'âme successifs, découverts grâce à l'intuition qui permet d'appréhender directement la réalité. La «durée intérieure» se manifeste par des images se développant selon un rythme régulier et correspondant au «torrent de conscience». Dans l'évolution du roman, la théorie de Bergson a donc appuyé les tendances inspirées par la poétique du symbolisme et par les dispositions à l'exploration intérieure qui s'expriment dans le journal intime.

C'est selon cette perspective qu'il faut aussi analyser les éléments bergsoniens dans *Jean-Christophe* en prenant en considération les dates de création de chaque volume. Les trois premiers volumes ont été écrits et publiés avant 1907, c'est-à-dire avant la publication de *l'Évolution créatrice*. C'est à partir de ce moment que l'influence de l'intuitionnisme s'est accrue pour connaître son plus grand succès précisément durant les années qui ont précédé le déclenchement de la première guerre mondiale.

L'éveil du génie musical est étudié dans *L'Aube*, premier volume de *Jean-Christophe*. Les images de ce prélude lyrique, qui naissent «avec les mouvements réguliers du rythme», sont une tentative de pénétration de la réalité intérieure du héros; elles suggèrent une très vive sensibilité musicale chez l'enfant. En présentant le héros aux sources du «torrent de la vie», l'auteur relève les vagues mouvements instinctifs de son coeur, les états confus de son subconscient. C'est un journal

¹³ «Ce sont donc des éléments de doctrine plus qu'un système ou même un traité spécial sur l'art littéraire que nous trouverons chez lui. Lignes de faits, directions plutôt que dessin aux contours arrêtés. C'est d'ailleurs la principale raison pour laquelle l'action de la pensée esthétique bergsonienne, diffuse, presque impalpable, est si réfractaire à l'analyse» (R. Arbour, *Henri Bergson et les lettres françaises*, p. 14).

«Quant à la recherche des rapports de Bergson avec la littérature de son temps, nous n'avons pas l'intention de la convertir en une chasse aux influences [...]. Ces données historiques et l'analyse des oeuvres elles-mêmes nous feront découvrir des coïncidences et des affinités aussi bien que des divergences certaines; elles nous contraindront également à reconnaître une action certaine de Bergson sur les lettres françaises» (*op. cit.*, pp. 15-16).

poétique de l'enfance, une évocation intuitive réalisée sous forme d'impressions musicales.

Le vaste flot des jours se déroule lentement. Immuables, le jour et la nuit remontent et redescendent, comme le flux et le reflux d'une mer infinie. Les semaines et les mois s'écoulent et recommencent. Et la suite des jours est comme un même jour [...].

De l'abîme de l'âme émergent quelques formes, d'une étrange netteté. Dans le jour sans bornes, qui recommence, éternellement le même, avec son balancement monotone et puissant, commence à se dessiner la ronde des jours qui se donnent la main; leurs profils sont, les uns riants, les autres tristes. Mais les anneaux de la chaîne se rompent constamment, et les souvenirs se rejoignent par-dessus la tête des semaines et des mois...¹⁴

L'auteur concentre dans le petit Christophe une profusion de force et d'énergie en esquissant un portrait du héros en puissance:

Quelle surabondance de force, de joie, d'orgueil, en ce petit être! Quel trop-plein d'énergie! Son corps et son esprit sont toujours en mouvement, emportés dans une ronde qui tourne à perdre haleine. Comme une petite salamandre, il danse jour et nuit dans la flamme. Un enthousiasme que rien ne lasse et que tout alimente. Un rêve délirant, une source jaillissante, un trésor d'inépuisable espoir, un rire, un chant, une ivresse perpétuelle. La vie ne le tient pas encore; à tout instant, il s'en échappe: il nage dans l'infini. Qu'il est heureux! qu'il est fait pour être heureux! Rien en lui qui ne croie au bonheur, qui n'y tende de toutes ses petites forces passionnées!... [p. 26]

La coïncidence avec l'élan vital bergsonien, cette «force intérieure des êtres organiques», est ici frappante. Dans la structure symphonique de l'oeuvre, cette esquisse de portrait se dessine dès le début, comme un motif thématique très accentué; motif qui recèle en puissance les lignes de développement du roman tout entier. Il ira en se renforçant dans les morceaux suivants, et s'enrichira d'éléments «mélodiques» toujours nouveaux.

Dans la composition du deuxième volume (*Le Matin*) se manifestent des parentés évidentes avec le journal intime: Rolland est absorbé ici par l'évolution du héros qui commence à dépasser son milieu de toute sa forte personnalité artistique. La conscience qu'il sera quelqu'un mûrit en lui. Les traits de son caractère se font jour dans les conflits avec son entourage présentés dans les épisodes; autant de «flots» superficiels sous lesquels passe le torrent puissant de la vie intérieure du héros¹⁵.

¹⁴ Jean-Christophe, pp. 11-12.

¹⁵ «Der Bildungsprozess des höheren Menschen hat seinen Inhalt in dem Konflikt mit allen autoritären, konventionellen, gesellschaftlichen Festlegungen geistiger Werte. Sein Ziel ist die vollkommen autonome Einzelpersönlichkeit. Der Kampf um dieses Ziel setzt unbedingte Wahrhaftigkeit und Treue gegen sich selbst

Plus étroite se resserrait autour de Christophe la prison des soucis et des tâches médiocres, plus son coeur révolté sentait son indépendance. Dans une vie sans entraves, il se fût abandonné sans doute au hasard des heures. Ne pouvant être libre qu'une heure ou deux par jour, sa force s'y ruait, comme un torrent entre les rochers [p. 142].

Les épreuves de l'artiste, en apparence objectivées et présentées sous forme de relation par le narrateur, sont, à vrai dire, une confession subjective inspirée par les expériences personnelles de l'auteur. C'est encore au journal intime de Rolland que fait penser la soif de grandeur qui absorbe Christophe:

La victoire... idée fixe qui ne cesse de le brûler, sans qu'il s'en rende compte, qui le soutient à travers les dégoûts, les fatigues, le marais croupissant de cette vie! Conscience sourde et puissante de ce qu'il sera plus tard, de ce qu'il est déjà!... [p. 146]

Absorbé qu'il est par l'évocation de la vie intérieure du héros, Rolland ne consacre que quelques phrases à image extérieure en relatant l'impression de Christophe lui-même qui se voit dans un miroir:

Il n'y a aucun rapport entre son être profond et la forme présente de son visage et de sa pensée. Lui-même le sait bien. S'il se voit dans son miroir, ces sourcils proéminents, ces petits yeux enfoncés, ce nez court, gros du bout, aux narines dilatées, cette lourde mâchoire, cette bouche boudeuse, tout ce masque, laid et vulgaire, lui est étranger [p. 146].

La sensibilité artistique de Christophe, qui dans *L'Aube* n'était qu'instinctive et inconsciente, devient dans *Le Matin* une force constructive, alimentant la création. Dans la technique du portrait, le recours aux moyens d'expression musicaux est patent: Rolland se sert du *crescendo*, il agit par l'atmosphère, la valeur sonore du mot, la modulation de la phrase au rythme changeant:

Il est à son vieux piano, dans sa mansarde, seul. La nuit tombe. La lueur mourante du jour glisse sur le cahier de musique. Il se brise les yeux à lire, jusqu'à la dernière goutte de lumière. La tendresse des grands coeurs éteints, qui s'exhale de ces pages muettes, le pénètre amoureusement. Ses yeux se remplissent de larmes. Il lui semble qu'un être cher se tient derrière lui, qu'une haleine caresse sa joue, que deux bras vont enlacer son cou. Il se retourne, frissonnant. Il sent, il sait qu'il n'est pas seul. Une âme aimante, aimée est là, auprès de lui. Il gémit de ne pouvoir la prendre. Et pourtant cette ombre d'amertume, mêlée à son extase, a encore une douceur secrète. La tristesse même est lumineuse. Il pense à ses maîtres chéris, les génies disparus, dont l'âme revit dans ces musiques. Le coeur gonflé d'amour, il songe au bonheur surhumain, qui dut être la part de ces glorieux amis, puisqu'un

voraus. Darauf beruht die sittliche Grösse dieses Menschenideals» (E. R. Curtius, *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, p. 108).

reflet de leur bonheur est encore si brûlant. Il rêve d'être comme eux, de rayonner cet amour dont quelques rayons perdus illuminent sa misère d'un sourire divin. Etre dieu à son tour, être un foyer de joie, être un soleil de vie!... [p. 147].

Dans ce fragment qui termine le premier chapitre du *Matin*, la composition est nettement musicale. On distingue ici dans les effets trois phases successives qui expriment la tension croissante des états d'âme du héros, le torrent grandissant de la conscience des forces créatrices. La musique des grands maîtres est une inspiratrice qui l'enivre: «Il rêve d'être comme eux». La dernière phrase composée de trois parties a la valeur de trois accords qui reprennent en *crescendo* le motif de l'élan vital: «Etre dieu à son tour, être un foyer de joie, être un soleil de vie!...»

Ce motif est l'élément dominant du caractère de Christophe. Les événements extérieurs: les amours, les amitiés du héros, ses conflits avec l'entourage, ses succès et ses défaites sont une sorte de toile de fond sur laquelle se dessinent les mouvements de son âme, présentés de façon à constituer les étapes synthétiques de son évolution. Dans la technique du portrait du héros, les traits de composition symphonique sont non moins marqués: les thèmes polyphoniques qui présentent les différents aspects de la vie humaine s'unissent en des accords puissants et harmonieux quand l'auteur rend les crises intérieures de Christophe. Le troisième volume du roman — *L'Adolescent* — qui présente la période de maturation est particulièrement significatif de cette méthode.

Christophe faisait peau neuve. Christophe faisait âme neuve [...].

Il était seul dans sa chambre, une nuit, accoudé devant sa table, à la lueur d'une bougie. Il tournait le dos à la fenêtre. Il ne travaillait pas. Depuis des semaines il ne pouvait travailler. Tout tourbillonnait dans sa tête. Il avait tout remis en question à la fois: religion, morale, art, toute la vie. Et dans cette dissolution universelle de sa pensée, nul ordre, nulle méthode [p. 263].

L'auteur illustre symboliquement les états d'âme du héros par les images de la nature. Au moment de la crise «un déluge d'eau, une pluie lourde, large, droite, croula».

Le sol sec et durci sonna comme une cloche. Et l'énorme parfum de la terre brûlante et chaude ainsi qu'une bête, l'odeur de fleurs, de fruits et de chair amoureuse, monta dans un spasme de fureur et de plaisir. Christophe halluciné, tendu de tout son être, frémit dans ses entrailles... Le voile se déchira. Ce fut un éblouissement. A la lueur de l'éclair, il vit, au fond de la nuit, il vit — il fut le Dieu. Le Dieu était en lui: il brisait le plafond de la chambre, les murs de la maison; Il faisait craquer les limites de l'être; Il remplissait le ciel, l'univers, le néant. Le monde se ruait en Lui, comme une cataracte. Dans l'horreur et l'extase de cet effondrement, Christophe tombait

aussi, emporté par le tourbillon qui broyait comme des pailles les droits de la nature. Il avait perdu le souffle, il était ivre de cette chute en Dieu... Dieu-abîme! Dieu-gouffre, Brasier de l'Être! Ouragan de la vie! Folie de vivre, — sans but, sans frein, sans raison, — pour la fureur de vivre! [p. 264]

Cette description de l'emportement mystique de Christophe est composée dans un style plein d'une fougue dynamique. Les forces vitales croissantes du jeune héros sont présentées comme des puissances mystérieuses dont l'immensité s'exprime dans le rythme des phrases et la sonorité suggestive des mots. C'est en même temps une tentative de pénétration intuitive de l'âme du héros qui se libère intérieurement dans sa quête d'un contact direct avec l'absolu. Rolland se rapproche ici de la métaphysique bergsonienne de la vie et de la liberté. Selon Thibaudet, pour Bergson «un monde qui dure c'est un monde où il y a de la liberté», et «la liberté serait dans l'ordre de l'action ce qu'est l'intuition dans l'ordre de la connaissance, un contact immédiat avec l'absolu de la vie»¹⁶.

Christophe était obsédé par des rêves. «Ce fut une saine ivresse de tout l'être: corps et âme, fous de force» (p. 265). La nature l'accompagnait:

La nature flambait d'allégresse. Le soleil bouillonnait. Le ciel liquide, fleuve transparent, coulait. La terre râlait et fumait de volupté. Les plantes, les arbres, les insectes, les êtres innombrables étaient les langues étincelantes du grand feu de la vie qui montait en tournoyant dans l'air. Tout criait de plaisir [p. 265].

Les forces de la nature, sa vitalité et son mouvement, ses odeurs enivrantes et ses sons symbolisent la force vitale du héros.

Tous ces bruits, tous ces cris, il les entendait en lui [...]. Sa poitrine était près d'éclater sous la violence de l'air qui crevait les fenêtres et faisait irruption dans son cœur asphyxié [...]. Il lui semblait qu'il sortait du tombeau. La vie coulait à pleins bords; il y nageait avec volupté, et, entraîné par elle, il se croyait pleinement libre [pp. 266-267].

Christophe, crevant d'énergie, était pris de la fureur de détruire, de brûler, de briser, d'assouvir par des actes aveugles et forcenés la force qui l'étouffait. Ces accès finissaient d'ordinaire par de brusques détentes: il pleurait, il se jetait à terre, il embrassait la terre, il eût voulu y enfoncer ses dents, ses mains, se repaître d'elle; il tremblait de fièvre et de désir [pp. 267-268].

En présentant la vie de Christophe sur la fond de la nature Rolland souligne la force impérieuse de la vie intérieure du héros qui entre dans son âge mûr. La trame des parties suivantes après cette crise, viendra encore illustrer l'«élan vital», la multiplication des aspirations et de la curiosité devant la vie. Mais elle n'approfondit pas le caractère

¹⁶ A. Thibaudet, *Le Bergsonisme*, p. 246, 248.

de Christophe. *L'Adolescent* se termine sur un nouvel «accord» puissant qui synthétise les expériences du héros: il passe par une crise après avoir éprouvé déceptions et désillusions. Cette fois encore il est sauvé par la force intérieure qui n'appartient qu'aux êtres exceptionnels.

Il se fût perdu, s'il avait pu l'être. Par bonheur, il avait, comme les êtres de son espèce, un ressort et un recours contre la destruction, que les autres n'ont pas: sa force d'abord, son instinct de vivre, de ne pas se laisser mourir, plus intelligent que l'intelligence, plus fort que la volonté. Et il avait aussi, à son insu, l'étrange curiosité de l'artiste, cette impersonnalité passionnée que porte en lui tout être doué vraiment du pouvoir créateur [...]. Christophe était submergé par la vie. Toutes ses forces avaient subi une formidable poussée et grandi trop vite, toutes à la fois. Sa volonté seule n'avait pas eu une croissance aussi rapide; et elle était affolée par cette foule de monstres. La personnalité craquait. De ce tremblement de terre, de ce cataclysme intérieur, les autres ne voyaient rien. Christophe lui-même ne voyait que son impuissance à vouloir à créer, et à être. Désirs, instincts, pensées, sortaient les uns après les autres, comme d'une terre volcanique s'échappent des nuages de soufre [...] [pp. 366-367].

Rolland érée donc en Christophe un homme qui dépasse la moyenne, un personnage auquel ses dons intérieurs extraordinaires permettent de s'opposer aux forces destructrices de la vie et de ne pas se perdre. Ce héros idéalisé fait penser aux héros wagnériens, demi-dieux gigantesques dressés au-dessus de l'homme ordinaire. Dans le portrait de Christophe Rolland réalise son postulat: présenter dans l'art «la vie idéale», créer des personnages du roman qui soient les représentants de sentiments puissants, intenses, inspirés par les expériences personnelles de l'auteur et non par l'observation de la vie environnante. On trouve une esquisse de ce postulat déjà dans sa théorie du roman qu'il élabora dans sa jeunesse¹⁷. Dans la conception du héros de Rolland on peut également déceler des échos de la théorie nietzschéenne sur le message de l'homme fort qui sait par la puissance de sa volonté créer de nouvelles valeurs. Cet «évangile» nietzschéen qu'est *Ainsi parlait Zarathustra* qui s'oppose à l'esprit de décadence, n'est-il pas un éloge enthousiaste des forces vitales?

Durant sa jeunesse Rolland ne s'est pas profondément intéressé à Nietzsche, mais on trouve dans sa correspondance avec André Suarès une mention significative sur le philosophe allemand. Il affirme dans une lettre à Sofia Bertolini: «Je hais l'égoïsme, même sous la forme de l'*Übermensch* de Machiavel ou de Nietzsche, de Castruccio Castracani ou de Napoléon»¹⁸. Il est toutefois incontestable que pendant les

¹⁷ Lettre à Malwida von Meysenbug, 10. VIII. 1890 (Choir de lettres à Malwida von Meysenbug, Paris 1948, pp. 26-28).

¹⁸ Chère Sofia, t. 1, p. 48 (8. I. 1902).

années où il écrivait *Jean-Christophe* Rolland se trouvait sous le coup de l'auteur de la *Volonté de puissance*¹⁹. Voici ce qu'il écrivit à son amie dans les lettres ultérieures:

«Je ne me rappelle pas que nous ayons jamais échangé nos impressions sur Nietzsche. Je relisais ces jours-ci, *l'Origine de la Tragédie*. Quelles admirables pages! Des intuitions poétiques ou plutôt musicales, pareilles à des fragments de symphonies colossales, où palpitent des mondes. Ce n'est pas seulement la vie de la raison, ou de l'observation vraie; c'est l'énorme vie obscure, inconsciente, de la Nature, qu'on sent s'agiter au fond de cette redoutable pensée. — Malheureusement (comme toujours chez Nietzsche), la fatigue vient vite, et la métaphysique nuageuse, bavarde et ergoteuse prend le dessus. — Quand je lis les dix premières pages, je suis dans une sorte d'ivresse; je pense: "Cet homme est le huitième sage de la Grèce". Mais quand je suis à la vingtième, à la trentième, à la cinquantième page, je me dis: "Non, ce n'était qu'un professeur allemand"»²⁰.

«Une lecture que vous ne devez pas souvent pratiquer, ni aimer c'est Nietzsche. Bien qu'il ne me soit pas très sympathique je ne puis ouvrir ses livres, de loin en loin, sans en ressentir un choc: comme si un éclair venait passer devant mes yeux. — C'est un grand poète (en prose) et, comme moraliste (j'entends comme analyste des sentiments et des âmes), je le trouve à peu près unique en Allemagne»²¹.

«Non, je n'aurais pas voulu Nietzsche pour ami. Je l'admire et le plains beaucoup, mais j'ai besoin de plus de calme et d'harmonie en moi et autour de moi. Je n'aime pas beaucoup les Goethe malades. Ces deux mots ne vont pas ensemble. Hélas! le monde a tant besoin d'harmonie! Il est si déséquilibré déjà! Un Nietzsche risque de l'affoler tout à fait»²².

Rolland critique donc sévèrement la pensée de Nietzsche. Il semble que la notion nietzschéenne de «volonté de puissance» n'ait fait qu'alimenter sa tendance à exprimer dans le héros du roman l'intensité de la vie. Car le héros grandi et idéalisé de Rolland diffère essentiellement de l'être fort et immoral que Nietzsche appelle le surhomme. Le point de départ dans la composition du portrait intérieur de Christophe est le «brasier d'amour», idée de l'action ennoblissante donc la conception humaniste d'un individu fort qui s'élève au-dessus du niveau de la foule, mais ne la traite pas avec un mépris orgueilleux.

¹⁹ Cf. l'étude de R. Cheval, *Romain Rolland - Nietzsche*, publiée dans le «Bulletin» de l'Association des Amis de Romain Rolland, No. 42, décembre 1957.

²⁰ *Chère Sofia*, t. 1, p. 180 (27. VI. 1904).

²¹ *Ibidem*, p. 228.

²² *Op. cit.*, t. 2, p. 50.

L'époque symboliste exaltait l'intensité de l'émotion esthétique. Le premier chapitre de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* comporte une analyse et une définition de l'intensité. Bergson décrit la musique comme un art suggestif qui agit sur nous plus puissamment que la nature. C'est le rythme qui que l'émotion esthétique «paraît admettre des degrés d'intensité et aussi des degrés d'élévation». Bergson définit ce phénomène comme un état d'hypnose²³. Les sensations affectives croissantes ressemblent non à «une note de la gamme qui deviendrait de plus en plus sonore, mais plutôt à une symphonie où un nombre croissant d'instruments se fait entendre»²⁴. La technique du portrait du héros dans *Jean-Christophe* semble conforme à la théorie bergsonienne de l'intensité. C'est par des «accords» répétés rythmiquement que Rolland exprime la croissance dans *Christophe* des forces vitales; à mesure que le roman se développe et que mûrit la conscience du héros, ces accords deviennent de plus en plus pleins et riches. D'où l'impression de composition symphonique de l'oeuvre dans laquelle le motif dominant, souligné systématiquement, se cristallise sur le fond des motifs secondaires qui expriment la plénitude de la vie humaine.

Le quatrième volume du roman — *La Révolte* — a vu le jour en 1906-1907, durant la période où la gloire de Bergson atteignait son apogée. L'analyse des sensations de l'artiste «en état de création» qui ouvre le quatrième volume de *Jean-Christophe* semble une illustration de l'«évolution créatrice» bergsonienne qui explique l'évolution des êtres organiques par leurs forces intérieures, par leur «élan vital».

Enfin, il allait se retrouver! Depuis combien de temps s'était-il perdu! Il avait hâte de se plonger dans sa pensée. Elle lui apparaissait comme un grand lac qui se fondait au loin dans la brume dorée. Après une nuit de fièvre, il se tenait au bord, les jambes baignées par la froideur de l'eau, le corps caressé par la brise d'un matin d'été. Il se jeta à la nage; il ne savait où il allait, et peu lui importait; c'était la joie de nager au hasard. Il se taisait, riant, écoutant les mille bruits de son âme: elle fourmillait d'êtres. Il n'y distinguait rien, la tête lui tournait; il n'éprouvait qu'un bonheur éblouissant. Il jouit de sentir ces forces inconnues; et, remettant paresseusement à plus tard de faire l'essai de son pouvoir, il s'engourdit dans l'orgueilleuse ivresse de cette floraison intérieure, qui, comprimée depuis des mois, éclatait comme un printemps soudain [p. 376].

Enivré par la sensation des forces intérieures qui débordent de lui, Christophe «rit au spectacle fantastique qui se déroule en lui; il rit à sa pensée; il n'a besoin de la fixer».

²³ Il y a donc des phases distinctes dans le progrès d'un sentiment esthétique, comme dans l'état d'hypnose (*Essai*, p. 13).

²⁴ *Ibidem*, p. 26.

Depuis des mois que les idées s'amassaient, sans qu'il en tirât parti, il crevait de richesses à dépenser [p. 378].

Comme les très jeunes gens, il croyait avoir créé ce qu'il rêvait de créer [p. 379].

Le dégoût que lui inspirèrent ses compositions anciennés, produites sans passion, fit qu'avec son exagération coutumière, il décida de ne plus rien écrire qu'il ne fût contraint d'écrire par une nécessité passionnée; et, laissant là sa poursuite aux idées, il jura de renoncer pour toujours à la musique, si la création ne s'imposait, à coup de tonnerre [p. 381].

La spontanéité de l'acte créateur comparée par Rolland à un orage, est conforme à l'esthétique de Bergson. De même que certains lieux «certaines âmes sont des nids d'orages [...] et, de même que certains mois de l'année, certains âges de la vie sont si saturés d'électricité que les coups de foudre s'y produisent — sinon à volonté — du moins à l'heure attendue» (p. 381).

La description des sensations de Christophe est précédée d'un commentaire en forme d'introduction expliquant les mouvements qui se produisent dans l'âme de l'artiste. On peut trouver dans ce commentaire reflexif des reminiscences du journal intime de Rolland où — comme nous l'avons mentionné ci-dessus — le jeune écrivain avait analysé ses propres états psychiques durant le processus de création. Le ton et l'atmosphère de la prose changent lorsque l'auteur se met à enregistrer les états d'âme successifs du créateur. La relation est directe, écrite comme un communiqué ou un diagnostic.

L'être tout entier se tend. Pendant des jours, l'orage se prépare. Une ouate brûlante tapisse le ciel blanc. Pas un souffle. L'air immobile fermente, semble bouillir. La terre se tait, écrasée de torpeur. Le cerveau bourdonne de fièvre: toute la nature attend l'explosion de la force qui s'amasse, le choc du marteau qui se lève pesamment, pour retomber d'un coup sur l'enclume des nuées. De grandes ombres sombres et chaudes passent: un vent de feu se lève; les nerfs frémissent comme des feuilles... Puis, le silence retombe. Le ciel continue de couvrir la foudre.

[...] Quelquefois, l'attente est vaine. L'orage se dissipe, sans avoir éclaté; et l'on se réveille, la tête lourde, déçu, énervé, écoeuré. Mais c'est partie remise: il éclatera; si ce n'est aujourd'hui, ce sera demain; plus il aura tardé plus il sera violent [...].

Et voici!... Les nuages ont surgi de toutes les retraites de l'être. Masses épaisses d'un bleu noir, que déchirent les saccades frénétiques des éclairs, ils s'avancent d'un vol vertigineux et lourd, cernant l'horizon de l'âme, et brusquement rabattent leurs deux ailes sur le ciel étouffé, éteignant la lumière. Heure de folie!... Les éléments exaspérés, déchaînés de la cage où les tiennent enfermés les Lois qui assurent l'équilibre de l'esprit et l'existence des choses, règnent, informes et colossaux, dans la nuit de conscience. On sent qu'on agonise. On n'aspire plus à vivre. On n'aspire plus qu'à la fin, à la mort qui délivre...

Et soudain, c'est l'éclair!
Christophe hurlait de joie.

*

Joie, fureur de joie, soleil qui illumine tout ce qui est et sera, joie divine de créer! [pp. 381-382].

Cette confession poétique a certains traits du monologue intérieur. Elle se développe sur le plan irrationnel; en se servant de l'image symbolique de l'orage l'auteur essaie d'exprimer les états psychiques successifs, de pénétrer la réalité intérieure du héros. Ses sensations sont relatées à la troisième personne mais nous nous rendons compte de l'engagement personnel de l'auteur. Le caractère subjectif de cette relation est évident. Rolland transmet ses propres expériences. C'est un exemple du monologue intérieur défini par Dujardin comme monologue intérieur indirect. Selon Dujardin²⁵ le monologue intérieur ne doit pas être écrit obligatoirement à la première personne. La deuxième et la troisième personne peuvent dissimuler la première si l'intervention personnelle du romancier n'existe pas. Dans le fragment cité ci-dessus l'auteur s'identifie avec le héros du roman. Rolland essaie d'exprimer la pensée créatrice dans un stade de chaos, non-organisée logiquement. «Les nuages ont surgi de toutes les retraites de l'être [...] cernant l'horizon de l'âme, et brusquement rabattant leurs deux ailes [...] éteignant la lumière [...] Les éléments exaspérés [...] règnent, informes et colossaux, dans la nuit de la conscience». C'est la «reproduction de la pensée à l'état naissant» propre au monologue intérieur. Les éléments formels de ce monologue sont non moins évidents: phrases courtes, laconiques, hachées, points d'interrogation, points de suspension, qui suggèrent les pensées inachevées. Rolland n'essaie pas d'expliquer les associations logiques d'idées qui traversent l'âme du héros. Il reproduit seulement le torrent continu de ses états intérieurs dans l'ordre dicté par leur accroissement spontané. Le lecteur a l'impression d'avoir été introduit

²⁵ «Si nous laissons de côté de théâtre et nous en tenons au roman, il y a encore monologue, lorsque l'écrivain, employant la troisième personne, rapporte les pensées du personnage de la même façon que les historiens de l'antiquité rapportaient les paroles de leurs héros en discours indirect où de la même façon dont usaient Flaubert et les naturalistes avec leurs récits à l'imparfait, à la condition toutefois que le romancier s'interdise toute intervention personnelle. Exemple dans *Ulysse*, le passage, qui commence par l'explication des pensées de Gertie et devient le monologue intérieur de celle-ci tout en restant à la troisième personne. C'est ce qu'on pourrait appeler, par analogie avec le «discours indirect» le «monologue intérieur indirect». Cette fois encore, le IL (ou le ELLE) dissimule le même JE que celui du monologue traditionnel» (E. Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, pp. 39-40).

dans l'âme du héros où il observe directement les mouvements intérieurs. Il serait difficile de constater l'influence de la technique de Dujardin sur celle de Rolland. Probablement s'agit-il d'une coïncidence qui serait une preuve nouvelle et significative des liens de Rolland avec le symbolisme, avec ses tendances à découvrir le monde du subconscient. L'oeuvre de Dujardin n'ayant pas été remarquée par ses contemporains, on peut voir dans la forme du monologue intérieur de *Jean-Christophe* une tentative originale en vue d'appliquer au roman des principes de la poétique symboliste et de traiter la littérature avant tout comme l'expression de la vie intérieure. Rolland s'était proposé une tâche difficile: montrer le poète «en état de poésie». Dans son analyse de l'acte créateur il rejoint l'interprétation de Bergson qui essaie de préciser la genèse et la lente évolution d'une oeuvre d'art, cette «réalité mystérieuse». Selon Bergson les forces du subconscient participent à l'acte créateur. Rejetant la notion kantienne de l'intellect et approuvant la primauté de l'intuition dans le processus créateur Bergson ne précise pas le rôle de l'intellect dans l'acte créateur; l'émotion est pour lui le facteur principal dans la naissance d'une oeuvre («intuition, émotion, création — un même mouvement continu»).

Quand Christophe était frappé par le jet de lumière, une décharge électrique lui parcourait le corps; il tremblait de saisissement [p. 383].

L'interprétation rollandienne du processus créateur comporte tous les éléments essentiels de l'interprétation bergsonienne. L'idée musicale de Christophe avait la forme «d'une grande nébuleuse enveloppant toute une oeuvre» (p. 383).

[...] d'ordinaire, la force capricieuse, après s'être manifestée une fois, à l'improviste, disparaissait pour plusieurs jours dans ses retraites mystérieuses, en laissant derrière elle un sillon lumineux [p. 383].

Christophe [...] faisait le rêve impossible de ne rien produire qui ne fût entièrement spontané [p. 384].

C'est la «réalité mystérieuse» chez Bergson.

[...] il n'était pas sans effroi de cette puissance inconnue qui venait le visiter, le quittait, revenait, disparaissait [...] [p. 384].

«Puissance inconnue» c'est (selon le terme de Bergson) l'élan vital ou la force intérieure transformant et enrichissant la vie spirituelle. Christophe se disait:

Cette force c'est moi. Du jour où elle ne sera plus, je ne serai plus: je me tuerai [p. 384].

Avec quelque violence que le frappât l'idée musicale, il lui eût été impossible souvent de dire ce qu'elle signifiait. Elle faisait irruption des souterrains de l'Etre, bien au-delà des frontières où commence la conscience; et, dans

cette force toute pure, échappant aux mesures communes, la conscience ne parvenait à reconnaître aucune des préoccupations qui l'agitaient, aucun des sentiments humains qu'elle définit et qu'elle classe: joies, douleurs ils étaient tous mêlés en une passion unique et inintelligible, parce qu'elle était au-dessus de l'intelligence [pp. 384-385].

Les facteurs irrationnels, intuitifs jouent ici un rôle prépondérant dans le processus créateur. Mais Rolland se rend compte que les forces fécondes et élémentaires doivent être contrôlées et ordonnées par l'intellect:

Le libre instinct, jailli de l'inconscience profonde, était bon gré, mal gré, contraint à s'accoupler, sous le joug de la raison, avec des idées claires qui n'avaient aucun rapport avec lui. Telle oeuvre n'était ainsi qu'une juxtaposition mensongère d'un de ces grands sujets que l'esprit de Christophe s'était tracés, et de ces forces sauvages qui avaient un tout autre sens, que lui-même ignorait.

*

Il allait à tâtons, tête baissée, emporté par les forces contradictoires qui s'entrechoquaient en lui, et jetant au hasard dans des oeuvres incohérentes une vie fumeuse et puissante, qu'il ne savait pas exprimer, mais qui le pénétrait d'une joie orgueilleuse [pp. 384-385].

L'interprétation du processus créateur, analysée ci-dessus, est dans la composition du portrait de Christophe le point culminant. Ici s'exprime l'intensité de la vie intérieure du héros qui dépasse de toute sa hauteur l'homme moyen. Cette conception du personnage est un point de départ pour la composition des parties suivantes de l'oeuvre.

La conscience de sa vigueur nouvelle fit qu'il osa regarder en face pour la première fois tout ce qui l'entourait, tout ce qu'il respectait sans l'avoir discuté; — et il le jugea aussitôt avec une liberté insolente [pp. 384-385].

A partir de ce moment-là le centre de gravité dans la composition du roman se déplace: de l'image de la vie intérieure du héros l'auteur passe au tableau de ses relations avec son milieu, des conflits causés par la révolte du jeune artiste contre la médiocrité de l'art et de la vie. En même temps, la ligne de composition du roman, son rythme musical marqué dans la première partie par ces «accords» qui expriment les crises intérieures, se brise. Le moment critique est mis en relief de façon expressive dans le «dialogue de l'auteur avec son ombre» inséré entre *La Révolte* et *La Foire sur la place*. Rolland souligne ici l'identification de l'auteur avec le héros, en mettant dans la bouche de Christophe ses propres pensées sur la vie contemporaine, sur la faiblesse de la société décadente. Ainsi s'annoncent les thèmes qui seront développés dans les volumes suivants qui ne présentent plus le même caractère que la première partie. La personnalité de Christophe, individu fort, sert ici à faire ressortir le contraste. C'est le héros qui lie les dix vo-

lumes de l'oeuvre en un ensemble. On peut parler d'un épanouissement, d'un rayonnement des traits de son caractère et de son talent qu'on a vu se préciser dans les premiers volumes de l'oeuvre. L'introspection psychologique est maintenant un élément secondaire. Le tableau épique de l'époque passe au premier plan. Après une longue description des milieux artistiques parisiens dans *La Foire sur la place* l'auteur montre dans les parties finales de ce volume les états d'âme du héros qui n'a pas été brisé par les difficultés ni par les désillusions. Il sent sourdre en lui les forces créatrices.

La marche faisait lever des moissons de musique. Il en était plein, comme une ruche de miel, et il riait au bourdonnement doré de ses abeilles [...]. Son sang battait. Il écoutait passer les flots pressés de ses pensées. Il en venait de tous les points de l'horizon: mondes jeunes et vieux, qui se livraient bataille [...] [p. 792].

La rencontre au Louvre avec *Le Bon Samaritain* de Rembrandt envoie Christophe. Rolland essaie d'exprimer ici les impressions produites par un chef-d'oeuvre qui peut remplacer un ami. En mettant en relief à la fin du volume la joie et la satisfaction que le héros éprouve dans son contact avec l'art, l'auteur souligne de manière suggestive l'isolement de Christophe dans le milieu artistique parisien dont il fait la satire. Par sa position vis à vis de l'art, de la vie et de la création Christophe est dans ce milieu un personnage exceptionnel. Sa force de volonté, sa puissance créatrice, son désir de vivre pleinement s'opposent aux moeurs de la décadence. Il est conquérant, il surmonte la douleur: «[...] il n'était pas de ceux qui, quand ils sont malades, s'abandonnent à la maladie [...]» (p. 806). Il entendait passer des phrases de Schubert et de Bach.

Christophe se débattait dans le délire, disant des paroles insensées, dirigeant et jouant un orchestre imaginaire: trombones, trompettes, cymbales, timbales, bassons et contrebasses... il râclait, soufflait, tapait, avec frénésie. Le malheureux bouillait de musique rentrée [pp. 806-807].

Le motif de l'orchestre imaginaire que Christophe dirige dans sa fièvre est une sorte de prélude qui annonce l'image qu'on trouvera à la fin de *La Nouvelle journée*, au moment de l'agonie du héros. Cette image sera pourtant précédée d'une crise intérieure de Christophe dans la partie finale du *Buisson ardent*. La figure du héros redevient ici un élément essentiel dans la construction de l'oeuvre tout autant que dans les premiers volumes. Les expériences de Christophe, ses luttes et ses désillusions sont ici de même une préparation, une introduction à la crise qui provoquera la renaissance intérieure du héros. Terminé en juillet 1911, *Le Buisson ardent* est le tome le plus fortement marqué par les courants philosophiques de l'époque. Dans un transport mystique

l'artiste s'unit à Dieu qu'il a retrouvé au moment de sa «résurrection». Le dialogue du héros avec la force mystique qui symbolise la vie et encourage Christophe à la lutte, fait penser aux poètes romantiques.

Dieu est un conquérant. Il est un lion qui dévore. Le néant l'enserme et Dieu le terrasse. Et le rythme du combat fait l'harmonie suprême. Cette harmonie n'est pas pour tes oreilles mortelles. Il suffit que tu saches qu'elle existe. Fais ton devoir en paix et laisse faire aux Dieux [p. 1420].

Il était repris par la force créatrice [...] Les idées le frappaient, par éclairs [...] [p. 1423].

La concordance entre les idées de Rolland sur l'acte créateur et celles de Bergson est encore plus visible dans *Le Buisson ardent* que dans *La Révolte*. Il semble même que Christophe soit un exemple qui illustre l'application pratique de la théorie de Bergson sur la primauté de l'intuition et de l'émotion, sur le rôle secondaire de l'intellect dans le processus de naissance d'une oeuvre d'art.

Naguère [...] son sentiment se soumettait à une logique de développement préétablie, qui d'avance lui dictait une partie de ses phrases et le menait docilement, par les chemins frayés, au terme convenu où le public l'attendait. A présent, plus de route, c'était au sentiment de la frayer; l'esprit n'avait qu'à suivre. Son rôle n'était même plus de décrire la passion; il devait faire corps avec elle et tâcher d'en épouser la loi intérieure [p. 1424].

Cette libération de la «servitude de la raison pratique» se traduit par le refus de tout message moral et social de l'art:

L'art le plus haut, le seul digne de ce nom, est au-dessus des lois d'un jour: il est une comète lancée dans l'infini. Que cette force soit utile ou qu'elle semble inutile, même dangereuse dans l'ordre pratique, elle est la force, elle est le feu; elle est l'éclair jailli du ciel: par là, elle est sacrée, par là, elle est bienfaisante. Ses bienfaits peuvent être, par fortune, même de l'ordre pratique; mais ses vrais, ses divins bienfaits sont comme la foi, de l'ordre surnaturel. Elle est pareille au soleil, dont elle est issue. Le soleil n'est ni moral, ni immoral. Il est Celui qui Est. Il vainc la nuit. Ainsi, l'art [...] [pp. 1424-1425].

La force créatrice est pour Rolland une «énigme indicible du monde et de la vie», ce sont les «puissances inconnues» dont la source est Dieu. «Nul plus que l'artiste qui crée, ne se sent à sa merci: car, s'il est vraiment grand, il ne dit que ce que l'esprit lui dicte» (p. 1426). Cette conception est conforme au vitalisme idéaliste de Bergson; à sa conception de l'évolution créatrice qui partant de l'élan vital mènera Bergson plus tard au mysticisme et lui fera reconnaître en Dieu la force motrice de l'univers. La pensée de Rolland semble anticiper sur cette évolution des idées de Bergson, de même que la pensée de Charles Péguy. Car Péguy, accentuant les «racines chrétiennes» du bergsonisme, a vu un sens mystique dans la doctrine de la «durée». Arbour suppose même

qu'il est possible que l'interprétation de Charles Péguy ait décidé de l'orientation mystique des conclusions postérieures de Bergson²⁶ dans le sens du modernisme religieux français. Rolland soulignait d'ailleurs l'indépendance de sa formation. Dans le premier volume de sa monographie consacrée à Charles Péguy il écrit clairement que durant sa jeunesse il brisa les fers de la pensée formée à l'école du positivisme et du scientisme, et ce d'abord sous l'influence de la pensée philosophique de Spinoza pour se frayer un chemin vers la «mouvante et profonde Réalité», en révolte contre «le monde de Robots sans coeur, sans âme», qui l'étouffait «sous la carapace rationaliste». Si l'on songe que selon Thibaudet «aucun philosophe, pas même Plotin, ne paraît avoir exercé sur M. Bergson plus de fascination que Spinoza»²⁷, il faut constater l'identité de la source d'inspiration de l'auteur de *l'Évolution créatrice* et de Rolland dans leurs différentes voies d'exploration de la «durée» intérieure. Rolland souligne que «Jean-Christophe a été engendré dans le contact avec la source de vie, avec l'Être qui se crée éternellement»²⁸.

«Et je m'absorbais dans cette secrète gestation, — ne permettant point qu'elle fût troublée par quelque voix que ce fut du dehors, — même par celles qui apportaient le message de la liberté. C'était trop tard: je portais déjà son fruit. Voilà pourquoi je ne fus point de ceux qui faisaient cénacle aux vendredis du Collège de France; il me suffisait de savoir que sa parole ajoutait une confirmation illuminée à l'enfant Christophe qui était venu me visiter»²⁹.

De même que pour Rolland, «le grand souffle de libération» était pour Charles Péguy la valeur la plus précieuse et la plus créatrice du bergsonisme. Imprégné de la pensée de son maître, Péguy «un métaphysicien de métier et de nature» tirait du bergsonisme des conclusions qui ont décidé de sa crise dramatique: de son retour à la pensée chrétienne et de sa rentrée dans le sein de l'église catholique en 1908; elles sont «la clef qui va lui ouvrir le nouveau monde de la réalité»³⁰. Les exemplaires des «Cahiers de la Quinzaine» où Péguy a publié ses déclarations

²⁶ «[...] le renversement de Péguy prend la figure d'un achèvement anticipé qui a peut-être orienté la méditation de son maître. Intuitif d'une foi de plus en plus rayonnante, il s'est installé d'un bond au centre de la vie chrétienne qui inspirait ses ancêtres et dont il vivait lui aussi» (A. Arbour, *Henri Bergson et les lettres françaises*, p. 292).

²⁷ Thibaudet, *Le Bergsonisme*, p. 196.

²⁸ «Personne à qui communiquer, à travers mes Drames imparfaits de jeunesse, le tragique contact libérateur de la »Nature naturante«, de la source de vie, de l'Être qui se crée éternellement. C'est ce contact qui engendra le *Jean-Christophe*, que je portais en ces années» (Rolland, *Péguy*, t. 1, p. 39).

²⁹ *Ibidem*, p. 39.

³⁰ *Ibidem*, p. 175.

idéologiques sont les documents de cette crise. La composition du *Buisson ardent* (1908-1909) et la période de métamorphose spirituelle du rédacteur des «Cahiers» avec lesquels Rolland était lié, coïncident. Le ton mystique de la crise intérieure du héros auquel «Dieu s'est révélé» permet de deviner l'influence du milieu des «Cahiers». Peut-être même l'évolution de Christophe est-elle en un certain sens une transposition de celle de Charles Péguy lui-même? Quand Rolland écrit: «Christophe comprit la sagesse du vieux Haydn, se mettant à genoux chaque matin, avant de prendre la plume... *Vigila et ora*. Veillez et priez. Priez le Dieu, afin qu'il soit avec vous. Restez en communion amoureuse et pieuse avec l'Esprit de vie!» (p. 1426) — il serait difficile de ne pas remarquer dans ces mots un reflet des conversations de l'auteur avec Charles Péguy qui, en ce temps-là, venait le voir «très fréquemment, quotidiennement» et parlait «de questions de papier, de caractères d'imprimerie, d'abonnés ou de désabonnés aux «Cahiers», avec âpreté de la Sorbonne et de ses anciens amis [...] avec enthousiasme de Bergson [...]»³¹.

Dans le dernier volume de *Jean-Christophe* les accents du mysticisme sont aussi marqués. Rolland présente ici le héros mûr, l'artiste qui «a vaincu». Les états émotifs de Christophe sont rendus dans un style moderniste. Rolland se sert de métaphores décoratives, d'effets expressifs ainsi que des symboles imprégnés du mysticisme; le caractère moderniste de cette prose est encore plus frappant si on la compare au style des premiers volumes du roman. Voici un fragment qui caractérise bien la nouvelle technique du portrait; l'introspection a été remplacée par l'interprétation des états d'âme du héros sur le plan des emportements mystiques. Après la crise orageuse:

Il garde au fond de lui le tremblement de l'orage et de ce que la mer soulevée lui a montré de l'abîme. Il sait que nul ne doit se vanter d'être maître de soi qu'avec la permission de Dieu qui règne dans la bataille. Il porte en son âme deux âmes. L'une est un haut plateau, battu des vents et des nuages. L'autre qui la domine, est un sommet neigeux qui baigne dans la lumière. On n'y peut séjourner; mais quand on est glacé par les brouillards d'en bas, on connaît le chemin qui monte vers le soleil. Dans son âme de brume, Christophe n'est jamais seul. Il sent auprès de lui la présence de la robuste amie, sainte Cécile aux yeux larges qui écoutent le ciel; et, comme l'apôtre Paul, — dans le tableau de Raphaël, — qui se tait et qui songe, appuyé sur l'épée, il ne s'irrite plus, il ne pense plus à combattre; il édifie son rêve [p. 1433].

Les épreuves de Christophe après la mort de Grazia ne se présentent pas comme une description des états d'âme successifs et changeants,

³¹ Rolland, *Péguy*, t. 1, p. 124.

comme dans les «accords» de *La Révolte*, mais comme un élan mystique de l'homme dont «plus de la moitié de l'âme était de l'autre côté» depuis longtemps. L'auteur n'essaie pas de reproduire ici graduellement les états de conscience de l'artiste, son intense vie intérieure, il relate plutôt le plongeon de Christophe dans l'indifférence à l'égard de la vie temporelle. La lecture de l'Évangile, les contemplations solitaires, les rêves nocturnes qui inspirent «un enthousiasme silencieux et sacré» — telle est l'atmosphère dans laquelle naissent ses oeuvres les plus réussies et les plus profondes: les oeuvres mystiques inspirées par les scènes de l'Évangile et par les vieilles chansons espagnoles. Après une crise de deux mois Christophe a surmonté «les fantasmagories du clair-obscur mystique».

Dans un clair-obscur mystique se noie aussi la quatrième et dernière partie de *La Nouvelle journée*. Les deux «accords» qui expriment ici les sensations spirituelles de Christophe sont significatifs de l'évolution de la technique du portrait. L'auteur reprend le thème de l'artiste en état de création. Le processus créateur est présenté comme un phénomène mystérieux, énigmatique.

D'abord, une torpeur vague et puissante, l'obscur joie de la grappe pleine, de l'épi gonflé, de la femme enceinte qui couve son fruit mûr. Un bourdonnement d'orgue; la ruche où les abeilles chantent, au fond du panier [...] De cette musique sombre et dorée comme un rayon de miel d'automne, peu à peu se détache le rythme qui la mène; la ronde des planètes se dessine; elle tourne... [p. 1565]

L'auteur ne s'occupe pas ici d'analyse psychologique d'un artiste-créateur; il essaie de définir le processus de création comme phénomène gouverné par l'esprit qui «déchaîne les sens». L'acte créateur est une réalisation des rêves, une aspiration à l'harmonie et à la perfection. Convaincu que Dieu est la source de la puissance créatrice de l'homme Rolland entonne *Te Deum* quand «le rêve est accompli».

La description des emportements mystiques du héros à l'heure de l'agonie constitue l'«accord» final du roman. Christophe atteignant «la plénitude de l'art, le zénith de la vie» s'est trouvé face à face avec Dieu. Plongé dans un demi-sommeil, dans un engourdissement fiévreux, il «s'éloignait de son corps», il faisait ses adieux à la vie et à l'art. A travers des images symboliques l'auteur présente les états d'extase de l'artiste agonisant qui dans ses derniers éclairs de conscience pense à la permanence de son oeuvre. Il se rend compte que «l'art est l'ombre de l'homme jetée sur la nature», que «notre musique est illusion». Seulement «de temps en temps, un génie en contact passager avec

la terre, aperçoit brusquement le torrent du réel, qui déborde les cadres de l'art» (pp. 1587-1588). Dans la tête de Christophe bouillonnent des pensées contradictoires. Rolland essaie d'exprimer des états d'âme en constante mutation. Christophe agonisant affirme la puissance de la vie — source inépuisable de joie. Dans les derniers moments de sa vie le héros dirigeant un orchestre invisible «s'éloigne de son corps». Des scènes dramatiques se jouent dans son subconscient:

Mêlées hallucinées. Un chaos de passions. Fureur, luxure, soif de meurtre, morsures des étreintes charnelles, toute la bourbe de l'étang soulevée, une dernière fois... [p. 1591].

Dans ces phrases courtes, syncopées, réduites au minimum syntaxique Rolland transmet les pensées de Christophe les plus intimes qui explosent sans aucune organisation logique. C'est l'essai de reproduction du torrent de pensée qui traverse l'âme du héros. L'auteur commente, analyse et explique les états intérieurs présentés à la première personne, dans une relation directe faite par le héros. La présence du commentaire de l'auteur ne permet pas — selon la formule de Dujardin³² de qualifier cette partie du roman de monologue intérieur bien qu'elle en ait de toute évidence de nombreux traits bien marqués. Dans ses hallucinations nous voyons symboliquement Christophe «se traîner [...] jusqu'au sommet où flambe, au milieu des nuées, un feu sauvage qui purifie» (p. 1586). Le héros du roman termine la vie dans l'union mystique avec Dieu: «Seigneur [...] laisse-moi prendre haleine dans tes bras paternels» (p. 1593).

A partir de cette analyse du portrait de Christophe, il nous est possible de formuler des conclusions sur la conception générale de l'oeuvre et l'évolution de la pensée philosophique de Rolland telle qu'elle se manifeste à travers *Jean-Christophe*. Le portrait du héros est le lien qui soude les dix volumes du roman-fleuve en un ensemble organique. Il constitue le «noyau» structurel de l'oeuvre. Inspiré par le journal intime c'est-à-dire par les confessions personnelles de l'auteur, ce portrait est une tentative de pénétration de la vie intérieure du héros. On observe pourtant de notables différences dans les étapes successives de la formation de ce personnage littéraire: dans les trois premiers volumes domine l'analyse psychologique qui tend à présenter le héros

³² «La différence ne consiste pas en ce que le monologue traditionnel exprime des pensées moins intimes que le monologue intérieur, mais en ce qu'il les coordonne, en démontre l'enchaînement logique, c'est-à-dire les explique et le plus souvent se contente de les résumer» (Dujardin, *Le Monologue intérieur*, p. 68).

comme un enfant et un adolescent doué d'une sensibilité artistique exceptionnelle. L'influence de la technique du journal intime est, dans ces parties, singulièrement apparente; elle se manifeste dans «l'enregistrement» des nuances les plus subtiles du sentiment, dans la description extrêmement subjective des expériences intérieures du héros, dans l'introspection intuitive pénétrante et détaillée. Les crises intérieures du héros relatées dans *La Révolte* et dans *Le Buisson ardent* permettent de constater que Rolland abandonne l'observation psychologique pour essayer d'interpréter la réalité intérieure conformément aux courants philosophiques de son époque. Rolland s'intéresse ici surtout à l'artiste «en état de création», à la présentation de l'acte créateur comme phénomène subconscient. On relève certains traits propres au monologue intérieur dans ces parties de l'oeuvre. Christophe agit instinctivement, spontanément, impétueusement. Des sentiments contradictoires «bouillonnent» en lui. C'est un personnage compliqué, soumis aux instincts, en lequel on peut trouver certaines affinités avec les héros de Dostoïevski.

En même temps, ces volumes montrent les points communs de la pensée de Rolland et du bergsonisme. Par suite d'une interprétation particulière du bergsonisme (proche de celle de Charles Péguy), et surtout de *l'Évolution créatrice*, Rolland transfère (dans le dernier volume de *Jean-Christophe*) l'image de son héros sur le plan mystique. Parallèlement à l'évolution du portrait du héros on constate un changement dans les moyens littéraires. C'est dans les trois premiers volumes de l'oeuvre que les traits du héros sont présentés le plus clairement, avec le plus de force. Au fur et à mesure que Rolland s'éloigne de l'image vraie de la réalité intérieure pour se plonger dans l'interprétation abstraite de l'acte créateur, le portrait du héros devient de plus en plus flou et se transforme graduellement en une image type de l'artiste; en exemple à l'appui de thèses philosophiques. Dans la partie finale de l'oeuvre Rolland peint une extase mystique, une fresque qui baigne dans une atmosphère de transport religieux. Les traits du héros s'effacent. En proie à des hallucinations fiévreuses, il se présente à la fin du roman comme un symbole de l'aspiration de l'homme au contact immédiat avec l'absolu. On a là un exemple probant qui justifie la thèse selon laquelle la pensée de Rolland et la génie de la poésie symboliste se rejoignent dans une commune tendance à l'universel, à l'absolu.

POWIEŚĆ-AUTOPORTRET
ELEMENTY BERGSONIZMU W „JANIE KRZYSZTOFIE”

STRESZCZENIE

Od lat młodzińskich Romain Rolland pisał swój *Journal intime*, który był podstawowym źródłem inspiracji w okresie narodzin *Jana Krzysztofa*. Nieraz już sygnalizowano podobieństwa istniejące pomiędzy tekstami pamiętnikarskimi Rollanda a tekstem powieści. Z *Journal intime* wywodzi się także technika portretowania bohatera, która jest węzłowym problemem *Jana Krzysztofa*, jeśli analizujemy to dzieło z punktu widzenia ewolucji form powieści w XX w. Bo właśnie w technice portretowania najbardziej zaznacza się przełomowość *Jana Krzysztofa* i nowatorstwo Rollanda w stosunku do techniki typu balzakowskiego czy pobalzakowskiego. Dominantą *Journal intime* młodego Rollanda są wysokie aspiracje twórcze i tęsknota za wielkością. Te partie *Jana Krzysztofa*, które powstały z inspiracji *Journal intime*, rejestrującego stany przeżyć wewnętrznych, wyróżniają się intensywną poetyckością, a w „symfonicznym” planie dzieła stanowią harmonijnie skomponowane części o sprecyzowanym charakterze. Są to przede wszystkim: *Swit*, *Poranek*, *Młodzieniec*, częściowo *Bunt* oraz dwa ostatnie tomy: *Krzak gorejący* i *Nowy dzień*.

Autorka analizuje ewolucję portretu bohatera, podkreślając rolę elementów muzycznych i wykazując, że sugerują one stany wewnętrzne Krzysztofa. Jego portret łączy dziesięć tomów powieści-rzeki w organiczną całość i stanowi kompozycyjne jądro dzieła. Portret ten jako rozwinięcie i przetworzenie założeń strukturalnych osobistego dziennika, z zachowaniem właściwych temu rodzajowi literackiemu cech subiektywnych wyznań artysty, jest próbą wnikięcia w życie duchowe bohatera. Jednakże kolejne etapy kształtowania się tej postaci literackiej są zróżnicowane: w pierwszych tomach powieści (*Swit*, *Poranek*, *Młodzieniec*) dominuje analiza bohatera jako dziecka i młodzieńca o wyjątkowej wrażliwości artystycznej. W tych partiach najwyraźniej zaznacza się wpływ techniki *Journal intime* w rejestrowaniu subtelnych odcieni uczuciowych, w na wskroś osobistym opisie przeżyć bohatera. Jako owoc drobiazgowej, intuicyjnej introspekcji partie te mają wiele cech wypowiedzi subiektywnej. Kryzysy duchowe przedstawione w *Buncie* i *Krzaku gorejącym* świadczą o przejściu autora od obserwacji prawdy psychologicznej do próby interpretacji przeżyć wewnętrznych w duchu filozoficznych prądów epoki. Rollanda absorbuje tu w głównej mierze artysta „w stanie tworzenia”, ukazanie aktu twórczego jako zjawiska rozgrywającego się w strefie podświadomości. Krzysztof działa odruchowo, spontanicznie, żywiołowo; kłębią się w nim sprzeczne uczucia. Jest postacią skomplikowaną. Można tu zauważyć pewne związki, albo też analogie czy zbieżności myśli Rollanda z bergsonizmem. Silniej niż w *Buncie* występuje to w *Krzaku gorejącym*. Wyrażony w tym tomie pogląd Rollanda na akt twórczy jest zgodny z idealistycznym witalizmem Bergsona, z jego koncepcją „ewolucji twórczej”, wynikającej z „pędu życiowego”; koncepcją, która w późniejszym okresie zaprowadzi Bergsona do mistycyzmu, do uznania Stwórcy jako siły napędowej wszechświata. Zgodnie z takim właśnie kierunkiem ewolucji Rolland w ostatnim tomie powieści przenosi obraz bohatera w sferę mistyczną.

Zmieniają się także literackie środki portretowania, a zatem artystyczne walory kolejnych faz dojrzewania portretu. W trzech pierwszych tomach powieści rysy bohatera są przedstawione najbardziej klarownie i sugestywnie; mają też najwięcej cech autobiograficznych i są zindywidualizowane. W miarę jak autor

oddala się od realistycznego przedstawiania prawdy wewnętrznej, zmierzając w kierunku abstrakcyjnej interpretacji aktu twórczego — portret bohatera staje się coraz bardziej zamglony, nabiera stopniowo cech uogólnionego portretu artysty; staje się po prostu przykładem, który ilustruje tezy filozoficzne autora.

W końcowej partii dzieła, nacechowanej dekoracyjną symboliką, Rolland stwarza obraz mistycznej ekstazy w nastroju religijnego uniesienia. Rysy bohatera rozplywają się. W stanie gorączkowych halucynacji Krzysztof rysuje się w finale powieści jako symbol dążenia człowieka do bezpośredniego kontaktu z absolutem. Wizerunek bohatera w końcowej partii *Jana Krzysztofa* jest jednym z argumentów wspierających tezę o zgodności myśli Romain Rollanda z duchem poezji symbolistów skierowanej ku sprawom uniwersalnym, absolutnym.

Zofia Karczevska-Markiewicz