



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Metz
U.F.R. Lettres et Sciences Humaines

HERMANN HESSE
ET
LA MUSIQUE

Volume 2

Thèse pour l'obtention du grade de Docteur
(discipline : Allemand)

Présentée par :
Dominique LINGENS

Jury

Mme ABRET, Présidente

M. FERRATON

M. GRUNEWALD

M. MOES

Mme TUNER

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



031 306309 5

Jun 1999

Université de Metz
U.F.R. Lettres et Sciences Humaines

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1993037L
Cote	L/Mg 99/7
Loc.	MAGASIN

HERMANN HESSE
ET
LA MUSIQUE



Volume 2

Thèse pour l'obtention du grade de Docteur
(discipline : Allemand)

Présentée par :
Dominique LINGENS

Sous la direction de
Mme le Professeur Helga ABRET

Juin 1999

SOMMAIRE

HERMANN HESSE ET LA MUSIQUE

<u>INTRODUCTION</u>	6
<u>1. ELEMENTS de BIOGRAPHIE MUSICALE.</u>	28
<u>1.1 Héritage et affinités</u>	29
1.1.1 <u>Hermann Gundert</u>	30
1.1.1.1 Missionnaire et philologue : l'œuvre d'une vie	31
1.1.1.2 Découverte d'une passion interdite	34
1.1.2 <u>Marie</u>	38
1.1.2.1 Une artiste en puissance	39
1.1.2.2 L'Inde	40
1.1.2.3 Conversion	42
1.1.2.4 De retour à Calw	45
<u>1.2 Enfance et musique</u>	48
1.2.1 <u>1877-1886 : De Calw à Bâle</u>	50
1.2.1.1 Education et premières impressions musicales	50
1.2.1.2 Dons et prédispositions artistiques	52
1.2.2 <u>Les années d'apprentissage et de découvertes (1886-1889)</u>	56
1.2.2.1 Entre famille et Lycée	56
1.2.2.2 L'oncle Friedrich et les concerts du Steinhaus	58
1.2.2.3 Le « Kirchengesangverein » de Calw	62
1.2.2.4 Musique en famille	67
1.2.3 <u>Départ à Göppingen: le royaume divisé</u>	71

1.3 <u>Les années de crise : un adolescent solitaire</u>	75
1.3.1 <u>Maulbronn</u>	75
1.3.2 <u>Révolte et libération</u>	
Musique comme réconfort et reflet de l'âme	86
1.3.2.1 Bad Boll, Stetten, Cannstatt	86
1.3.2.2 Theodor, le musicien	99
1.3.3 <u>Art et piétisme</u>	107
1.3.4 <u>Vers une autre rive</u>	115
1.3.4.1 « Hermann, technicien »	116
1.3.4.2 L'apprenti libraire (1895-1899)	119
1.4 <u>Un écrivain amoureux de la musique</u>	125
1.4.1 <u>Amours et musique</u>	125
1.4.1.1 Résonances romanesques	125
1.4.1.2 Les mariages de l'artiste	133
1.4.2 <u>Amis musiciens :</u>	142
1.4.2.1 Sous le signe de la musique	143
1.4.2.2 Echanges et réciprocité	151
2. <u>HERMANN HESSE, CRITIQUE et CONCEPTION de la MUSIQUE.</u>	163
<u>Introduction : Hermann Hesse, critique musical ?</u>	164
2.1. <u>Réflexions de l'écrivain sur la musique, les compositeurs et leurs œuvres.</u>	171
2.1.1 <u>Musique « classique »</u>	174
2.1.1.1 Musique baroque.	175
2.1.1.2 Les maîtres classiques.	181
2.1.2 <u>Les romantiques</u>	190
2.1.2.1 A l'orée du romantisme :	
Ludwig van Beethoven (1770-1827).	190
2.1.2.2 La grande génération romantique	198
2.1.2.3 Hesse et Wagner.	205
2.1.2.4 « L'affaire Brahms. »	214

2.1.3 <u>Hesse et la musique de son temps</u>	220
2.1.3.1 <u>Réflexions sur la musique moderne et contemporaine.</u>	222
2.1.3.2 <u>Impressions néo-romantiques, ou :</u> Hesse et les compositions de ses amis musiciens	227
2.1.3.3 <u>Le cas Strauss</u>	234
2.2 <u>Hesse et le problème de l'interprétation musicale</u>	240
2.2.1 <u>Rencontres de virtuoses</u>	242
2.2.2 <u>Le triomphe de la performance</u>	249
2.2.2.1 <u>Technique et technicité.</u>	249
2.2.2.2 <u>Recherche d'effet ou de sobriété ?</u>	
- <u>Le concert devenu spectacle</u>	252
2.2.3 <u>Réflexions sur l'art d'interprétation et la virtuosité</u>	256
2.2.3.1 <u>Le problème du virtuose</u>	256
2.2.3.2 <u>« Suonare bene »</u>	259
2.3. <u>Les deux musiques</u>	265
2.3.1 <u>L'art du déclin</u>	267
2.3.2 <u>« Musica divina »</u>	272
3. <u>LA MUSIQUE dans L'ŒUVRE de L'ÉCRIVAIN</u>	280
<u>Introduction</u>	281
3.1 <u>Gertrud</u>	
- <u>ou : l'aventure néoromantique.</u>	291
3.1.1 <u>Kuhn : l'histoire d'une vocation</u>	293
3.1.1.1 <u>Prémices</u>	293
3.1.1.2 <u>Difficiles années d'apprentissage</u>	294
3.1.1.3 <u>Musicien, enfin !</u>	297
3.1.2 <u>Musiciens et autres personnages sous le signe de la musique.</u>	
<u>Une typologie.</u>	300
3.1.2.1 <u>Muoth, le dionysiaque</u>	300
3.1.2.1.1 <u>L'archétype du virtuose...</u>	300
3.1.2.1.2 <u>Kuhn et Muoth</u>	303
3.1.2.1.3 <u>Les revers de la virtuosité</u>	305
3.1.2.2 <u>Le violoniste Teiser</u>	308
3.1.2.2.1 <u>Personnage de type apollinien</u>	308

3.1.2.2.2 Une calme amitié	310
3.1.2.3 Gertrud, ou :	
sous le signe de l'amour...	311
3.1.2.3.1 L'image d'une femme (bien) idéale	311
3.1.2.3.2 Amour et musique	314
3.1.2.4 Autres « stéréotypes ».	317
3.1.2.4.1 Les professeurs du jeune Kuhn	317
3.1.2.4.2 Kranzl, violoniste virtuose	318
3.1.2.4.3 Imthor, le mécène	318
3.1.2.4.4 Le poète Hans H.	319
3.1.3 <u>Musique et processus de création musicale.</u>	320
3.1.3.1 Les compositions de Kuhn.	320
3.1.3.1.1 Perceptions extrinsèques	322
3.1.3.1.2 L'œuvre selon Kuhn	326
3.1.3.2 De la genèse d'une œuvre musicale	330
3.1.3.2.1 Premières créations	331
3.1.3.2.2 L'opéra de Kuhn	334
3.1.3.2.3 Compositions tardives	335
3.1.3.3 Sens et portée du monde de la musique	338
3.2 <u>Le loup des steppes :</u>	
<u>Entre classicisme et modernité.</u>	341
3.2.1 <u>Le contexte (auto)biographique.</u>	342
3.2.2 <u>Reflets intrinsèques d'une conception de la musique.</u>	352
3.2.2.1 Considérations sur la musique classique.	352
3.2.2.2 Hesse et le jazz.	356
3.2.2.2.1 Découverte et impressions.	357
3.2.2.2.1 Jazz et bourgeoisisme.	363
3.2.3 <u>Musique et symbolisme.</u>	367
3.2.3.1 Les deux mondes.	367
3.2.3.2 Vers une déstructuration.	369
3.2.3.2.1 Hermine ou la rencontre d'un alter ego.	370
3.2.3.2.2 Pablo, saxophoniste.	377
3.2.3.2.3 Dans les bras de Maria.	383
3.2.3.3 Au théâtre magique.	386
3.3 <u>La musique dans le Jeu des Perles de Verre</u>	394
3.3.1 <u>Joseph Valet ou :</u>	
<u>Une vie menée dans l'esprit de la musique.</u>	399
3.3.1.1 De la vocation à la légende.	
Un cheminement scandé par la musique.	400
3.3.1.1.1 Le premier grand appel.	400

3.3.1.1.2	Introduction à l'art de la méditation.	404
3.3.1.1.3	Les années d'études.	407
3.3.1.1.4	Amitiés sous le signe de la musique.	411
3.3.1.1.5	Etapes d'une vocation dans l'échelle de la hiérarchie.	419
3.3.1.2	« Degrés. »	422
3.3.1.2.1	Un poème.	423
3.3.1.2.2	De l'éveil.	426
3.3.1.2.3	Polarité de la musique et de toute vie.	428
3.3.2	<u>Le Jeu des Perles de Verre et la musique :</u>	
	<u>Entre parenté et affinité élective...</u>	431
3.3.2.1	Préhistoire et origines du Jeu des Perles de Verre.	432
3.3.2.2	Styles, règles et langue du Jeu : une composition.	437
3.3.2.3	Du sens et de la portée : une « Unio Mystica ».	441
3.3.3	<u>De la musique.</u>	446
3.3.3.1	La musique baroque.	447
3.3.3.1.1	Une vision du monde.	447
3.3.3.1.2	De l'art baroque et de Bach.	451
3.3.3.1.3	La fugue selon Jean Sébastien Bach.	453
3.3.3.2	Représentations de la musique.	456
3.3.3.2.1	Musique à Castalie : une <i>musica theoretica</i> et <i>speculativa</i> .	456
3.3.3.2.2	La musique de Joseph Valet.	458
3.3.3.3	Vertus et valeur de la musique.	463
3.3.3.3.1	Du sens oublié de toute musique.	463
3.3.3.3.2	Une « récréation » de l'âme.	466
3.3.3.3.3	Un chemin vers la sérénité éternelle, ou :	469
	Le récit de la transfiguration du Maître de la Musique.	
	 <u>CONCLUSION.</u>	478
	 <u>INDEX.</u>	482
	 <u>BIBLIOGRAPHIE.</u>	497

3.

LA MUSIQUE

dans

L'ŒUVRE DE L'ÉCRIVAIN

Introduction.

Ainsi la musique est-elle profondément ancrée dans l'univers du poète-écrivain. Élément indissociable de son esprit et de sa vie, on ne s'étonnera dès lors guère plus de la trouver omniprésente dans ses écrits. Par l'extrême musicalité de sa langue bien sûr, tant de sa prose que de sa poésie, mais aussi en tant que réminiscences du passé ; autant de souvenirs musicaux inaltérables et qui resurgissent ça et là, immortalisés à jamais, au travers de son œuvre. Mais au-delà de ces quelques repères biographiques, ce sont aussi les réflexions et le jugement sur la musique et les musiciens de l'homme de lettres qui transparaissent dans ses écrits. Comment et dans quelle mesure – ce sont là les questions qui feront l'objet de cette troisième et dernière partie de notre étude, où nous nous limiterons pourtant aux trois romans de l'écrivain que nous pensons être les plus essentiels à notre sujet, à savoir : *Gertud*¹ (1910), *Le loup des steppes*² (1927) et enfin *Le Jeu des Perles de Verre*³ (1943). Ce sont là, en effet, les seuls romans de Hesse où la musique occupe une place véritablement centrale et fondamentale. En outre, ces œuvres illustrent, chacune à sa manière, les différents aspects de la pensée musicale de l'écrivain et de son évolution.

Autant de thèmes qui, nous l'aurons compris, apparaissent aussi dans les autres écrits du poète, et dont on se propose ici de résumer assez brièvement le contenu musical.

¹ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman.

Albert Langen Verlag, München 1910

Edition utilisée : Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1983

² Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*.

Edition utilisée : Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1974

³ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften.

Fretz und Wasmuth, Zürich 1943

Edition utilisée : Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972

C'est ainsi que dans *L'ornière*⁴ nous nous retrouvons au séminaire de Maulbronn, en compagnie du jeune Hans Giebenrath dont le meilleur ami n'est autre que le dénommé Hermann Heilner, « poète et bel esprit »⁵, qui, outre les initiales de l'écrivain, possédait aussi « un beau violon »⁶. De la musique, on en fait aussi : « la chambre de l'Acropole, comptait parmi ses habitants un bon pianiste et deux flûtistes » avec lesquels on organisait « deux soirées musicales par semaine »⁷. Et l'on ne sera sans doute pas surpris de retrouver, sous un nom à peine modifié, le professeur de musique jadis tant abhorré par le jeune Hesse : M. Haas (alias Haasis) qui, excédé par Emile Lucius, élève dépourvu de toute forme de talent musical, finit par devenir « nerveux et brutal »⁸. Haasis, dont le nom apparaîtra une fois encore, cette fois dans *Knulp*⁹, sous les traits d'un vieux tailleur, ancien ami du vagabond musicien.

Dans *Demian*¹⁰, Emile Sinclair rencontre un jour sur son parcours l'organiste Pistorius qui, très tôt, devient son initiateur. Par bien des aspects « le bizarre musicien Pistorius »¹¹ en révolte contre son milieu natal, un protestantisme orthodoxe, nous fait penser à Theodor Isenberg, ce frère musicien de Hesse, même si, par moments, les traits des deux frères amis finissent par se confondre quelque peu : « Je suis un fils prodigue »¹² confie le jeune organiste à Sinclair. Son père pourtant est, selon lui, un homme extrêmement honorable,

⁴ Hesse, Hermann : *Unterm Rad*.

S. Fischer, Berlin 1906

Edition utilisée : Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1970

⁵ Ibid., p.61, (« [...] Dichter und Schöngest [...] »)

⁶ Ibid., p.61

⁷ Ibid., p.96 sq. (« Die Stube Akropolis [zu deren] Bewohnern ein guter Klavierspieler und zwei Flöten bläser gehörten, [gründete] zwei regelmäßige Musikabende, [...] »)

⁸ Ibid., p.64 (« [...] nervös und grob [...] »)

⁹ Hesse, Hermann : *Knulp*. Drei Geschichten aus dem Leben Knulps. Suhrkampverlag, Frankfurt a.M. 1988

¹⁰ Hesse, Hermann : *Demian*. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1974

¹¹ Ibid., p.108, (« [...] dem sonderbaren Musiker Pistorius [...] »)

¹² Ibid., p.101, (« Ich bin ein verlorener Sohn [...] »)

« un pasteur et un prédicateur bien connu de cette ville »¹³. Lui-même, son fils, très doué, a été théologien. Pourtant, peu avant l'examen d'Etat, dit-il, « j'ai quitté cette bonne Faculté »¹⁴. Mais si Pistorius, à l'instar de Theodor, a abandonné ses études pour se consacrer à la musique, il n'a pourtant pas été contraint de quitter sa voie. Même si, en un sens, lui aussi semble avoir été marqué à jamais par l'éducation piétiste. Car bientôt, précise-t-il, « j'aurai une petite place d'organiste », et il ajoute : « Ainsi, je ne quitterai pas l'église »¹⁵...

*Peter Camenzind*¹⁶, de son côté, illustre un tout autre « épisode musical » de la vie de l'écrivain. En compagnie de son ami, le jeune musicien Richard Camenzind, le poète, découvre la vie et les us de la ville de Zurich. Tous deux y fréquentent, comme jadis Hesse à Bâle, les étudiants, musiciens, peintres et écrivains de la ville. Entre temps, bien entendu, Camenzind profite de chaque occasion pour écouter de la musique, que ce soit le jeu de son ami au piano ou encore celui d'une dénommée Elisabeth, jeune fille aux cheveux noirs dont il tombera un instant amoureux. Souvenir immortalisé d'un amour de jeunesse rencontré jadis, à Bâle, dans un salon de musique...

Enfin, comment ne pas évoquer non plus *Rosshalde*¹⁷, esquisse du premier mariage de l'écrivain et de son échec. Et, de fait, tentant d'expliquer à Otto Burkhardt, son ami de toujours, les décombres de sa vie de couple, le peintre Veraguth confie au sujet de sa femme Adèle : « En mon absence, elle jouait du piano toute seule et pensait au temps où elle était jeune fille »¹⁸.

¹³ Ibid., p.102, (« [...] ein bedeutender Pfarrer und Prediger in hiesiger Stadt. »)

¹⁴ Ibid., (« Ich habe [...] diese biedere Fakultät verlassen. »)

¹⁵ Ibid., (« [...] und werde [...] eine kleine Organistenstelle bekommen. Dann bin ich ja auch wieder bei der Kirche. »)

¹⁶ Hesse, Hermann : *Peter Camenzind*. Erzählung.

S. Fischer, Berlin 1904

Edition utilisée : Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.1974

¹⁷ Hesse, Hermann : *Rosshalde*. Roman.

S. Fischer, Berlin 1914

Edition utilisée : Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.1980

¹⁸ Ibid., p.57, (« [...] so spielte sie für sich allein Klavier und dachte an ihre Mädchenzeit. »)

Pendant ce temps, des « flots de musique »¹⁹ leur arrivaient du manoir situé au bord du lac, un lieu qui évoque, par bien des aspects, la demeure de Hesse et de Mia à Gaienhofen.

Pourtant, au-delà de ces quelques repères biographiques (qui sont loin d'être exhaustifs), transparaissent çà et là, à travers l'œuvre de Hesse, sa conception et ses pensées sur la musique. Autant de réflexions qui parfois, loin d'être immuables et distinctes, évoluent et se répètent un peu à la manière des canons en musique...

C'est ainsi que dans *Peter Camenzind* (1904), œuvre d'essence romantique, deux formes de musique se côtoient. En effet, de sa chambre à Zurich, le jeune poète pouvait entendre chaque jour au-dessus de lui du piano, ainsi eut-il l'occasion « d'éprouver pour la première fois ce qu'est le charme de la musique, le plus féminin et le plus doux de tous les arts »,²⁰ selon lui. Et, lors de sa première rencontre avec « le bel adolescent Richard »²¹, celui-ci lui joua quelques mesures de Wagner, *Les Maîtres chanteurs*. « C'était une musique douce et puissante, nostalgique et sereine » commente Camenzind, et il ajoute : « je me sentis comme baigné dans une eau tiède et vivifiante »²². C'était la première fois que pareille musique lui venait aux oreilles et, le fait d'ignorer également Nietzsche, faisait de lui aux yeux de Richard, « un homme sain et digne d'envie »²³. Il est vrai que la musique du poète Camenzind - que Richard avait d'abord pris pour un musicien, est de toute autre nature, puisque lui-même ne connaît que le chant à la tyrolienne: « je chantai, déchaînant toutes mes

¹⁹ Ibid., p.54, (« [...] heranflutende Musik [...] »)

²⁰ Hesse, Hermann : *Peter Camenzind*.

Op.cit., p.41, (« [...] und spürte dabei zum erstenmal etwas vom Zauber der Musik, der weiblichsten und süßesten Kunst. »)

²¹ Ibid.,

²² Ibid., p.43, (« Es klang leicht und kräftig, sehnsüchtig und heiter, und umfloß mich wie ein laues, erregendes Bad. »)

²³ Ibid., p.44, (« [...] ein beneidenswert unverdorbenener Mensch [...] »)

forces, exultant de toute ma joie, sur tous les tons, dans toutes les variations »²⁴. Ainsi donc s'effleurent et, parfois, se mêlent deux mondes bien différents. Celui de Wagner, de Nietzsche et de Richard, jeune musicien sophistiqué qui finira noyé, et le monde, non moins romantique dans son évocation, de Camenzind, poète amoureux de la montagne et des chants de la nature : « j'écoutais le vent souffler toutes les musiques dans la cime des arbres, j'écoutais les torrents mugir dans les gorges, les fleuves s'écouler doucement par les plaines, et je savais que c'était là la langue de Dieu [...] cette langue obscure et originellement belle »²⁵.

Ebauche d'une bipolarité qui dans son roman *Rosshalde* (1914), semble vouloir se cristalliser. Ainsi cette discussion entre Albert Veraguth, fils aîné du peintre qui songe à se consacrer à la musique, et Otto Burkhardt, ami de la famille.

Albert : « Pour ma part [...] je ne fais partie d'aucune tendance déterminée et j'aime n'importe quelle musique pourvue qu'elle soit bonne. Les compositeurs que je préfère sont Bach, Gluck et Beethoven. »

Burkhardt : « [...] Nous étions des wagnériens convaincus ; en ce temps-là, cela ne se discutait pas. » Pour lui, *Tristan*, « [...], c'était l'ivresse ! »²⁶.

Mais Albert affirme ne s'intéresser qu'à « la musique pure »²⁷ et ne pas s'occuper de ce qui se donne à l'opéra. Et, lorsque l'ami de son père évoque les *Maîtres chanteurs*, il rétorque : « C'est [...] de la musique romantique, et de ce fait elle appartient à un genre pour lequel je ne me sens aucune affinité »²⁸. Durant toute cette discussion Johann Veraguth avait préféré rester en retrait et,

²⁴ Ibid., p.43, (« Ich jodelte wütend und frohlockend [...], in allen Tonarten und Brechungen. »)

²⁵ Ibid., p.90, (« Ich hörte den Wind vieltönig in den Kronen der Bäume klingen, hörte Bäche durch Schluchten brausen und leise stille Ströme durch die Ebene ziehen, und ich wußte, daß diese Töne Gottes Sprache waren, [...] diese dunkle urschöne Sprache. »)

²⁶ Hesse, Hermann : *Rosshalde*. Op.cit., p.51, (« Ich gehöre keiner Richtung an und liebe alle Musik, wenn sie gut ist. Am meisten Bach, Gluck und Beethoven. » « [...] Damals hielten wir alle stramm zu Wagner, müssen sie wissen. [...] Das war ein Rausch ! »)

²⁷ Ibid., p.52, (« [...] die reine Musik [...] »)

par moments, se contentait d'esquisser un « sourire contraint »²⁹. Peut-être parce que lui-même avait autrefois attaché « une énorme importance à savoir ce qu'était au juste l'art, [...], l'apollinien et le dionysiaque »³⁰. Temps désormais révolu ?

Peut-être en ce qui concerne Veraguth. Pour Hesse néanmoins, ce thème de réflexion ne semble pas encore être entièrement épuisé. C'est ainsi qu'après plus de quatre années d'abstinence littéraire³¹ paraissent, à quelques mois d'intervalle seulement, les romans *Klein et Wagner* (1920) et *Démian* (1919), faisant chacun une large place à l'une de ces formes d'art et de pensée musicale.

Ainsi, dans *Klein et Wagner*³², l'ancien fonctionnaire Friedrich Klein, personnage tourmenté en fuite vers une autre vie, s'attache-t-il avec une curiosité presque avide à un fait divers particulièrement morbide : l'histoire du criminel Wagner, ancien maître d'école devenu meurtrier dément en massacrant, un jour, toute sa famille, femme et enfants. Un intérêt à la fois étrange et altéré que Klein, après longue introspection, va pourtant finir par pouvoir s'expliquer. Car, dit-il, « Wagner c'était lui, Klein. Wagner était en lui, le meurtrier et l'homme traqué. » Mais, précise-t-il, « Wagner était aussi le compositeur, l'artiste de génie, le séducteur, l'amateur de voluptés et de richesses, Wagner était l'appellation unique d'une foule de sentiments que l'ex-fonctionnaire

²⁸ Ibid., (« Es ist [...] romantische Musik, und für die fehlt es mir an Interesse. »)

²⁹ Ibid.,

³⁰ Ibid., p.82, (« [Früher, ja,] da war die Kunst [...] und das Apollinische und Dionysische [...] mir furchtbar wichtig. »)

³¹ De 1914 à 1919 Hermann Hesse sert à Berne la « Centrale des livres pour les prisonniers de guerre allemands », dépendant de la Légation d'Allemagne. Il publie aussi de nombreux articles et appels politiques dans les journaux de langue allemande.

³² Hesse, Hermann : *Klein und Wagner*.

In : Klingsors letzter Sommer, Erzählungen

S. Fischer, Berlin 1920

Edition utilisée : Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973

Friedrich Klein avait réprimés et enfuis au fond de lui-même, où ils avaient tourné court. »³³

Association terriblement éloquente quant à la conception hessienne du monde dionysiaque, celui de Richard Wagner en particulier. Wagner, dont la musique avait, jadis, frappé Klein « comme excessivement sensuelle »³⁴ : il pensait « à Lohengrin, au sentiment un peu trouble qui le liait au musicien Wagner. Vers ses vingt ans, il l'avait passionnément aimé. Plus tard il était devenu méfiant et, avec le temps, avait formulé quantités d'objections, éprouvé maints scrupules. Il ne s'était pas privé de critiquer Wagner à tors et à travers », mais peut-être, ajoute-t-il, « ces critiques visaient-elles moins Richard Wagner que son propre engouement d'autrefois pour le musicien »³⁵. Car, explique Klein un peu plus loin, « en Wagner il poursuivait sa propre passion juvénile, sa jeunesse et son amour. Pour quel motif ? Parce que jeunesse, enthousiasme, Wagner et tout ce qui s'y rattachait étaient autant de souvenirs douloureux d'un pays perdu »³⁶.

Un monde qui, c'est sans conteste, se pose en plein contraste avec celui de *Demian*. Il est vrai que dans la maison paternelle du jeune Emile Sinclair « on chantait le choral du matin »³⁷, et, tous les ans, le Vendredi Saint, on se rendait

³³ Ibid., p.70, (« Denn Wagner war er selber – Wagner war der Mörder und gejagte in ihm, aber Wagner war auch der Komponist, der Künstler, das Genie, der Verführer, die Neigung zu Lebenslust, Sinnenlust, Luxus – Wagner war der Sammelname für alles Unterdrückte, Untergesunkene, zu kurz gekommene in dem ehemaligen Beamten Klein. »)

³⁴ Ibid., p.30, (« [...] als allzu sinnlich schwül [...] »)

³⁵ Ibid., p.24, (« Er dachte an Lohengrin, und damit an das etwas unklare Verhältnis, das er zu dem Musiker Wagner hatte. Er hatte ihn, als Zwanzigjähriger, rasend geliebt. Später war er mißtrauisch geworden, und mit der Zeit hatte er gegen ihn eine Menge von Einwänden und Bedenken gefunden. An Wagner hatte er viel herumkritisiert, und vielleicht galt diese Kritik weniger dem Richard Wagner selbst als seiner eigenen, einstigen Liebe zu ihm ? »)

³⁶ Ibid., (« In Wagner verfolgte er nun seine eigene Jugendschwärmerei, seine eigne Jugend, seine eigne Liebe. Warum ? Weil Jugend und Schwärmerei und Wagner und all das ihn peinlich an Verlorenes erinnerten [...] »).

³⁷ Hesse, Hermann : *Demian*, op.cit., p.9, (« Hier wurde der Morgenchoral gesungen, [...] »)

ensemble à l'église pour y écouter *La Passion selon Saint Matthieu* de Jean-Sebastien Bach. Expérience inoubliable pour l'enfant, puisqu'elle marqua tout aussi inaltérablement son esprit que son âme. Car, se souvient-il, « la souffrance obscure, puissante et éclatante de ce monde mystérieux me submergea d'un flot de passions mystiques. » Et, aujourd'hui encore, commente-t-il, « je trouve dans cette musique l'expression de tout art et de toute poésie »³⁸.

Sans doute est-ce aussi pour cela que la musique devient pour lui à la fois un refuge et une porte ouverte vers un monde meilleur.

C'est ainsi qu'un jour de dérivé, passant devant une église de faubourg, Sinclair reconnut qu'on y jouait « du Bach, [...] des musiciens antérieurs à Bach, [...] ainsi que de vieux maîtres italiens »³⁹. Une musique qui selon lui « exprime l'absolu »⁴⁰ et, confie-t-il à l'organiste Pistorius, la seule qu'il aime entendre. Sans doute, serait-on tenté d'ajouter, parce qu'elle appartient à l'univers apollinien. On pense à Bach bien entendu, mais aussi Buxtehude (1637-1707), dont la *Passacaille en Do mineur* (où le pathétique se résout finalement en un accord serein de do majeur) est mentionnée à un moment essentiel de *Demian*, celui du premier échange entre Sinclair et l'organiste Pistorius. Pistorius, musicien en révolte contre son milieu natal, nous l'avons vu, apprend à Sinclair que l'image de l'être, de ses contradictions et de son harmonie profonde se trouve dans les fugues de Bach ou la grande *Passacaille* de Buxtehude...

Un rôle d'initiateur qui, par certains aspects, rappelle celui du Maître de la Musique dans le *Jeu des Perles de Verre*⁴¹. Mais plus encore que l'organiste

³⁸ Ibid., p.61, (« [beim Anhören dieser Matthäuspasion von Bach] hatte mich der düster mächtige Leidensglanz dieser geheimnisvollen Welt mit allen mystischen Schauern überflutet. Ich finde heute noch in dieser Musik [...] den Inbegriff aller Poesie und alles künstlerischen Ausdrucks. »)

³⁹ Ibid., p.97 sq., (« Bach und [...] die Meister vor Bach, [...] und alte Italiener. »)

⁴⁰ Ibid., p.100, (« ganz unbedingte Musik »)

⁴¹ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften. Fretz und Wasmuth, Zürich 1942

Pistorius, il semblerait que ce soit Knulp, le musicien vagabond héros du petit livre du même nom, le véritable précurseur de ce Maître de la Musique. De fait, Knulp était passé maître dans l'improvisation de chansons dont « la mélodie était toujours fort jolie et embellissait le texte » ⁴². Lui-même d'ailleurs interprétait ses nouvelles chansons et chansonnettes de sa « voix chaude, légère et simple » ⁴³, une voix à la fois « sûre, grave et belle » ⁴⁴. Et « certains couplets et passages » nous dit-on, étaient « vraiment très beaux » ⁴⁵. Des couplets qui « naissaient, vivaient et mouraient, ingénus et innocents, comme les souffles du vent » ⁴⁶.

C'est la musique du poète Camenzind alliée à la sagesse méditative du Maître de la Musique...

Mais *Knulp* étonne aussi par sa composition en trois mouvements (« Printemps », « Je me souviens de Knulp » et « La fin » ⁴⁷), qui rappelle étrangement la structure harmonieuse, à la fois grave et légère, d'un concerto baroque.

Edition utilisée : Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972

⁴² Hesse, Hermann : *Knulp*. Drei Geschichten aus dem Leben Knulps, op.cit., p.61, (« [...] war die Melodie recht fein und machte [es] schön. »)

⁴³ Ibid., p. 76 sq., (« [mit] seiner warmen, leichten, mühelosen Stimme [...] »)

⁴⁴ Ibid., p. 51, (« [...] sicher, tief und schön »)

⁴⁵ Ibid., p. 77, (« Und einzelne Stellen und Verse [sind] wahrhaft schön. »)

⁴⁶ Ibid., (« [...] kamen, lebten und starben harmlos und verantwortungslos, wie die Lüfte wehen [...] »)

⁴⁷ « Vorfrühling », « Meine Erinnerung an Knulp », « Das Ende ».

Autant de motifs qui, un peu à la manière des thèmes d'une sonate, sont exposés, modulés, repris et réexposés à travers toute l'œuvre de Hermann Hesse et que l'on se propose maintenant d'examiner plus en détail dans les trois romans déjà mentionnés précédemment...

3.1 Gertrud

ou: l'aventure néoromantique...

Le roman *Gertrud*, premier volet de notre triptyque, retient d'abord notre attention par son caractère unique. C'est, en effet, le seul roman de Hesse qui narre la vie d'un musicien, mettant ainsi la biographie d'un compositeur au centre du microcosme de l'œuvre.

Thème cher à l'écrivain, on l'imagine, la rédaction de ce roman ne s'est cependant pas faite sans difficultés, puisqu'il a fallu deux ébauches (à dater respectivement de 1905/6 et de 1906/7) avant que ne paraisse, en 1910 chez Albert Langen à Munich, la version définitive de l'œuvre. Pourtant, même de cette troisième version, Hesse n'a jamais été réellement satisfait. Était-ce en raison des turbulences affectant alors sa vie privée, et en particulier conjugale ? Ou de l'ampleur, à la fois affective et professionnelle de la tâche ?

Mais il n'est pas de notre intention ici de rechercher et encore moins d'énumérer les causes multiples et possibles de ses difficultés de création et de son mécontentement. Il nous paraît, en revanche, intéressant de nous attarder quelque peu à l'environnement et aux rencontres de l'écrivain durant cette période, qui ne sont certes pas étrangers à l'élaboration et à la composition du roman.

Et, de fait, n'est-ce pas lors de ces années passées à Gaienhofen que Hesse fit des connaissances tout à fait déterminantes, tant au niveau personnel que musical ? C'est à cette époque, rappelons-nous, que le poète rencontra presque tous ses amis musiciens les plus chers, grâce notamment à Alfred Schlenker, mécène et grand mélomane, qui le mit en contact avec le compositeur Othmar Schoeck, lui-même ami des chefs d'orchestre et compositeurs Fritz Brun et Volkmar Andreae.

De là à penser que ces musiciens et les nombreuses heures passées en leur compagnie ont été source d'inspiration pour l'écrivain, il n'a y a qu'un pas.

N'a-t-il pas, en effet, intimement partagé leurs vies et leurs pensées, ayant ainsi un aperçu profond dans le processus de création musicale ? Et que de plus évocateur pour un mélomane assidu tel que Hesse, que le monde et la vie de ces musiciens et compositeurs, dont chacun semble avoir un profil bien à soi... ?

Autant d'aspects que nous retrouverons dans *Gertrud*, roman dans lequel Hermann Hesse a peint la vie d'un compositeur allemand, et dont nous allons tenter de suivre le long et difficile cheminement. Un parcours émaillé de rencontres placées sous le signe de la musique et d'ouvertures sur le monde de la création musicale...

3.1.1 Kuhn ou l'histoire d'une vocation.

3.1.1.1 Prémices

Aux yeux du jeune Kuhn, l'avenir semblait tout tracé. Enfant déjà, il avait eu au fond de lui-même, telle une force inéluctable, la certitude de son destin. Ainsi se souviendrait-il bien des années plus tard : « Dès ma sixième ou septième année environ, je compris que parmi toutes les puissances invisibles c'était la musique qui avec le plus d'intensité allait s'emparer de moi et me soumettre à son pouvoir. »¹ Une force réelle, presque une fatalité, mais qui, bien qu'en apparence omniprésente, surprend par son caractère peu distinct, voire abstrait : « [...] j'étais musicien bien que je n'eusse pas appris à jouer d'un instrument avant ma douzième année, ni pensé à gagner ma vie plus tard en faisant de la musique »². Une aspiration, presque une rêverie, qui ne se préciserait pourtant guère davantage au cours des années suivantes. Ce n'est que lors des dernières années d'école, lorsque ses camarades se mirent à parler de leurs métiers futurs, que Kuhn se prit à y songer lui-même. Songer, est sans nul doute le terme qui convient, car même à ce moment-là, comme il l'avouera lui-même, « faire de la musique mon métier, mon gagne pain, n'était en fait pas dans mes intentions »³, même s'il ne pouvait cependant s'imaginer « d'autre métier qui [lui] plût »⁴.

¹ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.10, (« Etwa von meinem sechsten oder siebten Jahr an begriff ich, daß von allen unsichtbaren Mächten die Musik mich am stärksten zu fassen und zu regieren bestimmt sei. »)

² Ibid., (« Ich war Musiker, obwohl ich vor meinem zwölften Jahre kein Instrument spielen lernte und nicht daran dachte, später mein Brot mit Musikmachen verdienen zu wollen. »)

³ Ibid., p.12, (« Die Musik zu meinem Beruf und Erwerb zu machen, lag mir eigentlich fern; [...] »)

⁴ Ibid., (« [...] Beruf, [...] der mir Freude gemacht hätte. »)

Ce n'est pas que le jeune Kuhn n'ait pu jusqu'alors s'initier de manière plus concrète aux joies de la musique. Placé à l'âge de douze ans sous la férule d'un professeur de violon, il avait bien appris « quelques notions satisfaisantes » en matière de musique. Mais rien de plus, du moins, rien qui n'aurait pu laisser entrevoir les débuts d'un chemin menant vers une véritable carrière artistique. Un chemin qui, par ailleurs, allait bientôt prendre pour Kuhn les allures d'une ornière parsemée d'embûches...

3.1.1.2 Difficiles années d'apprentissage

A commencer par l'opposition parentale. Son père, tout particulièrement, se montrait hostile au projet de son fils unique. Comment celui-ci pouvait-il seulement penser à envisager « une aléatoire carrière artistique »⁵ ? Mais c'était sans compter sur l'obstination et la persévérance du jeune Kuhn qui, après de longues tergiversations, obtint finalement le droit d'entrer au conservatoire.

Mais loin d'être la concrétisation de ses rêves et ses aspirations, les études musicales allaient tôt le ramener à la dure réalité...

Dès le début, en effet, Kuhn a beaucoup de peine à suivre tous les cours. Les « accablantes leçons de piano chez un professeur ironique »⁶ ne lui apportent que tourments et, pis encore, les amoncellements de théories et de règles, le déconcertent et le plongent insensiblement dans la tristesse et la déception. Ainsi, l'univers de la composition, jadis si évocateur à ses yeux, revêt-il peu à peu les traits d'un royaume inaccessible. Kuhn cependant, continue à travailler avec application, mais sans joie. Au violon, il fait exercice sur exercice. Peut-être, un jour, pourra-t-il devenir au moins un bon violoniste de concert ? Mais ses études-là vont, elles aussi, finir par s'avérer plutôt médiocres. Dès lors, Kuhn se voit contraint de limiter de plus en plus ses

⁵ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.12, (« [...] die ungewisse Laufbahn eines Künstlers [...] »)

ambitions. S'il ne peut envisager une carrière de virtuose, alors pourquoi ne pas se contenter de devenir un jour « un artisan acceptable dans quelque petit orchestre »⁷, et de jouer modestement du violon sans déshonneur et sans gloire et gagner ainsi son pain...?

En fait, Kuhn avait amplement sous-estimé les difficultés et les obstacles q'il faut vaincre pour atteindre l'art. On imagine aisément sa profonde déception: « Là où j'avais cherché élévation, éclat et beauté, je ne trouvais qu'exigences, devoirs, difficultés et dangers. Si j'avais la moindre intuition musicale, elle se révélait banale [...] et ne pouvait par conséquent avoir la moindre valeur. »⁸ Il avait manifestement, dans sa pensée, manqué sa vocation.

Une situation qui se prolongera encore durant trois longues années... Jusqu'à ce qu'un étrange coup du destin le sorte violemment de son accablement et de sa torpeur. Ce sot accident de luge qui lui brise les os de la jambe gauche et le rendra infirme à vie. Dans un premier temps, Kuhn se retrouve immobilisé à l'hôpital. Pourtant, cette retraite forcée, de même que son infirmité, se révéleront bientôt plus bénéfiques que préjudiciables pour le jeune homme. Du moins, du point de vue musical. Un peu, comme si le choc causé par l'accident, ainsi que les nouvelles données, somme toute malaisées de sa vie, avaient opéré en lui une seconde révélation : « La musique dont j'avais été si longtemps éloigné m'entoura de nouveau de sa lumière astrale [...]. Au fond de mon âme [...] il n'y avait que musique »⁹. Kuhn réalise enfin que même s'il ne parvient pas à devenir un bon violoniste, il n'y a pas de salut pour lui hors la musique et, en son for intérieur, il décide de renouer avec ses études. La visite de son professeur de piano mal-aimé auquel il confie sa vocation de compositeur, ainsi

⁶ Ibid., p.16, (« [...] drückenden Klavierlektionen bei einem spöttischen Lehrer, [...] »).

⁷ Ibid., p.15, (« [...] ein brauchbarer Handwerker [...] in irgendeinem bescheidenen Orchester [...] »)

⁸ Ibid., (« Wo ich Genuß, Erhebung, Glanz und Schönheit gesucht hatte, fand ich nur Forderungen, Regeln, Pflichten, Schwierigkeiten und Gefahren. »)

⁹ Ibid., p.23 sq., (« [...] schaute mich wie ein enthüllter Stern die Musik wieder an [...]. Im Grunde meiner Seele [...] war lauter Musik. »)

que la reconnaissance de son professeur de théorie, finissent par lui redonner entièrement confiance, et par lui faire voir les difficultés passées à la lumière d'une intelligence jusqu'alors inespérée : « Pendant cette longue interruption, les inquiétantes broussailles de la théorie musicale, de l'harmonie et des règles de la composition s'étaient transformées en un jardin agréable et tout à fait accessible. »¹⁰

Mais c'était oublier la réticence et le dissentiment de ses parents. De fait, à la suite de l'accident, ceux-ci s'étaient mis à espérer que leur fils songerait à abandonner ses études musicales. A la rigueur, ils auraient encore admis « un musicien aux longues jambes, qui pût se présenter comme virtuose ou comme chef d'orchestre plein d'allant »¹¹ - mais un musicien à demi infirme et aux résultats médiocres... Sa mère qui plus est, se voyait confirmée dans ces idées par une vieille amie et parente éloignée qui percevait dans le choix de son métier « un signe regrettable de dégénérescence, et dans mon malheur un châtement manifeste et un avertissement de la Providence. »¹² Une attitude qui ressemble étrangement, il nous faut le rappeler, à celle de tante Jettle, qui avait, jadis, béni le ciel lorsque que Theodor, ce frère musicien de Hesse, abandonnât sa carrière musicale¹³ ...

Tout au long de sa vie, Kuhn sera confronté à la méfiance de ses parents. Ce n'est pas qu'ils n'aient su goûter aux joies de la musique. Autrefois, nous confie le musicien et compositeur Kuhn, sa mère « avait même chanté quelque

¹⁰ Ibid., p.28, (« [...] hatte sich in der langen Pause das unheimliche Gestrüpp der Musiktheorie, der Harmonie- und Kompositionslehre in einen durchaus zugänglichen, heiteren Garten verwandelt. »)

¹¹ Ibid., p.29, (« Einen Musiker, der schlankbeinig als Virtuos oder schneidiger Dirigent sich zeigen konnte, [...] »).

¹² Ibid., p.30, (« [...] ein bedauerliches Zeichen von Entartung, in meinem Unglück aber eine offensichtliche Strafe und Mahnung der Vorsehung. »)

¹³ Voir: lettre inédite de Theodor Isenberg à Hermann Hesse du 23.7.1930, ainsi que le chapitre 1.3.3, portant sur l'art et le piétisme.

peu »¹⁴, mais un musicien n'en restait pas moins à leurs yeux « un pauvre homme »¹⁵.

Toutefois, nous l'aurons compris, rien ne pouvait désormais plus empêcher le jeune homme de suivre sa voie...

3.1.1.3 Musicien, enfin !

Après son séjour à l'hôpital, Kuhn passe encore dix mois de convalescence dans la maison parentale. Des mois particulièrement difficiles pour le jeune musicien. Tirailé entre l'incompréhension de ses parents et les trois élèves auxquels il avait commencé à donner des cours de violon, la nostalgie de la musique lui inflige de plus en plus « une torture intolérable »¹⁶. Pour s'éloigner de ce monde, Kuhn se plonge alors dans des rêves merveilleux, faits d'harmonies et de musique et vit, tel un funambule, dans « un état d'ivresse singulière »¹⁷, en attendant de réintégrer le conservatoire.

C'est là que, lors de son dernier semestre, le jeune musicien fit la connaissance du chanteur Heinrich Muoth. Une rencontre qui, comme nous le verrons plus en détail ultérieurement, allait s'avérer tout à fait déterminante, tant pour sa vie personnelle que professionnelle. Il est vrai que Muoth fut le premier musicien à reconnaître la valeur des compositions de Kuhn, en particulier celle de ses Lieder. Mais, dans un premier temps, c'est grâce à son intervention que notre jeune compositeur put trouver une place de violoniste dans l'orchestre de la petite ville de R.

Pour l'audition, Kuhn se rendit pour la première fois, le jour convenu, au théâtre. Le lendemain, il obtint la place grâce aux recommandations que Heinrich Muoth avait faites au chef d'orchestre, un dénommé Rössler. Ce fut le

¹⁴ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.110, (« [...] hatte früher auch etwas gesungen, [...] »).

¹⁵ Ibid., (« [...] etwas Armseliges. »)

¹⁶ Ibid., p.60, (« [...] unerträglich peinigte. »)

¹⁷ Ibid., (« [...] in einer Betäubung und Fremdheit [...] »)

début de la carrière de violoniste d'orchestre pour le jeune compositeur. Certes, Kuhn voyait en cette place davantage un gagne-pain que l'aboutissement de ses aspirations. Il savait que pour quelque temps il ne pourrait se consacrer au travail créateur et souffrait parfois de la nostalgie de la solitude. Mais il savait aussi que la source créatrice, ensevelie au début, serait peut-être moins limpide, mais riche. En fait, Kuhn prit de plus en plus plaisir à jouer dans l'orchestre et à travailler ses partitions. Aussi l'apprentissage de son nouvel univers allait-il se révéler pleinement bénéfique pour son travail de compositeur : « J'appris peu à peu cē que je n'avais su que théoriquement et de loin, je saisissais à l'intérieur la nature, la signification et la couleur de chaque instrument, je m'intéressais en même temps à la musique de scène et je l'étudiais [...] »¹⁸

Une vie musicale bien remplie donc, et bientôt enrichie encore par une amitié nouvelle : celle du premier violon de l'orchestre, un dénommé Teiser. Grand admirateur des créations de Kuhn, ce dernier, en effet, allait peu à peu devenir une sorte de conseiller musical pour le jeune compositeur, grâce notamment à ses connaissances approfondies en matière de musique et de musicologie.

Mais même en dehors du monde de l'orchestre et de la composition, la vie de Kuhn semble désormais empreinte de musique. Ses amitiés et sa nouvelle notoriété aidant, le jeune compositeur prend en effet activement part à la vie musicale de la ville de R., en participant notamment aux soirées de musique organisées par un riche industriel du nom de Imthor, grand amateur de musique et mécène de jeunes artistes. C'est d'ailleurs lors d'une de ces fameuses soirées que Kuhn fera la connaissance de la jeune et belle Gertrud Imthor... Une rencontre qui, à l'instar de celle du chanteur Heinrich Muoth, bouleversera profondément le cœur et la vie du jeune compositeur.

¹⁸ Ibid., p.30, (« Langsam lernte ich, was ich nur theoretisch und aus der Ferne gekannt hatte, die Art und Farbe und Bedeutung der einzelnen Instrumente von unten herauf verstehen, sah und studierte daneben die Bühnenmusik [...] ».)

Dans un premier temps toutefois, la voix pure et la belle allure de la jeune femme seront source d'inspiration pour le compositeur. Ainsi plusieurs Lieder verront-ils le jour; mais sa relation avec Gertrud ravivera surtout son envie de composer un opéra. Un projet auquel il avait déjà songé quelque temps auparavant, avant même d'avoir rencontré celle qui deviendrait sa muse. Cet opéra, le premier et le seul de sa carrière de compositeur, en sera, par ailleurs, le point culminant. De fait, dès la première, l'œuvre de Kuhn, composée en l'honneur de Gertrud et pour la voix de son ami Muoth, connaît un succès retentissant. Désormais, la renommée de Kuhn est à son apogée. Pourtant, comme nous l'avons déjà évoqué, le musicien ne composera plus jamais d'autre opéra.

Il est vrai que, sur un plan personnel, les dernières années avaient été particulièrement douloureuses pour lui. Profondément affecté par les drames et les passions survenus dans sa vie affective, Kuhn, résigné, préfère se retirer de l'avant-scène musicale afin de tenter de vivre une vie plus sereine et paisible, en compagnie notamment de son collègue d'orchestre Teiser, avec lequel il partage une « calme amitié ».

Aussi la relation avec sa mère prend-elle peu à peu un autre cours, celui de la réconciliation : « Ma mère apprit à comprendre ma musique [...]. Surtout elle découvrait avec surprise que notre vie de musiciens, qu'elle avait imaginée très semblable à celle des saltimbanques, était à peine moins bourgeoise et laborieuse que celle qu'avait menée mon vénérable père par exemple. »¹⁹

Après tant de batailles livrées et d'obstacles surmontés, les remous des profondeurs n'agitent enfin plus la surface. Désormais la vie de Kuhn s'écoule

¹⁹ Ibid., p.154, (« [Jetzt] lernte meine Mutter auch meine Musik kennen [...]. Sie sah, daß es nicht Zeitvertreib und Spielerei, sondern Arbeit und Ernst war, und fand überhaupt zu ihrem Erstaunen, unser Musikantenleben, das sie sich stark seiltänzerhaft vorgestellt hatte, kaum viel weniger bürgerlich-fleißig als das, das der selige Papa etwa geführt hatte. »)

paisiblement. Et sa musique, nous dit-on, suit alors une inspiration nouvelle, plus simple et plus froide, car « elle voulait consoler, et non plus émouvoir. »²⁰

²⁰ Ibid., p.156, (« [...] sie wollte trösten und nicht erregen. »).

3.1.2 Musiciens et autres personnages sous le signe de la musique.

Une typologie.

La vie de musicien-compositeur n'a donc pas été pour Kuhn exempte d'entraves et de détours. Mais si le chemin fut parfois long et difficile, il n'a cependant été ni aride, ni désolé. Nombreuses sont en effet les personnes qu'il y a rencontrés, et qui, bien souvent, par leur état ou leur personnalité, ont influé, voire changé le cours. Et si certaines de ces rencontres ont été pour Kuhn des plus bienfaitantes, d'autres, bien que profondes et passionnées, ont à jamais marqué de leur sceau brûlant l'âme et le cœur du compositeur. C'est le cas, en premier lieu, du chanteur Heinrich Muoth, personnage qui, aux côtés de Kuhn, occupe une place véritablement centrale dans *Gertrud*.

3.1.2.1 Muoth, le dionysiaque.

3.1.2.1.1 L'archétype du virtuose...

C'est lors de son dernier semestre passé au conservatoire que le jeune Kuhn fit la connaissance du chanteur Heinrich Muoth, alors « très honorablement connu dans la ville »²¹. Kuhn, en effet, fut invité un jour dans une famille amie de ses parents, « où l'on faisait beaucoup de musique »²². A cette soirée, nous raconte-t-on, assistaient aussi certaines célébrités de l'opéra, parmi lesquelles Muoth, alors engagé à l'Opéra de la Cour et déjà considéré comme future étoile. D'entrée, le chanteur éveille l'attention du jeune étudiant, qui avoue être particulièrement intéressé par le personnage. Une première rencontre qui n'est pas sans rappeler celle que Hesse fit lui-même un jour lors d'une soirée musicale organisée par Rudolf Wackernagel, un ami de sa famille

²¹ Ibid., p.36, (« [...] der in der Stadt einen gewissen ehrenvollen Ruf besaß »).

²² Ibid., p.37, (« [...] wo viel Musik getrieben wurde, »).

résidant à Bâle. De fait, à l'instar de Kuhn, Hermann Hesse, alors jeune libraire, y rencontra un chanteur, un dénommé Georg Antes (1863-1933), ténor et wagnérien, qu'il avait pu entendre quelque temps auparavant dans *Tannhäuser*, le premier opéra de l'écrivain. Hesse, souvenons-nous, avait alors été saisi par la voix et la personnalité particulièrement charismatique de l'artiste ²³...

A l'image de Georg Antes, Muoth impressionne par son charisme. « Brun, grand, beau et imposant, il paraissait sûr de lui, peut-être même déjà un peu pervers par le succès. Il était évident qu'il plaisait aux femmes » ²⁴, commente Kuhn. Mais le chanteur ne séduit pas que par son physique ; il semble aussi être entouré d'un halo de mystère. A commencer par son regard intense, évoqué à maintes reprises, un regard « sombre et scrutateur, insolent et triste » ²⁵, qui trouble profondément le jeune compositeur et parfois même le met à la torture. Son visage même, nous dit-on, d'une grande beauté, « le faisait paraître plus âgé qu'il n'était » ²⁶. Un côté énigmatique, renforcé encore par certaines rumeurs qui le disent avoir été impliqué « dans quelque affaire sanglante » ²⁷, liée sans doute à une histoire de femmes. Il est vrai que le chanteur ne se trouve « qu'en compagnie de femmes d'une exemplaire beauté » ²⁸...

Chez lui, Muoth organise fréquemment salons, festivités et dîners fastueux. Une vie, en somme, d'artiste virtuose, au sens hessien du terme, personnage de scène et de public, et dont la virtuosité est bien évidemment soulignée par le répertoire et le chant mêmes. De fait, le chanteur interprète de préférence des œuvres de Schubert, Wolf et Löwe, « de sa haute voix de baryton [...] dont la vigueur et la passion sans frein faisaient oublier la dureté injustifiée

²³ Voir notamment le chapitre 1.4.1.1

²⁴ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.37 sq., (« Er war groß und schön, ein imponierender dunkler Mann mit sichern und vielleicht schon etwas verwöhnten Manieren, man sah ihm an, daß er den Frauen gefiel. »)

²⁵ Ibid., p.39, (« Sein dunkel forschendes Auge war so frech wie traurig, [...] »).

²⁶ Ibid., p.39, (« [...] und sein Gesicht viel älter, als er sein konnte. »).

²⁷ Ibid., p.41, (« [...] noch irgend etwas Blutiges [...] »).

²⁸ Ibid., p.46, (« [...] stets nur mit exemplarisch schönen Frauen [im] Umgang [...] »).

de son chant »²⁹. Aussi Muoth, musicien ardent et passionné, est-il sans cesse à la recherche d'œuvres nouvelles, celles de Kuhn notamment, dont il s'éprend dès la première lecture. Plus tard, parvenu au sommet de sa carrière, il célèbre des triomphes de chanteur wagnérien et fréquente le cercle de Bayreuth.

Personnage tourmenté et riche en couleurs, Heinrich Muoth incarne donc dans *Gertrud* le musicien virtuose par excellence.

Tout chez cet artiste semble être aux antipodes de la vie et de la personnalité du compositeur Kuhn. Pourtant, les deux hommes se lieront d'amitié. Une amitié forte et passionnée, mais non moins équivoque et malaisée...

3.1.2.1.2 Kuhn et Muoth

C'est par la musique que les deux hommes se sont rencontrés. Muoth aime la musique de Kuhn. Il est le premier à vouloir interpréter les *lieder* du compositeur, et s'éprend en particulier de sa « *Chanson de l'avalanche* »³⁰. Pour la première fois, Kuhn prend réellement confiance. Le chanteur lui offre aussi des billets d'opéra et l'invite à jouer du violon chez lui. Grâce à lui, nous l'avons vu, le jeune compositeur a pu trouver une place dans un orchestre ; désormais, Muoth semble aussi vouloir prendre en main la carrière du jeune compositeur. Kuhn, quant à lui, se sent étrangement attiré par l'être et la personnalité de cet artiste virtuose. D'entrée « il avait produit sur [lui] une impression forte »³¹. Mais ce sentiment est aussi, dès le début de leur rencontre, « mêlé de réticences »³². Kuhn lui-même, d'ailleurs, s'explique à plusieurs reprises sur l'ambiguïté de son affection pour le chanteur et de leur amitié : « Mes sentiments à l'égard de Heinrich Muoth n'étaient pas clairs. Je ressentis

²⁹ Ibid., p.50, (« [...] mit seinem hohen Bariton, [...] dessen Kraft und strömende Leidenschaft die ungeklärte Härte seines Gesangs vergessen machte. »)

³⁰ Ibid., p.57, (« das Lawinenlied »).

³¹ Ibid., p.36, (« [...] hatte mir einen starken Eindruck gemacht [...] »)

³² Ibid., (« [...] wenn schon kein reiner. »)

bien ses aspirations et sa détresse, pourtant je le craignais comme un être supérieur et cruel, qui pourrait se servir de moi puis m'abandonner »³³. Aussi « les gestes fougueux »³⁴ du chanteur déplaisent-ils fortement à Kuhn, le répugnent même. Muoth est, à son sens, « un homme fait pour la scène et l'aventure, peut-être prédestiné à une vie tragique »³⁵. Un autre sentiment encore retient le jeune compositeur, un sentiment qui énonce sans doute l'essence même de leur relation et de leur disparité : « Je ne pouvais donner à Muoth ce qu'il cherchait de moi ; j'étais tout à fait différent de lui et si, moi aussi, en un certain sens, j'étais solitaire et si les autres ne me comprenaient pas bien, si j'étais peut-être, moi aussi, différent des autres, séparé des masses par ma destinée et mon caractère, je ne voulais pas attirer l'attention »³⁶, et il ajoute : « Ce chanteur pouvait bien être démonique, moi je ne l'étais pas »³⁷. Il est vrai que Kuhn, lui, préfère, selon sa nature intime, demeurer dans l'ombre et mener une vie vouée à la résignation. Une différence dont Heinrich Muoth n'était pourtant pas inconscient, comme le montrent ces propos tenus à son ami compositeur peu avant de mettre fin à sa vie : « l'un cultive l'individualisme parce qu'il ne peut souffrir ses contemporains, l'autre le socialisme parce qu'il ne supporte pas de vivre seul »³⁸.

Pourtant, malgré toutes ces disparités, Kuhn avait développé une réelle affection pour cet homme impérieux, capricieux et sombre, qui, quant à lui,

³³ Ibid., p.41, (« Mein Gefühl gegen Heinrich Muoth war nicht klar. Ich Fühlte wohl sein Verlangen und seine Not, doch hatte ich Furcht vor ihm als einen überlegenen und grausamen Menschen, der mich verbrauchen und liegenlassen könnte. »)

³⁴ Ibid., p.42, (« [Muoths] heftige Gebärde »).

³⁵ Ibid., (« Er war ein Mann der Bühne und der Abendteuer, und vielleicht dazu bestimmt, ein [...] tragisches Schicksal zu leben. »)

³⁶ Ibid., (« Was Muoth bei mir suchte, konnte ich ihm nicht geben, ich war ein ganz anderer Mensch als er, und wenn ich auch in mancher Hinsicht einsam und nicht recht verstanden unter den Leuten stand, wenn ich auch vielleicht anders war als jedermann, durch Schicksal und Veranlagung von den meisten getrennt, so wollte ich davon kein Aufhebens machen. »)

³⁷ Ibid., (« Mochte der Sänger ein dämonischer Mensch sein, ich war keiner. »)

³⁸ Ibid., p.188, (« der eine erfindet den Individualismus, weil er seine Zeitgenossen nicht leiden mag, und der andere den Sozialismus, weil er es allein nicht aushält. »)

aimait sincèrement son ami compositeur, s'occupait de lui, et cela même s'« il ne pouvait cependant [lui] témoigner son attachement que comme aux femmes, avec violence et caprice »³⁹.

3.1.2.1.3 Les revers de la virtuosité

Heinrich Muoth apparaît donc, sous bien des traits, comme un personnage des plus talentueux, à la fois maître de son art et de sa notoriété. « Un homme fait pour la scène » comme le qualifiait déjà son ami compositeur. Pourtant, derrière ce voile de célébrité, transparait une certaine forme de dualité. De fait, un sentiment de malaise et de d'ambiguïté, qui n'aura sans doute pas échappé au lecteur, émane de cet artiste virtuose. Kuhn d'ailleurs, ne s'y est pas trompé. D'entrée, Muoth lui donne l'impression d'être malheureux, et il remarque que le chanteur « aborde les gens avec une involontaire impétuosité, comme s'il voulait leur arracher quelque chose qui pût le consoler »⁴⁰. Et, quelque temps plus tard, sa première impression se précise : « Il souffrait, [...] la solitude le torturait comme la fin tenaille le loup. Ce malheureux avait tenté sans succès de vivre dans l'isolement et l'orgueil et il était avide [...] de bienveillance et d'un soupçon de compréhension ».⁴¹

Une souffrance, un déchirement intérieur qui affecte insensiblement nombre de ses proches. Ainsi Marion, cette belle actrice et « humble femme »⁴², son amante pour un temps et qui, tant pour consoler que dans l'espoir d'ouvrir les yeux du jeune compositeur, s'exclame à propos du maître chanteur : « Ne l'avez-vous donc pas encore entendu chanter ? Il est ainsi, violent, cruel, mais, le

³⁹ Ibid., p.70, (« [...] und mir doch seine Liebe nicht anders zeigen konnte, als er sie den Frauen zeigte, gewaltätig und launisch. »)

⁴⁰ Ibid., p.39, (« [...] und habe eine ungewollt gewaltsame Art, die Menschen anzufassen, als wolle er ihnen etwas entreißen, was ihn trösten könne. »)

⁴¹ Ibid., p.40, (« Er litt, [...] und er war von Einsamkeit ausgehungert wie ein Wolf. Dieser Leidende hatte es mit dem Stolz und dem alleinsein versucht, er lag auf der Lauer nach [...] einem guten Blick und einem Hauch von Verständnis, »).

⁴² Ibid., p.54, (« hohe Frau »).

plus souvent, c'est contre lui-même. C'est un pauvre homme, impétueux, débordant de forces, mais qui n'a pas de but. A tout moment il voudrait vider la coupe qu'est l'univers [...]. »⁴³ Et, dans son élan, elle ajoute : « Il boit, et il n'est jamais ivre, il a des femmes et il n'est jamais heureux, il chante de façon merveilleuse et il ne veut pourtant pas être un artiste. Il éprouve de l'affection pour quelqu'un et le blesse, il affecte de mépriser tous ceux qui sont heureux, mais ce n'est là que haine envers lui-même, parce que rien ne peut lui apporter le bonheur. »⁴⁴

Personnage sans mesure et sans but, les qualificatifs, bien souvent antithétiques, ne manquent pas pour dépeindre son être à la fois tourmenté et passionné. Ainsi nous parle-t-on tour à tour d'un « jouisseur plein de fougue mais sans joie »⁴⁵, d'un « homme obstinément mélancolique »⁴⁶, et d'éternel insatisfait... Pourtant, cet homme que « tourmentaient tour à tour le désir et le dégoût, qui passait d'un sombre amour à une rupture brutale »⁴⁷ fait figure d'étoile nous dit-on, et célèbre des triomphes de chanteur wagnérien.

Dans son étude, *The figure of the musician in German literature*, George C. Schoolfield⁴⁸ affirme que Muoth, cet inconstant « Weltschmerzler » dans l'art, selon lui, ne fait que recevoir le « juste châtiment » pour ne pas avoir servi humblement la musique. Et il conclut que le portrait du virtuose que nous dresse

⁴³ Ibid., p.53, (« Haben Sie ihn denn nicht singen hören ? So ist er, gewaltätig und grausam, aber am meisten gegen sich selber. Er ist ein armer, stürmender Mensch, der lauter Kräfte und keine Ziele hat. In jedem Augenblick möchte er die ganze Welt aus trinken [...] »).

⁴⁴ Ibid., (« Er trinkt und ist nie betrunken, er hat Frauen und ist nie glücklich, er singt so herrlich und will doch kein Künstler sein. Er hat jemanden lieb und tut ihm weh, er stellt sich, als verachte er alle Zufriedenen, aber es ist Haß gegen sich selber, weil er nicht zufrieden sein kann. »)

⁴⁵ Ibid., p.54, (« [...] eines stürmenden Genießers ohne Heiterkeit. »)

⁴⁶ Ibid., p.156, (« [...] den eigenwilligen Melancholiker [...] »).

⁴⁷ Ibid., p.76, (« [...] den Mann von Verlangen heute, von Überdruß morgen gepeinigt, düster liebend und brutal abbrechend, [...] »).

⁴⁸ Schoolfield, George C. : *The figure of the musician in German literature*. University of North Carolina. Arms Press, New York 1966.

l'écrivain n'est pas satisfaisant, en ce sens que Hesse éluderait la question de l'image et du destin du musicien en tant qu'artiste dans le monde nouveau. Mais cette analyse, à son tour, semble éluder la question de la conception hessienne de la virtuosité, essentiellement hostile, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, à l'art virtuose en tant que tel, trop souvent apparenté, selon l'écrivain, à la recherche d'effets, au spectacle et à la musique dionysiaque, celle de Wagner en particulier. Il est vrai que dans l'imaginaire et l'entendement hessiens, ce genre d'artiste virtuose fait figure de magicien ou d'enchanteur, qui, par son art, n'apporte que griserie et envoûtement, et dévie autant la musique que l'auditeur du droit chemin de la sérénité et de la contemplation. Le vieil Imthor d'ailleurs, père de Gertrud, haïssait Muoth car, nous précise-t-on, il se le représentait comme « un magicien malfaisant qui capture les innocents et ne les rend jamais »⁴⁹.

Il n'est dès lors pas étonnant que pour Hesse, la condition de virtuose, du moins telle qu'elle est représentée dans ce roman, ne soit pas une condition viable. En premier lieu pour le virtuose lui-même qui, dans sa souffrance, cherche par tous les moyens l'apaisement et l'oubli. C'est ainsi que Heinrich Muoth, plongé dans le mal vivre et le désespoir, se confesse un jour à son ami compositeur : « Tout s'est arrangé parce que j'ai trouvé une consolation où un moyen de m'étourdir. C'était tantôt une femme, tantôt un ami cher [...] ou bien encore la musique, ou les applaudissements au théâtre. » Et, désabusé, il ajoute : « Ces mêmes choses ne me consolent plus »⁵⁰. Pourtant, derrière les traits durs et égoïstes de l'artiste virtuose, Kuhn décèle encore un visage d'enfant, lorsque celui-ci évoque son amour pour Gertrud qui, à bout de force et de nerfs, s'était résignée à la quitter.

⁴⁹ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.178, (« [...] er dachte an ihn wie an einen bösen Zauberer, der Unschuldige einfängt und nimmer hergibt. »)

⁵⁰ Ibid., p.184, (« Es ist gegangen, weil ich einen Trost oder eine Betäubung fand. Einmal war es eine Frau, einmal ein lieber Freund [...] ein andermal die Musik oder das Klatschen im Theater. Nun, und jetzt eben diese Sachen mich nimmer, [...] »)

Noyé dans l'alcool, Muoth lui-même avoue ne plus pouvoir chanter, penser, vivre. Il finit par se donner la mort en se tirant une balle de revolver dans la tête.

“ Dernier acte d'un grand personnage de scène... ”

3.1.2.2 Le violoniste Teiser

Originaire de Styrie et violon solo de son état, Teiser est le seul musicien de l'orchestre à devenir l'ami de Kuhn. Un personnage qui, par bien des traits, se pose en plein contraste avec celui du maître chanteur...

3.1.2.2.1 Personnage de type apollinien.

Et, de fait, Teiser est décrit, dès le début, comme étant un homme simple et ouvert, dont le visage aux traits fins et réguliers présente la particularité de rougir facilement. Signe d'humilité... ? Quant à ses yeux d'un bleu-gris d'enfant, ils lui donnent, d'après Kuhn, un regard à la fois rusé et heureux. Mais le compositeur remarque aussi chez son collègue d'orchestre de « surprenantes dispositions musicales »⁵¹.

En dehors de son travail, le violoniste a une véritable passion pour les voyages, les montagnes et la liberté en plein air. Un enthousiasme qu'il partage avec sa sœur Brigitte qui nous est présentée comme une jeune fille candide, joyeuse, simple, « aux bons yeux aussi clairs, enfantins et fiers que ceux de son frère »⁵². Aussi semble-t-elle avoir les mêmes goûts musicaux que ce dernier puisqu'elle « ne jurait pas moins pour Mozart »⁵³. Voici, par ailleurs, comment Kuhn dépeint l'atmosphère qui, habituellement, règne chez les Teiser : « des airs de la *Flûte enchantée* et des extraits du *Don Juan* emplissaient le petit

⁵¹ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.72, (« erstaunlich musikalisch »).

⁵² Ibid., p.97, (« [...] mit denselben hellen, kindlichen, freudi guten Augen, wie ihr Bruder sie hatte. »)

appartement de leur éclat »⁵⁴. Des airs que Teiser accompagne parfois en sifflant avec « une pureté sans défaut »⁵⁵. Et, lors des promenades dans la nature, nous dit-on, tous deux chantent des tyroliennes. Autant de particularités qui, il nous faut l'admettre, ne sont pas sans rappeler des personnages tels que Knulp et Peter Camenzind... Tous trois ne partagent-ils pas, en effet, l'amour de la nature et de la musique simple et pure, celle-là même qui résonne par delà les champs et les montagnes ?

D'autre part, il est dit que Teiser prend à l'art « un plaisir délicat et désintéressé »⁵⁶. Il aime la musique, quelques êtres affectueux, un bon verre de vin et la nature. C'est, en somme, un être bon et « au cœur inaccessible à la passion et à l'insatisfaction »⁵⁷, à l'image même de la musique qu'il aime et qu'il sert le mieux et le plus humblement possible. En fait, le violoniste Teiser, bien que (ou parce que ?) n'appartenant pas à la grande caste des musiciens virtuoses, incarne ici le « bon », le véritable artiste qui, conformément à la conception hessienne, se contente entièrement de mettre son art et ses connaissances, du reste subtiles et profondes, au service de la musique. Ainsi commente d'ailleurs son collègue compositeur : « C'était un de ces êtres qui trouvent dans leur art une entière satisfaction sans vouloir jouer un rôle par eux-mêmes. Il n'était pas un virtuose [...] ; il se contentait de jouer du violon à la perfection, et il y trouvait plaisir. » Faut-il, dès lors, s'étonner encore du fait que Teiser apparait dans *Gertrud* sous les traits d'un homme simple et heureux, qu'« aucun désir irréalisable ne torturait »⁵⁸ ? Contrairement à Heinrich Muoth,

⁵³ Ibid., (« [...] nicht minder auf Mozart schwöre, »).

⁵⁴ Ibid., (« Arien aus der Zauberflöte und Stücke aus dem Don Giovanni funkelten durch die kleine Wohnung, »).

⁵⁵ Ibid., (« tadellos rein »).

⁵⁶ Ibid., p.78, (« [...] seine zarte, selbstlose Freude an der Kunst, »).

⁵⁷ Ibid., (« [so wenig ließ er] Leidenschaft und unzufriedenheit in sein Herz. »)

⁵⁸ Ibid., p.72, (« Er war einer von denen, die in ihrer Kunst Genüge finden, ohne selber eine Rolle spielen zu wollen. Er war kein Virtuos [...], er spielte zufrieden seine Geige und hatte seine Freude daran, das Handwerk im Grunde zu kennen. »)

serait-on tenté d'ajouter, mais aussi à Kuhn qui, pourtant, se liera d'amitié avec ce personnage aux traits purement apolliniens...

3.1.2.2.2 Une calme amitié

On ne peut dire que Kuhn ait été fasciné par son collègue d'orchestre comme il l'a été par Heinrich Muoth. Pourtant, dès le début de leur rencontre, une sorte « d'accord tacite » s'est établi entre les deux hommes, un accord, au fond, très proche déjà de l'amitié. En fait, Teiser est une personne en laquelle Kuhn semble avoir réellement confiance. Peut-être aussi parce que le violoniste l'aime bien et qu'il loue ses travaux « avec une joie amicale »⁵⁹. De plus, Teiser prédit au jeune compositeur de grands succès et se montre toujours prêt à jouer avec lui.

Cependant, Kuhn avoue que quelque chose lui manque dans cette amitié-là et, s'il se reproche alors de ne pas se contenter de la compagnie du fidèle, de « l'éblouissant » Teiser, c'est peut-être parce qu'à ce moment même de sa vie, ce dernier lui apparaissait « trop gai [...], trop éclatant, trop satisfait » et que, contrairement à lui-même (mais aussi à Muoth !), « il semblait ignorer la profondeur des abîmes ».⁶⁰

On ne peut, dès lors, que difficilement être étonné de voir que le violoniste n'a pas une bonne opinion de Heinrich Muoth. Ainsi s'exclame-t-il d'ailleurs un jour à propos du chanteur : « Il est déjà tout à fait pervers ! », et il ajoute ce commentaire bien révélateur : « Il ne chante pas de Mozart, il sait bien pourquoi »⁶¹. Kuhn se sent alors bien obligé de lui donner raison. Pourtant, Muoth a, selon lui, quelque chose que Teiser n'a pas et qui lie le jeune homme

⁵⁹ Ibid., p.77, (« [...] in kameradschaftlicher Freude. »)

⁶⁰ Ibid., (« [...] zu heiter, zu sonnig, zu sehr zufrieden, er schien keine Abgründe zu kennen. »)

⁶¹ Ibid., (« Das ist schon ein ganz Verwöhnter! Mozart singt er keinen, er weiß warum »).

au chanteur, à savoir : « une exigence sans fin, de la nostalgie, de l'insatisfaction »⁶².

En somme, l'amitié qui rapproche Kuhn du violoniste est une amitié dépourvue de passion et de tourments. Ce qui, à cette période de la vie du compositeur, lui-même alors imprégné de ce que l'on pourrait qualifier de nostalgie romantique, est ressenti comme un manque. Mais, face aux afflictions de la vie et, en particulier, après le mariage de Gertrud et de Muoth, l'amitié de Teiser, ainsi que de sa sœur Brigitte, prend peu à peu une autre dimension pour Kuhn. Désormais, tous trois se voient presque tous les jours, lisent, font de la musique et organisent des fêtes et des excursions ensembles. Le compositeur semble enfin avoir réussi à vaincre ses démons intérieurs, à avoir trouvé, dans sa retraite et grâce à la présence apaisante de ces deux amis, un équilibre certain.

Pourtant, un vague sentiment de résignation, qui ne peut échapper au lecteur, émane des dernières pages du roman. Kuhn, certes, a trouvé le calme, mais pas encore la sérénité du violoniste Teiser. Ce dernier, toutefois, est toujours pour lui un ami et un conseiller musical des plus précieux. Brigitte, quant à elle, a pour Kuhn une admiration sans limites, qui peu à peu se transformera même en amour profond. Un amour auquel le compositeur restera pourtant irrémédiablement fermé. Mais, au fond, ne serait-ce pas là, l'évocation sous-entendue d'une élévation intérieure encore inachevée... ?

⁶² Ibid., p.72, (« [...] das ewige Begehren, die Sehnsucht und Ungenüge »).

détachant sur la demi-obscurité de la salle [...] »⁶⁴. Dès son entrée, nous dit-on, Gertrud fit une forte impression sur le jeune compositeur. Il est vrai que « sa voix était si claire et bienveillante »⁶⁵ et que son visage exprime « douceur et amitié »⁶⁶... Pourtant, nous n'en saurons guère davantage sur la jeune femme, si ce n'est qu'elle avait une « tête blonde, le front clair et délicat et la bouche rose, sévère »⁶⁷. Un peu plus tard nous apprendrons encore qu'elle n'avait alors guère plus de vingt ans, qu'elle était mince, élancée « comme un jeune arbre subtil et gracieux » et qu'elle « avait traversé sans atteinte la confusion et le trouble communs à l'adolescence »⁶⁸. Autant d'attributs qui symbolisent sans doute la pureté de sa propre nature... Une pureté accentuée bien évidemment encore par sa « merveilleuse voix » de soprano qui, d'entrée, subjugué l'âme et le cœur du jeune compositeur. Et là encore, les qualificatifs semblent assez symboliques. Tour à tour, en effet, Kuhn évoque une voix « légère, sublime » qui « s'élevait très haut »⁶⁹, une voix « claire, haute, légère comme celle d'un oiseau » et qui « s'envolait avec légèreté et sans effort »⁷⁰...

Ainsi, Gertrud apparaît-elle comme un personnage éthéré, presque angélique. La femme idéale, somme toute, du moins aux yeux de Kuhn qui s'éprendra d'elle comme par enchantement...

⁶⁴ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.72, (« [...] wir begannen zu stimmen. Da ging zuhinterst im Saal eine Tür, und es kam durch den erst halb erleuchteten Raum eine hellgekleidete Dame geschritten. »)

⁶⁵ Ibid., p.81, (« [...] klang ihre Stimme so hell und gut [...] »).

⁶⁶ Ibid., (« [...] lieb und freundschaftlich [...] »)

⁶⁷ Ibid., p.82, (« [...] den blonden Kopf [...], die zarte helle Stirn und den hellroten strengen Mund [...] »)

⁶⁸ Ibid., p.84, (« [...] wie ein junger feiner Baum, und war aus dem Kram und Schwindel des üblichen Jungmädchentums unberührt hervorgegangen, »).

⁶⁹ Ibid., p.91, (« [...] leichte, selige Stimme [...] schwang hoch darüber [...] »).

Gertrud. C'était en 1898, Hesse avait alors 21 ans. Difficile aussi de ne pas penser à Helene Voigt ou encore Elizabeth LaRoche, cette jeune femme distinguée qui voulait devenir pianiste et vivre de musique et que Hermann rencontra pour la première fois en février 1900 à Bâle, lors d'une soirée musicale... Puis -il eut encore Mia, la première femme de l'écrivain, cette photographe et interprète de Chopin et, souvenons-nous, bien plus tard encore et longtemps après la composition de ce roman, Ruth Wenger, la jeune et belle chanteuse ⁷⁴.

Mais revenons pour un temps encore à Kuhn qui, à l'instar de l'écrivain, succombera, par le biais de la musique, au charme un peu flou de la femme idéale, musicienne dans son essence. De fait, si le jeune compositeur a pu découvrir ce qu'est l'amour en interprétant sa propre musique, c'est un peu plus tard encore que se révélera à lui la véritable passion.

Un après-midi de printemps, Kuhn se rendit en effet chez Gertrud, alors seule chez elle en compagnie d'une amie. « Nous parlâmes musique » ⁷⁵ nous raconte le jeune compositeur, lorsqu'il découvre que Gertrud avait précédemment recopié deux de ses lieder afin de les apprendre par cœur. « Ah, vous chantez donc ! » ⁷⁶, s'écrie-t-il, surpris. Mais ce n'était là que le début de sa stupeur, car Gertrud se met alors à chanter un lied, puis l'autre. Kuhn, assis, écoute, interdit de découvrir que sa musique « s'était transformée comme par magie » ⁷⁷. C'était, dit-il, « ce que de toute ma vie j'avais entendu de plus beau » ⁷⁸. Et il ajoute : « La voix légère, sublime de Gertrud s'élevait très haut, elle semblait m'appeler gaiement, ne vouloir que ma joie, et s'enfuyait pourtant à une hauteur inaccessible et presque inconnue » ⁷⁹. Un instant qui pour Kuhn

⁷⁴ Voir notamment les chapitres 1.4.1.1 et 1.4.1.2

⁷⁵ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.90, (« Wir sprachen von Musik »).

⁷⁶ Ibid., (« Ja, singen Sie denn ? »).

⁷⁷ Ibid., (« [...] verwandelt und verzaubert »).

⁷⁸ Ibid., (« [...] und es war das Schönste, was ich in meinem Leben gehört habe. »).

⁷⁹ Ibid., p.91, (« [...] schwang sich hoch darüber Gertruds leichte, selige Stimme, schien mir heiter zuzurufen und nur meine Freude zu wollen, und flog doch in fernen Höhen mir davon, unerreichbar und fast fremd. »)

marquera le début de sa passion. Une passion qui, néanmoins, semble revêtir, d'entrée, des traits presque aussi inabordables que magnifiés ; peut-être parce que d'essence purement romantique, serait-on tenté d'ajouter. Voici d'ailleurs comment Kuhn retrace les premiers instants de sa rêverie et passion amoureuse : « J'avançais sur d'orageux nuages à travers un ciel ondoyant, tumultueux, je parlais à la tempête, j'étais moi-même la tempête et j'entendais très loin à l'infini des sons fascinants : c'était une voix de femme [...] »⁸⁰.

Toujours est-il que dans un premier temps, c'est simplement une « bonne camaraderie » qui s'établira entre le compositeur et la jeune femme et que Kuhn dépeindra comme suit : « [...] elle sentait, comme moi, qu'un accord régnait entre nous, que chacun de nous comprenait l'autre par intuition et l'approuvait. Une amitié équilibrée mais exempte de passion, la rapprochait ainsi de moi »⁸¹. Et, lorsque à la fin d'une des nombreuses mélodies qu'ils avaient pris l'habitude d'interpréter ensemble, (Kuhn accompagnant la merveilleuse voix de Gertrud au piano), ils se regardaient alors et souriaient, c'était, nous raconte le compositeur, « en parfait accord, avec confiance, comme frère et sœur »⁸².

Pourtant, l'idylle n'est pas parfaite. La passion de Kuhn couve et connaît de brusques réveils, et, au fond, n'est jamais payée de retour. Pis encore, inaccessible telles que sa voix et son évocation idéalisée le laissaient sans doute déjà présager, Gertrud va finir par lui échapper à jamais. Kuhn l'apprendra par lui-même lorsqu'un jour, il découvre par hasard une lettre de sa muse et bien-aimée chez son ami Muoth.

⁸⁰ Ibid., p.92, (« [...] ich fuhr auf Sturmwolken durch flatternde, brausende Himmel, ich redete mit dem Sturm und war selbst der Sturm, und hörte aus unendlicher Ferne herüber etwas Betörendes klingen, es war eine Frauenstimme [...] »).

⁸¹ Ibid., p.95, (« [...] fühlte wie ich, daß zwischen uns beiden ein natürlicher Einklang war, daß jeder von uns des andern Wesen gefühlsmäßig verstand und billigte. So ging sie neben mir in Eintracht und Freundschaft, doch ohne Leidenschaft »).

⁸² Ibid., p.99, (« [...] einig und vertraulich, wie zwischen Geschwistern. »)

Ses espoirs définitivement anéantis, la vie du compositeur semble, une fois de plus, brisée. Mais peut-être n'était-ce là en fin de compte qu'une blessure inévitable et nécessaire pour rompre le charme romantique sous lequel il avait jusqu'alors vécu et ainsi, comme l'écrivain l'énonçait déjà à son ami Haußmann, arriver à « parfaire son évolution »⁸³...

3.1.2.4 Autres « stéréotypes »⁸⁴.

Avant de terminer ce chapitre, il nous faut encore évoquer quelques personnages qui, bien que n'interférant que ponctuellement dans la vie de Kuhn, sont eux-aussi en rapport plus ou moins direct avec le monde de la musique. Et c'est le cas, en premier lieu, de ses professeurs du conservatoire de musique.

3.1.2.4.1 Les professeurs du jeune Kuhn.

A l'origine, comme nous l'avons vu auparavant, de ses premières déceptions et déconvenues dans le monde de la musique, nous n'apprendrons cependant pas grand chose sur les professeurs du jeune Kuhn. Pas de noms, ni de méthodes, seules quelques évocations ça et là sur leur caractère, ou du moins, leur tempérament. Ainsi son professeur de piano est-il décrit comme étant un individu sévère et ironique, le plus souvent d'humeur grincheuse selon Kuhn. Pourtant, lui et son collègue violoniste, tout aussi peu aimé, au demeurant, par l'élève en musique, interviendront dans un moment critique de sa vie de compositeur et de musicien. C'est en effet eux qui, rappelons-nous, parviendront à redonner définitivement confiance au jeune homme alors alité à l'hôpital après son malheureux accident, en lui rendant visite une après-midi pour l'inviter à renouer avec ses études au conservatoire de musique. Son professeur de piano,

⁸³ Voir note 63.

⁸⁴ Nous avons choisi ce titre en outre parce que l'on retrouve les personnages évoqués ici par Hesse dans la littérature allemande depuis le romantisme.

par ailleurs, sera aussi la première personne à laquelle Kuhn confiera sa vocation de futur compositeur. Quant à son professeur de théorie, un dénommé S., nous n'en saurons guère davantage, si ce n'est que le jeune homme lui soumettra un jour l'une de ses premières compositions afin de connaître son jugement.

3.1.2.4.2 Kranzl, violoniste virtuose.

Autre personnage que Kuhn rencontra un peu plus tard sur son chemin : le violoniste Stefan Kranzl. C'est en effet avec lui que Kuhn interprétera, à l'occasion de l'anniversaire de Heinrich Muoth, sa *Sonate pour violon*. Kranzl est alors décrit par le compositeur comme étant un musicien estimé, encore jeune, « au physique de virtuose : très mince, élancé et pâle »⁸⁵. Quant à son art, Kuhn nous apprend qu'il « joue avec tant de légèreté, de sensibilité »⁸⁶ que lui-même se sent fondre à ses côtés. En somme, ce virtuose-ci, du reste lui-même ami de Muoth, apparaît comme un être simple et bonhomme, et un « artiste accompli »⁸⁷, donnant peut-être ainsi une alternative à l'image de l'artiste virtuose dans le nouveau monde, pour reprendre, une fois encore, l'expression de George C. Schoolfield.

3.1.2.4.3 Imthor, le mécène.

Riche industriel et père de Gertrud, Imthor apparaît sous les traits d'un amateur de musique assidu et d'un mécène pour les jeunes artistes. Veuf, il habite une vieille maison bourgeoise dans la ville de R., dans laquelle il aime organiser des soirées de musique aussi bien moderne qu'ancienne.

Difficile de savoir à qui Hesse fait réellement référence ici. Est-ce le pasteur LaRoche qui jadis, à Bâle, organisait fréquemment dans sa maison des

⁸⁵ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.43, (« [ein Mann] vom Virtuosenzuschnitt, sehr schmal und schlank und blaß »).

⁸⁶ Ibid., (« [...] seinen leichten empfindlichen Strich [...] »).

soirées musicales et chez lequel l'écrivain rencontra la jeune Elizabeth ? Ou encore son grand ami Alfred Schlenker, lui aussi à la fois mécène et grand mélomane ? Sans doute un peu aux deux.

Toujours est-il que Imthor est dépeint comme un homme assez petit, calme et aux cheveux grisonnants et qui, nous dit-on, ne discernait jamais des « éloges au petit bonheur, mais donnait une approbation calme et objective »⁸⁸...

3.1.2.4.4 Le poète Hans H.

Dernier personnage que nous nous proposons d'évoquer ici : un poète au initiales bien révélatrices... Pourtant, peu de choses sont dites sur cet artiste, si ce n'est que Kuhn lui envoyait ses œuvres et lui ses poèmes, et que le compositeur avait jadis mis ses vers en musique. Mais Hans H., bien que n'apparaissant jamais physiquement au cours du roman, sera amené à jouer un rôle non négligeable dans l'aboutissement de la carrière musicale du compositeur. Pour mieux s'en convaincre, nous nous permettons ici de reproduire dans son intégralité, la seule lettre du poète qui soit présentée dans le texte :

« Cher Monsieur,

« Il y a longtemps que vous n'avez plus reçu de nouvelles de moi. J'ai bien travaillé. Depuis que j'ai votre musique et que je la comprends, je songe à des paroles pour vous, mais sans pouvoir leur donner forme. J'y suis enfin parvenu, c'est presque chose faite ; il s'agit d'un livret d'opéra, et il faut que vous le composiez. Vous ne pouvez être un homme très heureux, c'est écrit dans votre musique. Quant à moi, n'en parlons pas ; mais il y a là un livret pour vous. Puisque nous n'avons rien de bien agréable à espérer par ailleurs, nous allons jouer à nos

⁸⁷ Ibid., p.44, (« [...] ein fertiger Künstler »).

⁸⁸ Ibid., p.79, (« [...] er lobte nicht in den Tag hinein, sondern gab einen ruhigen, sachlichen Beifall [...] »).

contemporains quelques jolies œuvres qui feront comprendre pour un instant aux êtres frustes que la vie ne se limite pas à la surface. Comme nous ne savons pas exactement que faire de nous-mêmes, nous sommes livrés à l'envie de soumettre les autres à nos forces inutiles.

« Votre Hans H. »⁸⁹

Aveu de l'écrivain à son ami, le compositeur Othmar Schoeck ? Comment, en tout cas, pas songer ici à *Bianca* ou encore *Der verbrannte Ehemann*, ces deux libretti que Hermann Hesse rédigea pour son ami ? Même si ces deux opéras⁹⁰, contrairement à celui de Kuhn qui, du reste, narre l'histoire d'un amour ardent, resteront à jamais inachevés...

⁸⁹ Ibid., p.92 sq., (« Werter Herr ! Sie haben länger nichts von mir gehört. Ich war fleißig. Seit ich ihre Musik habe und verstehe, hat mir immer ein Text für Sie vorgeschwebt, wollte aber nicht heraus. Jetzt ist er da, so gut wie fertig, und ist ein Operntext, und Sie müssen ihn komponieren. – Sie können kein sehr glücklicher Mensch sein, das steht in Ihrer Musik. Von mir will ich nicht reden ; aber da ist ein Text für Sie. Da uns doch sonst nichts erfreuliches blüht, wollen wir den Leuten ein paar hübsche Sachen vorspielen, bei denen den Dickhäutern für Augenblicke klarwird, daß das Leben nicht bloß eine Oberfläche hat. Denn da wir doch mit uns selber nichts Rechtes anzufangen wissen, plagt es uns, die unnütze Kraft andere spüren zu lassen. Ihr Hans H. »).

⁹⁰ Voir notamment le chapitre 1.4.2.2

3.1.3 Musique et processus de création musicale.

Après avoir évoqué la vie du compositeur Kuhn ainsi que ses rencontres placées sous le signe de la musique, il nous faut encore aborder une question peut-être fondamentale, à savoir, celle de la musique en tant que telle. Il est vrai que c'est elle qui, en définitive, régit l'existence, mais aussi l'âme et l'esprit du compositeur. Or, à quel genre de musique avons-nous à faire dans ce roman ? Comment est-elle présentée, voire même décrite ? Et quels droits de regard nous sont-ils donnés sur le monde de la création musicale et sur le sens attribué à la musique ? Autant d'aspects d'une même question que nous allons tenter d'élucider au cours de ce dernier développement consacré à *Gertud*.

3.1.3.1 Les compositions de Kuhn.

C'est avant même d'avoir achevé ses études au conservatoire de musique que le jeune Kuhn s'essaya à ses premières compositions : une dizaine de mélodies et quelques rares compositions harmoniques. Des compositions apparemment sans grand éclat ni importance, mais qui seront bientôt suivies par des œuvres plus substantielles. Et c'est tout d'abord le cas de son premier lied, intitulé « *de l'Avalanche* »¹, qui connaît un succès certain, du moins, parmi son proche entourage. Vient ensuite une sonate pour violon, présentée en première devant un public restreint. Une œuvre qui marque en quelque sorte le véritable début de sa carrière de compositeur, même si Kuhn avoue alors ne pas en être entièrement satisfait. Pourtant, rien, désormais, ne semble pouvoir arrêter encore son élan créateur ; et les compositions se suivent : une fantaisie pour violon, un trio et un quatuor pour cordes, de nombreux lieder, quelques ébauches d'œuvres symphoniques et enfin, à l'apogée de sa jeune carrière de compositeur, un opéra.

¹ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.49, (« das Lawinenlied »).

Ensuite, plus rien, - si ce n'est un prélude pour orgue ainsi qu'un petit poème symphonique. Du moins, n'en saurons-nous rien davantage sur la suite de ses créations de compositeur, puisque alors s'achève le roman et ainsi, l'histoire de Kuhn.

Pourtant, et même si l'œuvre évoquée semble être, somme toute, d'assez faible envergure, nous allons essayer d'en cerner la substance, en nous attachant notamment à la manière dont certaines de ses compositions sont présentées, voire commentées au cours du roman. Pour ce faire, nous distinguerons deux approches à la fois distinctes et complémentaires : d'une part, la réception de ses œuvres par l'entourage et le public et, d'autre part, l'appréciation, peut-être plus profonde dans son essence, par le compositeur lui-même.

3.1.3.1.1 Perceptions extrinsèques

La première œuvre de Kuhn à être soumise au jugement d'autrui est sa « *Sonate pour violon* », déjà mentionnée auparavant. Sitôt la composition achevée, Kuhn porte le manuscrit à son professeur de théorie qui, après l'avoir longuement étudié, confie au jeune homme qu'il s'attendait à une inspiration plus calme, plus aimable et plus rigoureuse sur le plan technique. En outre, cette sonate est, d'après lui, « techniquement, un échec »², car elle comporterait trop de fautes de style. Mais il dénote aussi, dans ce qu'il qualifie de « tentative audacieuse »³, une certaine originalité. En fait, le professeur S. reconnaît ouvertement à son élève que celui-ci l'a mis quelque peu dans l'embarras, ayant à la fois déçu et dépassé son attente, et lui avoue son incapacité à juger cette composition, car, précise-t-il, « je suis trop professeur pour pouvoir passer sur

² Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.37, (« [...] technisch mißglückt »).

³ Ibid., (« [...] ein kecker Versuch [...] »).

les fautes de style, et ne peut encore moins décider si elles sont compensées par l'originalité »⁴.

Quelque peu déconcerté par une opinion qui, selon lui, n'en est en réalité pas une, Kuhn s'adresse alors au violoniste-virtuose Kranzl, censé interpréter son œuvre en avant première, et cela dans l'espoir d'en savoir davantage. Mais voici ce que ce dernier lui répond dans son dialecte « montagnard » : « La sonate me paraît peut-être bien un peu étrange, mais les gens aiment ça », et il ajoute : « Si ça plaît au Muoth, pouvez être bien content de vous, lui, il gobe pas n'importe quoi »⁵. On comprend aisément que le jeune compositeur déplore alors que personne ne veuille émettre d'opinion véritable sur son travail. Après tout, le lecteur reste lui aussi un peu sur sa faim... Il faudra attendre l'appréciation de Teiser dont Kuhn exalte les connaissances musicales pour apprendre que ce qu'il a composé est, au fait, « fameusement beau »⁶. Rien de plus, ni de moins.

Mais peut-être en saurons-nous davantage sur son « *Lied de l'Avalanche* », composé lui aussi au tout début de sa carrière de compositeur.

Pour ce lied, Kuhn révèle à Heinrich Muoth qu'il s'est inspiré d'un texte qu'il avait jadis lu dans une revue et recopié. L'auteur n'est malheureusement pas nommé, mais l'on peut supposer qu'il s'agit d'une œuvre de Hans H., dont le compositeur, nous dit-on, mettra encore plusieurs poèmes en musique. Néanmoins, le texte du « *Lied de l'Avalanche* » sera dévoilé au cours du roman. Le voici dans son intégralité :

« *Qu'au printemps sur les cimes le fœhn souffle si fort,
Que l'avalanche roule dans un fracas de mort,*

⁴ Ibid., (« Ich bin zu sehr Schulmeister, um die Stilsünden übersehen zu können, und ob sie durch Originalität aufgewogen werden, mag ich erst recht nicht entscheiden. »)

⁵ Ibid., p.44, (« Ein bisschen sonderbar ist's schon, aber des haben die Leut ja gern. Wann's dem Muoth gefällt, könnens sich schon was einbilden, der frißt nit alles. »)

⁶ Ibid., p.73, (« [...] eine verdammt schöne [Musik]. »)

Est-ce là votre volonté seigneur ?

*Que sans un seul ami qui me salue, me nomme,
Je passe en étranger sur la terre des hommes,
Est-ce bien là votre ouvrage seigneur ?*

La détresse et l'angoisse ont envahi mon cœur.

Dieu voit-il mes tourments ? Mais hélas, Dieu est mort !

- Et moi, je devrais vivre ? »⁷

Un poème qui est, sans nul doute, d'inspiration romantique, et que Kuhn n'a peut-être pas écrit lui-même, mais dont il a « sûrement ressenti ce qu'il exprime » comme explique si bien Muoth, car sinon, précise-t-il, « vous n'auriez pas composé cette musique »⁸. On peut dès lors penser que l'œuvre de Kuhn, du moins pour ce qui est de son œuvre de jeunesse, est d'essence romantique, voire néoromantique. D'autant plus que ce poème fait indirectement référence à Nietzsche qui, comme l'on sait, proclamait « Dieu est mort ! », résumant ainsi le nihilisme passif. De là à penser à Wagner et à son époque...

Toutefois, là encore très peu d'informations sont apportées sur la composition en elle-même. Kuhn, certes, demande au chanteur qui, pour la première fois, vient d'interpréter le lied, ce qu'il en pense et s'il ne peut lui signaler des fautes et lui proposer des corrections. Mais celui-ci lui affirme qu'il

⁷ Ibid., p.40, (« Daß bei jedem Föhn
Vom Berg die Lawine rollt
Mit Sausen und Todesgetön,
Hat das Gott gewollt ?

Daß ich ohne Gruß	Sieht er in Herzensnot
Durch der Menschen Land	Und Qual mich schweben ?
Fremd wandern muß,	Ach, Gott ist tot !
Kommt das von Gottes Hand ?	- Und ich soll leben ? »)

⁸ Ibid., (« Sie müssen ihn doch erlebt haben, sonst hätten sie das nicht komponiert. »)

n'y a rien à reprendre et ajoute ce commentaire pour le moins surprenant : « Je ne sais si vous composez bien... Je n'y comprends rien du tout, mais ce lied est riche d'expérience et de sentiment, et comme je ne suis moi-même ni poète ni compositeur, je me réjouis lorsque je trouve une œuvre que semble m'appartenir, et que je peux chanter pour moi tout seul »⁹.

Un peu plus tard cependant, au cours d'une discussion engagée portant sur le principe de la composition, Heinrich Muoth lance à Kuhn que son lied exprime « ni consolation, ni satisfaction, mais au contraire le désespoir »¹⁰.

Autant d'appréciations qui, il nous faut l'admettre, sont davantage du domaine du ressenti que de l'analyse ou de la critique en tant que telle et qui, au fond, n'éclairent guère sur la nature et le style des compositions de Kuhn. Reste encore l'extrait d'une revue, mentionné au faite de sa carrière de compositeur, et qui, de manière indirecte peut-être, apporte un soupçon de lumière sur son œuvre ou du moins, sur le courant auquel elle pourrait appartenir. Rédigé par un éditeur et grand critique de Munich, cet article, dont le nom de Kuhn avait fourni le titre, traitait longuement, nous dit-on, de « la situation de la musique actuelle [!], et de Wagner, et de Brahms »¹¹, avant d'en venir à une critique de sa musique pour cordes et de ses *lieder* auxquels l'auteur réservait alors « d'abondantes louanges »¹².

Wagner, Brahms et des lieder... Difficile, dès lors, de ne pas songer à Hugo Wolf, ce compositeur autrichien jadis tant apprécié par Hermann Hesse¹³, et qui, en outre, inspira profondément les premières œuvres d'Othmar Schoeck,

⁹ Ibid., (« [...] Ich weiß nicht ob die Komposition gut ist, ich verstehe davon gar nichts. Es ist Erlebnis und Herz in dem Lied, ind weil ich selber nicht dichte und nicht komponiere, freut es mich, wenn ich einmal etwas finde, das mir wie eigen vorkommt und das ich mir selber vorsingen mag »).

¹⁰ Ibid., p.49, (« [...] das ist kein Trost und keine Zufriedenheit, sondern Verzweiflung »).

¹¹ Ibid., p.122, (« [...] vom Stand der heutigen Musik und von Wagner und von Brahms [...] »).

¹² Ibid., (« [...] ein reichliches Lob [...] »).

alors ami de l'écrivain. Quant à la « situation de la musique actuelle », on ne sait si Hesse fait référence à la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, où encore à sa propre époque, toute aussi riche sans doute en rebondissements et mutations inhérents au monde de la musique. Une chose, néanmoins, semble désormais certaine, c'est que l'œuvre de Kuhn s'inscrit dans le courant de la musique romantique, voire postromantique.

Mais peut-être que le regard de Kuhn, celui que le compositeur porte lui-même sur ses créations, pourra-t-il en dévoiler un peu plus que celui de ses « contemporains »...

3.1.3.1.2 L'œuvre selon Kuhn

Il semble toujours difficile de décrire un morceau de musique. Peut-être est-ce d'ailleurs là l'une des raisons pour lesquelles Kuhn n'accorde au lecteur qu'un droit de regard sur certaines de ses œuvres.

Et c'est le cas notamment de son *Trio pour cordes* présenté jadis en première chez le mécène Imthor. Un morceau composé de trois mouvements et que Kuhn nous retrace partiellement. Voici donc comment il expose le second mouvement, par ailleurs assez agréable à entendre selon lui : « [...] la nostalgie croissante de la mélodie s'élevait en volutes tourmentées, s'envolait en arabesques insatisfaites, hésitait et se perdait en plaintes anxieuses. Profond, ardent, le violoncelle reprenait le thème, le soulignait avec insistance, puis le transposait à son déclin, dans une tonalité nouvelle, plus sombre, où il se dissolvait, désespéré, en notes de basse presque rudes. »¹⁴

¹³ Voir notamment le chapitre 2.1.2.4 portant sur « l'affaire Brahms ».

¹⁴ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.82, (« [...] die ansteigende Sehnsucht des Liedes hob unruhige Schwingen, kreiste in unbefriedigten Flügen empor, suchte und verlor sich in klagender Bangigkeit. Tief und warm übernahm das Cello die Melodie, hob sie stark und dringlich heraus, trug sie verklingend in die neue, dunklere Tonart hinüber und löste sie verzweifelnd im halbzornigen Basse auf ».)

Pour le compositeur, ce deuxième mouvement, qu'il commente à la fois avec élan et chaleur, est en fait « sa confession, l'aveu de sa nostalgie et de son insatisfaction »¹⁵. Il n'en est pas de même de son troisième mouvement, censé apporter, selon lui, la délivrance et la plénitude. Mais au moment même de l'interpréter pour la première fois, Kuhn, insatisfait, s'aperçoit qu'il n'en est rien car, dit-il, « [...] du tourbillon impétueux des sons [aurait dû] jaillir la splendeur, la paix, comme la lumière d'un lourd nuage »¹⁶. Une paix, une sérénité dont il sait alors qu'il n'est pas parvenu à les exprimer et qu'au fond, son dernier mouvement se résume uniquement en une simple « dépression apaisante de dissonances accumulées et une tentative de purifier un peu, d'intensifier l'ancienne mélodie fondamentale »¹⁷.

Autre composition évoquée par Kuhn : son opéra dont il dit que c'est une œuvre « pleine de vie et de force », « aussi ardente que sincère » et qu'elle « était vécue, parcourue d'un sang généreux »¹⁸. En somme, pour Kuhn, cet opéra, le seul de sa carrière au demeurant, résume toute sa jeunesse car, explique-t-il, « lorsque j'entends à nouveau quelques mesures, j'ai l'impression que des rafales tièdes et printanières viennent m'effleurer du fond des vallées abandonnées de la jeunesse et de la passion »¹⁹. Et il ajoute : « [...] toute l'ardeur et la puissance que cette œuvre exerce sur les cœurs sont nées de la faiblesse, de la privation, de la nostalgie »²⁰. Commentaire sans doute assez révélateur puisque cette composition marque en même tant un tournant

¹⁵ Ibid., p.83, (« [...] meine Beichte, ein Bekenntnis meiner Sehnsucht und meines Unbefriedigtseins. »)

¹⁶ Ibid., (« [...] wie aus dem stürmischen Stimmenbrausen der Glanz und Friede brechen müsse, Licht aus schwerem Gewölk »).

¹⁷ Ibid., (« [...] ein linderndes Auflösen der angewachsenen Dissonanzen und ein Versuch, die alte Grundmelodie ein wenig zu läutern und zu steigern »).

¹⁸ Ibid., p.104, (« [...] voll Leben und voll Kraft [...]. Sie war auch ehrlich und glühend, sie war erlebt und hatte Blut in den Adern [...] »).

¹⁹ Ibid., (« [...] und wenn manche Takte daraus mir wieder begegnen, so ist es mir nicht anders, als wehe ein lauer Frühlingssturm aus verlassenem Tälern der Jugend und der Leidenschaft herüber. »)

important dans sa vie. Peut-être est-ce aussi pour cette raison que Kuhn ne l'évoque pas comme son *Trio*, à savoir de l'intérieur, et que l'on sent une certaine distanciation par rapport à sa création. Un détachement souligné encore par le fait que désormais, Kuhn se voit lui-même placé au rang d'auditeur-spectateur. Mais voici comment le compositeur relate ses impressions lors des premières répétitions : « Mon œuvre se dressait devant moi, commençait à s'animer, de prendre vie, alors que peu auparavant elle était encore en mon pouvoir. [...]. Et maintenant [...] elle jetait sur moi un regard de l'extérieur et pourtant elle portait mon nom et mon sceau sur le front », et il ajoute qu'il éprouvait alors de nouveau « cette sensation de dédoublement parfois effrayante »²¹. Une sensation encore amplifiée pour Kuhn lorsque son œuvre est pour la première fois présentée au grand public et que les « émotions d'heures secrètes résonnaient [alors] librement dans la salle et gagnaient mille cœurs étrangers »²²...

Reste une dernière composition assez brièvement abordée par Kuhn, mais qui ne manque pas d'intérêt puisqu'il s'agit d'une des rares œuvres plus tardives mentionnées au cours du roman : un petit poème symphonique pour deux violons et piano. C'est une œuvre simple selon le compositeur, « semblable à un lied, un peu plaintive, et dont la mélodie se perdait en une douceur vespérale, sans gaieté ni amertume, mais fondue en un rêve crépusculaire comme un nuage qui jette ses derniers feux après le coucher du soleil »²³.

²⁰ Ibid., (« [...] ihre ganze Glut und Macht über die Herzen aus Schwäche und Entbehrung und Sehnsucht geboren ist [...] »).

²¹ Ibid., p.105, (« Mein Werk begann dazustehen und sich zu regen und Leben zu zeigen, eben noch hatte ich es in der Hand gehabt, [...] und jetzt [...] sah mich aus fremden Augen selbständig an und trug doch meinen Namen und mein Zeichen an der Stirn geschrieben. [...] Dieselbe zwiespältige, ja manchmal erschreckende erschreckende Empfindung »)

²² Ibid., p.165, (« [...] die Erregungen heimlicher Stunden klangen frei und werbend in dan Haus an tausend fremde Herzen. »)

²³ Ibid., p.157, (« [...] liedartige Musik, leise klagend und sommerabendlich verklingend, nicht froh noch traurig, sondern in verlorener Abendstimmung schwebend wie eine verglühende Wolke nach Sonnenuntergang. »)

Nous sommes loin de ses premières compositions, visiblement plus tourmentées et passionnées, mais aussi de leur évocation. Il est certain que lors des précédentes descriptions, il n'a pas été véritablement question de théorie et de technique. Ce qui n'est assurément pas davantage le cas pour cette composition-ci. Mais il semblerait que l'emploi de l'image et de la métaphore se mette peu à peu en évidence, même si l'allégorie du nuage, et plus précisément de sa lumière à la fois intense et sereine, a déjà été utilisée une fois auparavant par Kuhn dans la présentation de son Trio ²⁴. Toutefois, il s'agissait à ce moment là, non pas de la description de l'œuvre en tant que telle, mais bien de ce qu'elle aurait dû exprimer afin de satisfaire le compositeur.

On peut naturellement s'interroger sur la convenance de l'utilisation d'images pour décrire une œuvre musicale. Une problématique sur laquelle Hermann Hesse s'est pourtant déjà expliqué, du moins, du point de vue du ressenti et de la réception par l'auditeur. Ainsi écrivait-il en 1915, dans son essai intitulé « Musique » : « Certains musiciens dits professionnels affirment qu'il est incorrect et fantaisiste quand, lors d'une séance musicale, l'auditeur se représente des images : paysages, personnes, océans, orages, moments du jour et saisons de l'année. Quant à moi qui suis amateur à tel point que je ne parviens à reconnaître convenablement la tonalité d'un morceau, il me semble que le fait de voir des images soit tout aussi naturel que bien ». Et l'écrivain ajoute, un peu comme pour se justifier lui-même, qu'il a aussi déjà rencontré cette tendance chez « certains musiciens professionnels, et non des moindres » ²⁵.

Il est vrai que lorsqu'on songe par exemple à une symphonie de Mahler, en particulier à sa 6^{ème}, il semble difficile de ne pas y percevoir l'étendue d'un paysage alpestre, avec tout ce qui s'y rattache... Mais il n'est pas de notre

²⁴ Voir note 16

²⁵ Hesse, Hermann : « Musik », in : *Hermann Hesse. Musik*, op.cit., p.34, (« Manche "Fachmänniche" Musiker erklären es für falsch und dilettantenhaft, wenn der Hörer während einer musikalischen Aufführung Bilder sieht : Landschaften, Menschen, Meere, Gewitter, Tages- und Jahreszeiten. Mir, der ich so sehr Laie bin, daß ich auch

intention ici d'entrer dans un débat pour le moins polémique et auquel il semble difficile d'apporter une réponse unique. Voyons plutôt ce que Hesse nous révèle, à travers Kuhn, sur le processus de création en tant que tel.

3.1.3.2 De la genèse d'une œuvre de musique

On a parfois reproché à Hesse de faire par trop abstraction des questions de théories et de techniques musicales. Et c'est en particulier le cas de Klaus Matthias qui, dans sa thèse consacrée à la conception de la musique chez Thomas Mann et Hermann Hesse ²⁶, regrette, en outre, que le roman *Gertrud* ne soit pas plus en conflit avec les courants de son époque. Ceci semble d'autant plus patent lorsque l'on compare, à l'instar de K. Matthias, *Gertrud* au *Doktor Faustus* de Thomas Mann et, par-là, la démarche plutôt intuitive et romanesque d'un Kuhn à l'intellectualisme hautain d'un Adrian Leverkühn. Il est vrai que dans son *Doktor Faustus*, Thomas Mann accorde une place importante au processus de réflexion et à la pensée critique de son héros Leverkühn qui, confronté à la crise du romantisme tardif, est à la recherche de formes d'expressions et de tonalités nouvelles, à l'image d'Arnold Schönberg, parangon de Th. Mann. Une recherche aboutissant, comme l'on sait, au système atonal et dodécaphonique.

Il faut avouer que nous sommes bien loin de l'univers de Kuhn, qui semble évoluer dans les limites de l'œuvre d'art traditionnelle et romantique, faite d'une idée, d'un Grundmotiv et d'harmonie plus au moins subjective. Mais ne perdons pas de vue que ce qui importe avant tout à Hesse, c'est le monde des sentiments et de leur expression. Et l'on peut sans conteste alléguer que dans le processus même de création d'une œuvre de musique (en particulier

nicht die Tonart eines Stückes nicht richtig erkennen kann, mir scheint das Bildersehen natürlich und gut ; [...] bei guten Fachmusikern [...] »).

²⁶ Matthias, Klaus : *Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse. Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur*. Dissertation, Kiel 1965, 360 p.

selon lui, cette « exaltante fraîcheur des pensées »³¹ dont il ne pourra désormais plus se passer.

Pourtant, ce qui pour Kuhn semble n'être encore qu'une vision, une appréhension indistincte du monde lumineux de la création, s'avérera peu à peu avoir des origines plus palpables. Le jeune homme le découvrira par lui-même quelque temps plus tard, lors d'un voyage de convalescence dans les montagnes suisses. Les paysages y sont pour le moins évocateurs et rappellent insensiblement les contrées fréquentées jadis par le jeune Camenzind, si souvent sources d'inspiration pour le poète. Kuhn, nous dit-on, y passe ses journées au milieu des pierres brûlées par le soleil, le chant des torrents sauvages et des forêts. Pour la première fois il se sent libre et seul « comme l'oiseau dans les cieux »³² et retrouve enfin la paix de son âme. C'est ainsi que peu à peu, le jeune compositeur apprend à percevoir la splendeur des jours et la misère des nuits comme des voix extérieures, « et la joie et la volupté, aussi bien que la souffrance et la tristesse », confie-t-il alors, « rendaient un son plus pur et plus clair, se détachaient de mon âme et m'abordaient du dehors en harmonies et suites de sons que j'entendais comme en rêve et qui s'emparaient de moi contre mon gré »³³.

Thème cher à Hermann Hesse que cette mélodie à deux voix, esquissé ici pour la première fois mais que l'écrivain réexposera par suite encore, comme transposé, dans l'univers éthéré du *Jeu de Perles de Verre*³⁴.

Mais revenons pour un instant encore à la source créatrice de Kuhn, à l'origine de son inspiration. Ce fut lors d'un retour des rochers, nous raconte-t-il, que, pour la première fois, il éprouvait tout cela clairement : « le mouvement, le

³¹ Ibid., (« [...] die lauterer Schwingungen klarer Lüfte, die gespannte Kühle der Gedanken [...] »).

³² Ibid., p.32, (« [...] wie ein Vogel in der Höhe. »)

³³ Ibid., p.34, (« [...] und ob es Lust und Genuß oder Leid und Schwermut war, es tönte beides klarer und verständlicher, löste sich aus meiner Seele und trat mich von auen an, in Harmonien und Tonreihen, die ich wie im Schlafe vernahm und ohne mein Wollen von mir Besitz ergriffen. »)

chatoisement et les conflits de [ses] sensations affinés s'étaient transformés en musique »³⁵. Une musique qui lui était encore étrangère et ses limites inconnues, et qu'il n'était alors à même de noter. Mais, précise-t-il, « je pouvais l'entendre et sentir en moi le monde comme une perfection ». Et il ajoute : « Je pouvais aussi en retenir quelque chose... un écho amoindri et transposé. »³⁶ Kuhn y pensait et en vivait alors pendant des jours, et ainsi, explique-t-il, « je trouvais que l'on pouvait l'exprimer avec deux violons [...] et je commençais, en toute innocence, à écrire ma première sonate »³⁷.

Transcription musicale de la mélodie bipolaire que cette sonate pour deux violons... Mais laissons là pour le moment ce thème de la mélodie à deux voix, sur lequel, comme déjà suggéré un peu auparavant, nous reviendrons au moins une fois encore, mais ultérieurement.

Désormais, Kuhn semble donc avoir découvert de l'intérieur l'univers de la création musicale. Un univers à la fois éthéré et cristallin, fait de « rêves merveilleux »³⁸ et dans lequel le compositeur aime à se plonger pour s'adonner à sa vocation : « [...] comme un somnambule, j'édifiais des constructions sonores hardies, j'élevais d'audacieuses tours dans les airs, je façonnais des voûtes pleines d'ombres profondes et j'y dessinais avec légèreté, avec volupté, des ornements enjoués qui s'envolaient comme des bulles de savon. »³⁹

³⁴ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften. Op.cit.

³⁵ Ibid., (« Aus dem Treiben, Schillern und Kämpfen meiner gesteigerten Empfindungen war Musik geworden. »)

³⁶ Ibid., p.35, (« Aber ich konnte sie hören, ich konnte die Welt in mir als Vollkommenheit empfinden. Und etwas konnte ich auch festhalten, einen kleinen Teil und Widerklang, verleinert und übersetzt. »)

³⁷ Ibid., (« [...] und fand, daß es mit zwei Geigen auszudrücken war, und fing [...], in aller Unschuld an, meine erste Sonate aufzuschreiben. »)

³⁸ Ibid., p.60, (« herrliche [...] Träume »).

³⁹ Ibid., (« [...] baute nachtwandlerisch an kühnen Tongebäuden, trieb freche Türme in die Lüfte, wölbte tiefschattende Kuppeln und ließ spielende Ornamente leicht und genußvoll wie Seifenblasen steigen. »)

Des instants durant lesquels, Kuhn plane dans « une ivresse singulière »⁴⁰. Et si cette source semble presque irrémédiablement renaître et jaillir en lui, c'est parce que, selon lui, sa musique est le fruit de longues années passées à rêver. On ne sera dès lors pas surpris d'apprendre qu'une période durant, Kuhn put continuer à composer presque tous les jours. Mais si à ce moment là sa musique s'enrichissait encore « comme en rêve »⁴¹, il n'en serait pas tout à fait de même pour la composition de son opéra.

3.1.3.2.2 L'opéra de Kuhn

Somme de toutes ses souffrances et afflictions passées, la création de cet opéra n'en sera pas moins ardue. Il est vrai qu'une composition pareille est d'une ampleur musicale sans commune mesure avec les œuvres précédentes de Kuhn. Le compositeur y passera donc de longs mois, soutenu dans ses efforts par l'aide de deux êtres chers : Gertrud et son ami Teiser.

C'est ainsi que dans un premier temps, Kuhn passe de nombreuses heures en compagnie de Gertrud, afin d'élaborer trois passages composés pour sa voix de soprano. Des passages que la jeune femme chante alors, reprend et aide à recopier tout en prodiguant conseils et appréciations.

Quant à Teiser, Kuhn travaille avec lui à l'instrumentation même de son opéra. Une aide qui pour le compositeur est des plus précieuses, vu les grandes connaissances musicales de ce dernier, mais aussi parce que, comme l'explique Kuhn, si Teiser respecte son inspiration, il s'oppose résolument aux fautes d'orchestration. C'est ainsi que s'il lui arrivait de refuser un trait audacieux, nous raconte le compositeur, « il accourait, preuves à l'appui pour démontrer ce que Mozart ou Lortzing auraient fait en pareil cas »⁴².

⁴⁰ Ibid., (« [...] in einer Betäubung und Fremdheit herumging »).

⁴¹ Ibid., p.67, (« [die mir] wie im Traume [quoll]. »)

⁴² Ibid., p.98, (« [...] kam er mit Partituren angelaufen und wies mir nach, wie das der Mozart oder der Lortzing gemacht [...] »).

Des références qui ne manquent pas de surprendre. Nous ne voulons bien évidemment pas parler de Mozart, parangon et source d'inspiration pour nombre de compositeurs, mais d'Albert Lortzing (1801-1851), compositeur allemand sans conteste d'envergure moindre. Auteur de trois opéras comiques souvent pleins d'ironie sur le monde de la bourgeoisie, sa musique est légère et enflammée. Ce qui, semble-t-il, ne se rapproche guère de l'œuvre de Kuhn. Mais il ne faut perdre de vue que Teiser ne s'y réfère que dans le cadre plus technique de l'orchestration. Un recours que nous ne nous permettrons donc de juger. Ce qui est certain, néanmoins, c'est que Hesse connaissait l'œuvre de ce compositeur depuis sa plus tendre enfance. En particulier l'opéra *Zar und Zimmermann* que son oncle Friedrich Gundert interpréta jadis en compagnie de ses filles, lors d'un concert donné au « Steinhaus »⁴³. Souvenirs de jeunesse auxquels Hesse aurait donc fait référence ici... ? Nous ne pouvons l'affirmer avec certitude, bien que ce soit, sans nul doute, l'explication la plus plausible. Mais intéressons-nous encore, pour terminer, aux dernières œuvres du compositeur.

3.1.3.2.3 Compositions tardives

A l'apogée de sa carrière, trois compositions de Kuhn sont encore évoquées : un lied, composé peu avant d'achever son opéra, et enfin un prélude pour orgue ainsi qu'un petit poème symphonique. Malheureusement, très peu d'informations sont révélées sur ces œuvres, dont nous allons néanmoins tenter d'en retracer l'élaboration.

C'est à un moment difficile de la vie de Kuhn, où même son inspiration semblait s'être tue, que ce dernier reçut le texte d'un nouveau lied que lui avait adressé le poète Hans H.. Les paroles en étaient les suivantes :

⁴³ Voir notamment le chapitre 1.2.2.2

« *Le fœhn hurle toutes les nuits,
Aile humide au battement lourd,
Vol fou de courlis dans l'autan ;
Partout le sommeil s'est enfoui,
Et tout s'éveille en un bruit sourd
A l'appel du printemps.*

*Par ces nuits je ne peux dormir.
De mon cœur s'effacent les ans,
Des fonds bleutés du souvenir
Jaillit de ma jeunesse l'ardent
Bonheur, il me fixe, tout près,
Prend peur et disparaît.*

*Sois sage, sois sage, ô mon cœur !
Même si, captive en mes veines,
La passion vibre avec ardeur
Et suit une voie ancienne :
Ta jeunesse fuit loin de toi,
Elle n'est plus devant toi. »⁴⁴*

⁴⁴ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.136 sq,

(« Der Föhn schreit jede Nacht,
Sein feuchter Flügel flattert schwer.
Brachvögel taumeln durch die Luft ;
Nun schläft nichts mehr,
Nun ist das ganze Land erwacht.
Der Frühling ruft.

In diesen Nächten schlaf ich nicht.
Mein Herz wird jung,
Aus blauen Tiefen der Erinnerung
Steigt meiner Jugend heißes Glück,
Schaut mir so nahe ins Gesicht,
Erschrickt, und flieht zurück.

Bleib still, bleib still, mein Herz !
Ob auch im Blute eng und schwer
Die Leidenschaft sich rührt
Und dich die alten Wege führt -
Nicht jugendwärts
Gehn deine Wege mehr. »)

Ces vers, raconte Kuhn, « pénétrèrent au fond de mon cœur et y éveillèrent des échos. Ils y firent renaître la vie ». Et il ajoute : « Longtemps contenus, les tourments que j'avais endurés se dissipaient en un flot de sons et d'harmonies où ma douleur jetait encore d'ardents reflets [...] »⁴⁵.

Réminiscence du passé et de ses premières compositions, ce lied, toujours d'essence romantique il est vrai, marque néanmoins une transition dans la carrière musicale de Kuhn. En effet, même si la souffrance semble toujours être une composante importante à l'origine de son inspiration, elle paraît désormais presque assagie, comme résignée. Ainsi, si les vers de ce lied rappellent encore insensiblement par leur contenu (le fœhn, la passion, le printemps...) le texte de l'une de ses premières compositions⁴⁶, leur évocation apparaît cependant moins « Sturm und Drang » et tourmentée.

Une évolution que l'on retrouvera, plus marquée encore, dans la dernière composition de Kuhn, un petit poème symphonique pour deux violons et piano. Kuhn en avait trouvé en effet son inspiration au bord de la Mer du Nord. Une période durant laquelle il écoutait « jour et nuit l'antique chant de la mer »⁴⁷, suivait le fil de ses mélodies « dans l'air marin frais et rude »⁴⁸ et songeait même à composer un oratorio.

Désormais donc, la musique de Kuhn suit une inspiration nouvelle, plus simple et plus froide, et moins teintée de romantisme aussi, car, dit-il, « elle voulait consoler, et non plus bouleverser. »⁴⁹

⁴⁵ Ibid., p.137, (« Diese Verse gingen mir ins Herz und erweckten Klang und Leben wieder. Aufgelöst und schmerzlich glühend floß mir die lang verhaltene und betragene Pein in Takte und Töne [...] »).

⁴⁶ Voir le texte du « Lied de l'Avalanche », chapitre 3.1.3.1.1

⁴⁷ Hesse, Hermann : *Gertrud*. Roman, op.cit., p.156, (« [...] Tag und Nacht das alte Lied des Meeres »).

⁴⁸ Ibid., (« [...] in der herben, frischen Seeluft »).

⁴⁹ Ibid., (« [...] sie wollte trösten und nicht erregen. »).

3.1.3.3 Sens et portée du monde de la musique

Pour Kuhn, c'est indéniable, l'harmonie et le rythme animent son souffle et sa vie, la musique est l'essence même de toute son existence. Voici d'ailleurs ce que lui-même confiait un jour : « Quel que fût mon désir de trouver dans nombreuses d'autres voies le salut, l'oubli, la délivrance, quelle que fût mon aspiration vers Dieu, la connaissance et la paix, je n'ai jamais trouvé tout cela en dehors de la musique. »⁵⁰ Et ce n'était pas nécessairement Beethoven ou Bach ! Non, pour Kuhn, « le seul fait que la musique existât en ce monde [...] signifiait une profonde consolation et une justification sans cesse renouvelée de cette existence »⁵¹.

La musique comme réconfort et apaisement de l'âme, et comme sens de la vie. Un thème, nous l'avons vu, particulièrement affectonné par Hesse. Il est vrai qu'à bien des moments de son adolescence tourmentée, mais aussi durant les années passées à Gaienhofen en compagnie de sa première femme, Mia, le poète a pu trouver, lui aussi, plus d'une fois refuge et consolation dans le monde de la musique. Une époque qui, comme nous le savons, coïncide avec la composition de son roman *Gertrud*.

Il n'est dès lors guère surprenant d'y découvrir, dès les premières pages, un véritable hymne à la musique ainsi qu'à l'art de la composition. Un hymne tenu par Kuhn et qui dit ceci : « Musique bien-aimée ! Une mélodie vous vient à l'esprit, vous la chantez, mais d'une voix intérieure seulement, vous en imprégnez tout votre être, elle prend possession de toutes vos forces, de toutes vos émotions, et aussi longtemps qu'elle vit en vous tout ce qui est contingent, mauvais, grossier et triste s'estompe ; elle vous met en accord avec l'univers,

⁵⁰ Ibid., p.10, (« So begierig ich auf manchen anderen Wegen nach Erlösung, nach Vergessen und Befreiung suchte, so sehr ich nach Gott, nach Erkenntnis und Frieden dürstete, gefunden habe ich das alles immer nur in der Musik. »)

⁵¹ Ibid., (« [...] daß überhaupt Musik in der Welt ist [...], das hat [für mich] immer wieder einen tiefen Trost und eine Rechtfertigung alles Lebens bedeutet. »)

elle ôte à l'existence ce qu'elle a de pesant et anime ce qu'elle a de figé. »⁵² Voilà, selon Kuhn, tout ce que peut la musique et même la mélodie d'une seule chanson populaire... Et le compositeur ajoute : « Et que dire de l'harmonie ! Tout accord de tonalités pures [...] peut à lui seul emplir l'âme de grâce et de volupté [...] »⁵³. Et c'est sans nul doute pour cette raison que le musicien dénomme l'harmonie des sphères, structure de l'univers, comme étant la plus profonde des béatitudes sur terre. Puis Kuhn s'interroge sur les tourments de la vie si souvent maussade et confuse selon lui, alors que la moindre chanson tout comme la plus belle musique nous enseignent que « la pureté, l'harmonie et le jeu fraternel des sons aux tonalités claires ouvrent le ciel. »⁵⁴

Autant d'attributs qui font peut-être davantage songer à la musique baroque qu'aux tonalités romantiques de sa propre musique. Et que dire du monde atonal d'un Leverkühn, qui se situe, c'est sans conteste, à des années lumières de celui de Kuhn...

Toujours est-il qu'à l'apogée de sa carrière, la musique semble rester l'unique raison de vivre du compositeur, qui y trouve toujours son lot de réconfort et de consolation. Car, dit-il, « quand la musique faisait vibrer mon âme, je comprenais tout »⁵⁵. Et il ajoute : « Même si ce n'était qu'une illusion, j'en vivais et elle me rendait heureuse »⁵⁶.

Confession sous forme d'aveu ? Cette dernière phrase cependant, laisse indéniablement filtrer un sentiment de lassitude et de résignation, mettant ainsi,

⁵² Ibid., (« O Musik ! Eine Melodie fällt dir ein, du singst sie ohne Stimme, nur innerlich, durchtränkst dein Wesen mit ihr, sie nimmt von allen deinen Kräften und Bewegungen besitz – und für die Augenblicke, die sie in dir lebt, löscht sie alles Zufällige, Böse, Rohe, Traurige in dir aus, läßt die Welt mitklingen, macht das Schwere leicht und das Starre beflügelt. »)

⁵³ Ibid., p.11, (« Und erst die Harmonie ! Schon jeder wohl lautende Zusammenklang rein gestimmter Töne [...] sättigt das Gemüt mit Anmut und Genuß [...] »)

⁵⁴ Ibid., (« [...] daß Reinheit, Harmonie und brüderliches Spiel klargestimmter Töne den Himmel öffnet. »)

⁵⁵ Ibid., p.173, (« Wenn mir die Musik die Seele bewegte, dann verstand ich [...] alles [...] »).

de façon voulue ou non, un léger bémol à la portée universelle et salvatrice de la musique jusqu'alors tant prônée par Kuhn.

⁵⁶ Ibid., (« Wenn es auch eine Täuschung war, ich lebte doch darin und war darin beglückt. »)

3.2 Le Loup des steppes :

Entre modernité et classicisme.

Le *Loup des steppes* présente une composition, il nous faut l'admettre, particulièrement dense et complexe; ce qui, par ailleurs, n'ôte rien (bien au contraire !) à l'intérêt qu'elle suscite. D'abord, parce que *Le Loup des steppes* nous entraîne dans un périple qui vogue inlassablement entre modernité et classicisme, mais aussi parce que ce roman, par son caractère à la fois atypique et innovateur, se distingue très nettement de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. Une particularité qui, au demeurant, a occasionné bien des remous parmi les « adeptes » de Hermann Hesse, et ceci dès la publication du *Loup des steppes* en juin 1927. Il est vrai que beaucoup de ses lecteurs furent alors ébranlés par la tonalité singulièrement moderne et dissonante de son roman. Une tonalité qui, en revanche, a profondément séduit un tout autre public, relativement hermétique jusqu'alors au style hessien. Mais il n'est pas de notre intention ici de nous attarder à l'histoire de la réception du *Loup des steppes*, roman qui, on ne le sait que trop bien, est à la source de presque autant de « vocations » que d'interprétations...

Voyons plutôt ce qu'il en est de sa dimension musicale, du reste assez peu étudiée jusqu'à présent.

Mais avant d'entrer dans le vif de notre sujet, il nous faut encore faire une dernière échappée dans l'univers à la fois personnel, musical et spirituel de l'écrivain à l'époque même de la composition de son roman. Car, si l'œuvre de Hermann Hesse est incontestablement de coloration autobiographique dans son ensemble, il semblerait que le *Loup des steppes* revête une teinte presque obsessionnelle dans ce domaine...

3.2.1 Le contexte (auto)biographique.

La période du *Loup des steppes* s'étale en réalité sur plusieurs années. Elle est encadrée par les textes *Du « Journal d'un exilé »*¹, écrit en 1922, travail préparatoire, selon Hesse, à son roman, ainsi que par la nouvelle *Du Loup des steppes*², parue en avril 1928. Entre temps, en hiver 1925/26, naissent des poèmes qui forment l'ensemble *Krisis*³. Un ensemble que la *Neue Rundschau*, la revue de Samuel Fischer, l'éditeur de Hesse, imprime non sans réticences, en novembre 1926, sous un titre pour le moins annonciateur : *Le Loup des steppes. Un morceau de Journal intime en vers*⁴. Ces poèmes préfigurent, de fait, le *Loup des steppes* en prose, sur lequel l'écrivain travaille à Zurich dès décembre 1926. Le livre complet paraît, comme déjà évoqué précédemment, en juin 1927 chez Samuel Fischer, à Berlin.

Durant ces quelques années, l'homme de lettres semble se livrer à une activité intellectuelle intense. Il écrit des critiques, répond à des lettres, donne des conférences. Pourtant, si Hermann Hesse donne alors l'impression d'être particulièrement affairé, il lui manque, dans un premier temps, la disponibilité nécessaire pour se consacrer à une œuvre d'envergure. De trop nombreux tracasseries viennent en effet le perturber et l'obligent à segmenter son temps, lui coupant l'inspiration, et paralysant insensiblement son travail d'écrivain qui, jusqu'alors, s'est presque toujours développé dans la continuité.

C'est que, entre 1922 et 1927, Hermann Hesse traverse une période particulièrement critique sur le plan personnel. Le 14 juillet 1923, son premier mariage avec Mia, née Bernoulli, est officiellement dissout. Son deuxième

¹ Hesse, Hermann : « Aus dem Tagebuch eines Entgleisten ». *Simpizissimus* 27, 1922. (Textuellement : « Du Journal d'un homme sorti des rails »)

² Hesse, Hermann : « Vom Steppenwolf ». *Die Neue Rundschau* 39, 1928.

³ Hesse, Hermann : *Krisis. Ein Stück Tagebuch*. S. Fischer Verlag, Berlin 1928

⁴ Ibid.

mariage avec Ruth Wenger est contracté le 11 janvier 1924. Il ne suscite, comme l'on sait ⁵, pas d'harmonie durable, et il est cassé le 2 mai 1927. A cette époque, l'écrivain se rend aussi plusieurs fois en cure à Baden, problèmes de santé obligent. Fin 1923, il s'établit quelques temps à Bâle, dans une chambre de l'hôtel Krafft et, sentant la trappe du mariage se refermer massivement sur lui, il sombre dans une phase dépressive. Qui plus est, Bâle lui rappelle des souvenirs de sa première femme, alors soignée à Ascona pour troubles mentaux...

On peut sans conteste affirmer que l'épisode bâlois fournit le contexte à la première partie du *Loup des steppes*. Et Zurich la seconde, quand vient enfin la renaissance. C'est en effet dans cette autre grande ville d'Helvétie que Hesse, seul, prend ses quartiers d'hiver en 1926. Alice et Fritz Leuthold, un couple de mécènes dont l'écrivain s'est attiré l'amitié peu après la Première guerre mondiale, lui ont déniché un logement, au 31, Schanzengraben. Une chambre mansardée perchée au haut d'une rampe d'escalier qui, peu à peu, devient son quartier de nuit et ressemble à s'y méprendre à la tanière du Loup des steppes...

Pourtant, si entre Bâle et Zurich, Hesse semble se retirer de plus en plus de l'avant-scène tant publique que conjugale, sombrant presque inexorablement dans cet isolement obscur et douloureux si caractéristique aux états dépressifs, quelques sorties illuminent encore l'horizon de son existence. Des instants de clarté qui, - peut-on s'en étonner encore ?, sont, une fois de plus, très souvent en corrélation avec le monde de la musique.

Dès 1923, Hesse se rend en effet plusieurs fois à Zurich pour assister à diverses manifestations musicales. Des représentations qui lui tiennent tout particulièrement à cœur, semble-t-il, tant au niveau personnel que musical.

C'est ainsi qu'au mois de mai de cette même année, l'écrivain découvre, lors de sa première, l'*Elégie* ⁶ de son ami Othmar Schoeck. L'année suivante encore, en novembre, il assiste aux répétitions de *Penthésilée*, drame musical du même compositeur. Concurrément, Ruth, sa deuxième femme, soprano de son

⁵ Voir notamment le chapitre 1.4.1.2

⁶ Une Suite de lieder sur des poèmes de Lenau et d'Eichendorff.

état, répète assidûment sa partition de la *Flûte enchantée* de Mozart. A Ludwigsburg, souvenons-nous, chez le demi-frère de Hermann, Karl Isenberg, elle l'interprète à merveille en compagnie de Karl et de son fils aîné, Carlo ; quelques mois seulement avant de perdre définitivement l'usage sa voix... Est-ce un hasard si, une année plus tard, durant l'hiver 1925/26, Hesse écoute par trois fois la *Flûte enchantée* à Zurich ? Et qu'en novembre 1926, il s'empresse d'aller assister à une représentation du *Don Juan*, cet autre grand opéra mozartien ?

Mozart, toujours Mozart. Comme si seule la pureté cristalline de sa musique était alors susceptible de lui apporter quelques instants privilégiés de réconfort et d'oubli, un bref mais intense rayon de lumière dans une des périodes les plus sombres de sa vie...

Pourtant, si à Zurich, l'écrivain semble alors plus que jamais vouloir vivre en reclus, en loup solitaire qui accepte par instants encore de quitter sa tanière pour trouver refuge dans la hauteur des églises et des salles de concert, il n'a cependant pas répudié entièrement la chaleureuse compagnie de ses amis. Ainsi, si l'on en croit Heinrich Wiegand ⁷, il aime alors tout particulièrement la présence d'Othmar Schoeck, qu'il admire et respecte profondément. Et c'est notamment avec cet ami de longue date que Hesse va découvrir d'autres horizons encore, d'autres lumières, plus denses et plus incandescentes que celles qu'il a jusqu'alors connues.

Et, de fait, entre février et mars 1926, l'écrivain entre de plain-pied dans la vie nocturne zurichoise, celle des dancings surchauffés et des bals masqués, où fusent depuis quelque temps les accents sensuels d'une musique encore nouvelle : le jazz ⁸.

C'est ainsi qu'en février de cette même année, il participe à plusieurs bals masqués, en compagnie, notamment, de Samuel Fischer, son éditeur, et d'Otto

⁷ Wiegand, Heinrich : « Ein Tag mit Hermann Hesse ». Aus dem Tagebuch von Heinrich Wiegand, (22.7.1927), in : Michels, Volker : *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*. Op.cit., p.85

⁸ Le jazz, dont le berceau est La Nouvelle-Orléans, se répandit progressivement en Europe dans les années 20.

Flake, venus tous deux lui rendre visite. Une autre fois, c'est à l'hôtel Baur au Lac qu'il se rend, cette fois accompagné par Hans Arp, une certaine Julia Laubi-Honegger qui deviendra sa partenaire de danse de façon régulière, par Schoeck bien sûr, mais aussi Ernst Morgenthaler et Volkmar Andreae, cet autre grand ami musicien de l'écrivain. Hermann Hubacher, sculpteur de son état, fait lui aussi part de ses souvenirs d'une soirée passée au même hôtel en compagnie du poète. Avec, cette fois, présents à la table d'amis : Max Wassmer, Moillet, un dénommé Hermann Haller, sculpteur suisse lui aussi, et un certain Chichio, personnage mélancolique selon Hubacher, mais sur lequel nous ne saurons malheureusement rien de plus. Pour Hesse, néanmoins, l'impulsion semble définitivement donnée. Dans une lettre à son ami sculpteur, il se nomme lui-même un « imbécile »⁹ pour « avoir peiné durant les trente dernières années avec les problèmes de l'humanité sans avoir su ce qu'était un bal masqué »¹⁰. Et, dans la même lancée, il compose un article sur le carnaval, publié le 30 mars 1926 dans la *Frankfurter Zeitung*, dans lequel il évoque sa rencontre avec une jeune femme extrêmement belle, les cours de danse où on lui enseigne le fox-trot et le boston, et il écrit cette confession sous forme d'aveu : « Si, durant mes années de jeunesse, j'ai aspiré à la sagesse, désormais, je m'applique à être aussi une fois un grand enfant. Et j'y arrive, pas toujours, mais suffisamment souvent, et cela me fait plaisir. »¹¹

De fait, pendant ces jours de carnaval, Hesse s'est rendu à tous les bals masqués de la ville de Zurich, a dansé le fox-trot sans relâche, et, comme il l'avoue dans une lettre à Otto Blümel¹², il est tombé plusieurs fois amoureux. Et

⁹ « Lettre de Hermann Hesse à Hermann Hubacher du 17.3.1926 », in : Michels, Volker : *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*. Op.cit., p.65, (dans le texte : « Foxtrott »)

¹⁰ Ibid., (« [...] daß ich mich 30 Jahre mit den Problemen der Menschheit abgemüht habe, ohne zu wissen was ein Maskenball ist. »)

¹¹ Aus « Verbummelter Tag », *Frankfurter Zeitung* du 31.3.1926, ibid., p.71, (« Habe ich mich während meiner Jugendjahre um Weisheit bemüht, so gebe ich mir jetzt Mühe, auch einmal ein Kindskopf zu sein. Und es gelingt mir, nicht immer, aber oft genug, und macht mir Freude. »)

¹² « Lettre de Hermann Hesse à Hermann Hubacher du 10.3.1926 », ibid., p.72

cela, même si sa partenaire de danse régulière semble toujours être la belle Julia Laubi-Honegger. Ou peut-être même plus encore, car il lui envoie des lettres, écrit des poèmes à son effigie. Elle lui apprend à danser le Valenzia et le Yearning. Pour elle, il se rend acquéreur d'un gramophone, afin de parfaire sur le parquet de sa chambre mansardée, les pas de danse appris la veille au soir.

Pourtant, si Hesse s'ouvre enfin à l'univers des sens et des plaisirs de la chair, si, la nuit venue, il se jette sans plus de retenue dans les bars et les dancings pour se laisser happer, une fois encore, par le rythme de la foule et de la musique endiablée, le bonheur, - cette sérénité tant convoitée, lui semble toujours aussi loin de portée.

C'est ainsi que dans une lettre ¹³ datant d'avril 1926, l'écrivain avoue être depuis un an dans la pire crise de sa vie.

Rien n'a donc changé, semble-t-il, depuis ce sombre printemps 1925, où il nourrissait plus que jamais la pensée de se suicider ¹⁴. A ce moment déjà, à deux ans de son cinquantième anniversaire, l'idée de la vieillesse et de la mort le tourmentait. Et c'est encore cette même angoisse, plus pressante peut-être même, qu'il exprime en novembre 1926, dans une lettre à l'un de ses amis, tout en se demandant néanmoins, « s'il ne vaut peut-être pas la peine d'apprendre auparavant encore à danser le charleston » ¹⁵...

En fait, depuis plusieurs mois, une idée, presque un pressentiment, le tourmente plus que jamais et le fait de plus en plus souffrir : celle de la profonde dualité de son être. Ainsi, dès 1925, germe-t-il dans son esprit l'envie, à moins que ce ne soit le besoin ?, d'écrire « l'histoire d'un homme qui, bizarrement, souffre du fait d'être pour moitié un homme et, pour l'autre moitié, un loup ». Et, mordant, il ajoute : « L'une de ces moitiés veut bouffer, s'enivrer, assassiner

¹³ « Lettre de Hermann Hesse à Felix Braun du 10.4.1926 », *ibid.*, p.74

¹⁴ Voir notamment la « Lettre de Hermann Hesse à Emmy et Hugo Ball du 1.4.1925 », *ibid.*, p.43

¹⁵ « Lettre de Hermann Hesse à Georg Reinhart du 10.4.1926 », *ibid.*, p.98 sq, (« [...] ob es sich nicht vielleicht lohnt, vorher noch den Charleston zu lernen ».)

[...], l'autre veut penser, écouter Mozart et cetera, [...]. »¹⁶. Une dualité qui, selon l'écrivain, ne peut se résoudre que de deux manières bien distinctes : par la pendaison ou la conversion durable et définitive à l'humour.

Par l'humour, certes. Dans un premier temps, toute fois, Hesse semble plutôt choir dans l'ironie et l'auto-dérision chronique. Ainsi confie-t-il fin février 1927 à son ami Hugo Ball qu'il a « de nouveau 'louvoyé' et dansé le step »¹⁷. Identification révélatrice, mais aussi, cela va sans dire, dérision dérisoire d'un loup affamé parcourant de nuit les vastes et sombres étendues de sa steppe. En l'occurrence, pour l'écrivain, les quartiers de nuit de la ville de Zurich où l'on se démène, le soir venu, dans l'ivresse de l'alcool et de cette musique nouvellement venue d'Amérique. N'a-t-il pas tant de choses à rattraper ? Derechef, Hesse compose des articles sur ses expériences nocturnes. Ainsi *Mars en ville*¹⁸, datant du 6.3.1927, dans lequel il évoque la danse, les femmes et les bals masqués. Pour oublier, dit-il. Mais dans ses écrits, une association revient de plus en plus souvent : celle du jazz, de la danse et de l'alcool. Pourtant, - peut-on en être surpris ?, cette recherche effrénée d'ivresse et de béatitude dans l'oubli est presque toujours suivie par des lendemains ô combien désenchantés... Le désespoir et l'angoisse restent donc omniprésents. Mais aussi, et surtout, ce sentiment d'être déchiré intérieurement.

Autant d'impressions que l'écrivain a fidèlement retranscrit durant toute cette période, notamment dans cet ensemble de poèmes intitulé *Krisis* (crise), déjà mentionné précédemment. On y trouve, par exemple, très clairement exprimée, une émanation de la polarité de son être profond. En particulier dans ce poème composé en hommage *Au poète indien Bhartrihari* et qui commence

¹⁶ « Lettre de Hermann Hesse à Georg Reinhart du 18.8.1925 », *ibid.*, p.49, (« [...] die Geschichte eines Menschen, welcher komischerweise darunter leidet, daß er zu Hälfte ein Mensch, zu andern Hälfte ein Wolf ist. Die eine Hälfte will fressen, saufen, morden [...], die andre will denken, Mozart hören und so weiter, [...] »).

¹⁷ « Lettre de Hermann Hesse à Hugo Ball du 22.2.1927 », *ibid.*, p.109 sq, (« [...] habe wieder gewolft und gestept, [...] »)

¹⁸ Aus « März in der Stadt », *Berliner Tageblatt* du 6.3.1927, *ibid.*, p. 107 sq.

comme suit : « Comme toi, ancêtre et frère, je traverse moi aussi la vie en zigzaguant entre pulsion et esprit »¹⁹.

Mais *Krisis* n'est pas seulement l'évocation de sa dualité intime. Ce recueil de poèmes est aussi, tel un miroir à facettes multiples, le reflet bigarré de son vécu alors riche et tourmenté, ainsi que de ses observations et réflexions qui y sont directement rattachées. Des considérations qui, on s'en sera douté, sont aussi en corrélation avec le monde musical, celui du jazz plus spécifiquement.

Ainsi, dans *Hochement de tête*, Hesse parle-t-il avec ferveur du one-step et de cet « univers de perte » qu'il lui semble avoir tant fréquenté. Dans *Douce nuit*, c'est d'oubli, d'ivresse dans la nuit, mais aussi de danse (le shimmy), de musique et de femmes qu'il est question. Tout comme dans *Le noceur*, où il évoque son amour pour le jazz et l'alcool. Puis, dans le poème intitulé *Envie*, il parle des danseurs, saxophonistes, joueurs de banjo et autres musiciens artistes que secrètement il jalouse²⁰.

Pourtant, si du point de vue musical, *Krisis* semble avant tout marqué par les accents à la fois ardents et innovateurs du jazz, d'autres tonalités, plus rares et timides peut-être, s'y font parfois entendre. C'est ainsi que, encadrés par des poèmes tels *Protestation*, *Tout le cognac en vain j'ai -*, *Schizophrène* ou encore *Pauvre diable au matin après le bal masqué*, on y découvre, ça et là, des textes qui semblent puiser leur inspiration dans un univers tout autre. Ainsi ces quelques poèmes aux titres éloquentes : *La Flûte enchantée dimanche après-midi*, *Personnage de rêve*, ou encore, *Les immortels*²¹.

Mais ne serait-ce pas là indirectement aussi, une expression de la polarité profonde ressentie par le poète ?

¹⁹ Hesse, Hermann : « An den indischen Dichter Bhartrihari », *ibid.*, p.193, (« Wie du, Vorfahr und Bruder, geh auch ich / Im Zickzack zwischen Trieb und Geist durchs Leben / »).

²⁰ Tous ces poèmes (« Kopfschütteln », « Frohe Nacht », « Der Wüstling », « Neid ») font partie du cycle *Krisis*, *ibid.*, pp.161-198.

²¹ *Ibid.*, (« Protest », « Vergebens hab ich allen Cognac - », « Schizophren », « Armer Teufel am Morgen nach dem Maskenball », « Die Zauberflöte am Sonntagnachmittag », « Traumfigur », « Die Unsterblichen »).

En fait, *Krisis*, de même que *Le loup des steppes* par ailleurs, renferment aussi bien les impressions de Hesse sur le jazz que sur la musique classique, tous deux étant, au fond, les reflets intrinsèques de sa dualité ainsi que de sa réflexion à la fois intime et conceptuelle.

C'est ainsi que dans l'introduction de *Krisis. Un morceau de journal intime.*, l'écrivain confie être plus à l'aise dans le domaine de l'esprit que dans celui des sens et n'être qu'un barbare pour ce qui est que de danser le shimmy ainsi que les arts de la vie, même si, selon lui, « toutes ces formes d'art ont-elles aussi de la valeur et qu'elles appartiennent à la culture »²².

Autant d'observations, sinon d'introspections que l'on retrouve, exposés, modulés et développés dans le *Loup des steppes*. Un livre qui rappelle, selon Hesse, la guerre, le jazz, le cinéma, etc., bref, dit-il, non sans dégoût, « toute votre vie actuelle »²³.

Notons au passage que les personnages mêmes du roman puisent leur existence dans l'entourage et la vie de l'écrivain à cette époque. Ainsi Harry Haller qui, outre les initiales et les traits du poète, porte le même patronyme que ce sculpteur suisse évoqué peu auparavant. Puis il y a Pablo, le saxophoniste, dont le nom remémore un tant soi peu celui de Chichio, ce « personnage mélancolique » dépeint par H. Hubacher. Et, enfin, Hermine, pendant de Hesse et de Haller, qui semble posséder plus d'une particularité de la belle Julia Laubi-Honegger, partenaire de danse, nous l'avons vu, de l'écrivain, durant ses échappées de nuit à Zurich.

Pourtant, et même si le *Loup des steppes* tire indubitablement sa substance des accords à la fois originaux et dissonants de son époque, symbolisés en outre par les tonalités nouvelles et séditeuses du jazz, on y trouve aussi, à la base, une toute autre source d'inspiration.

²² « KRISIS. Ein Stück Tagebuch von Hermann Hesse », *ibid.*, p.161 sq, (« [daß] auch diese Künste wertvoll sind und zur Kultur gehören. »)

²³ « Lettre de Hermann Hesse du 13.11.1930, à M.W. », *ibid.*, p.143, (« [...] Euer ganzes heutiges Leben [...] »).

En 1925, en effet, dans sa *Biographie brève*, Hermann Hesse évoque son rêve de composer un jour un opéra. Car, pour lui, l'opéra et, en particulier, l'opéra mozartien, signifie l'expression de la vraie vie, de son sens et de la recherche de celui-ci. Une ambition qui, d'entrée, renferme toute fois un certain dilemme, comme, selon Hesse, « tout se trouve déjà merveilleusement [exprimé et] résolu dans la *Flûte enchantée* de Mozart »²⁴.

Les ascendances musicales du *Loup des steppes* semblent donc aussi variées qu'incontestables. Certes, il peut paraître quelque peu malaisé de vouloir comparer, d'une façon ou d'une autre, un roman à un opéra. Pourtant, là encore, il serait sans doute préférable de mettre un léger bémol à toute impression initiale, du moins, en ce qui concerne la structure même du roman. Il existe, en effet, une étude assez remarquable à ce sujet : celle de Theodore Ziolkowski, *Hermann Hesses Steppenwolf: A Sonata in Prosa*²⁵, qui, comme son titre l'indique, compare la forme du *Loup des steppes* à celle, non pas d'un opéra, mais bien d'une sonate. Une affinité que Hesse a, du reste, lui-même suggérée a plusieurs reprises²⁶...

Nous ne nous étendrons cependant pas plus sur ce thème pour le moins intéressant, puisque il a déjà été traité in extenso par Th. Ziolkowski dans son admirable analyse.

Mais là ne réside assurément pas la seule composante musicale du roman. Hesse dira d'ailleurs à propos de son personnage principal qu'il ne s'agit nullement « d'un loup ordinaire, [...] mais d'un loup musical »²⁷. Et, sur un

²⁴ Hesse, Hermann : « Kurzgefaßter Lebenslauf », *ibid.*, p. 24, (« [...] was in der 'Zauberflöte' längst schon herrlich gelöst ist »).

²⁵ Ziolkowski, Theodore : « Hermann Hesses Steppenwolf : A Sonata in Prosa » In: *Modern Language Quarterly*. Seattle, 19, 1958, 2, pp.115-133.

²⁶ Voir notamment les lettres de Hermann Hesse « à Erwin Ackerknecht de novembre 1930 » et « à M.W. du 31.11.1930 », in : Michels, Volker : *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*, op.cit., pp.142, 143

²⁷ Hesse, Hermann : « Vom Steppenwolf », *ibid.*, p.212, (« Es ist kein gewöhnlicher Wolf, [...] es ist ein musikalischer Wolf. »)

plan analogue, Werner Dürr affirmera dans son étude que « la terrible mélodie de vie du loup des steppes est en fait celle de Harry Haller ou de Hermann Hesse de cette époque. Un morceau de musique de la vie. Tension et résolution, yin et yang [...] »²⁸.

Pourtant, et même si, comme nous le verrons, la dimension spirituelle et symbolique de la musique traverse incontestablement de part en part le livre du loup des steppes, on y trouve de même, tout aussi sensiblement exprimés, différents aspects de la conception musicale de l'écrivain. Des aspects qui, pour certains, ont encore nullement été étudiés jusqu'à présent, et sur lesquels nous avons promis, lors de la deuxième partie de notre étude²⁹, de revenir plus en détail au cours de ce chapitre consacré exclusivement au *Loup des steppes*...

²⁸ Dürr, Werner: *Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung*. Silberburg Verlag Werner Jäckh, Stuttgart 1957, p.59, (« Die furchtbare Lebensmelodie des Steppenwolfes ist in der Tat die des Harry Hallers oder Hermann Hesses jener Zeit. Ein Stück Musik des Lebens. Spannung und Lösung, Yin und Yang [...] »).

²⁹ Voir notamment le chapitre 2.1.3 Hesse et la musique de son temps.

3.2.2 Reflets intrinsèques d'une conception de la musique.

Il est vrai que le *Loup des steppes*, et cela sans doute plus que tout autre livre de l'écrivain, renferme un éventail considérable de ses points de vue et de ses pensées sur la musique. On peut-être devrait-on dire sur « les musiques », puisqu'il y est aussi bien question d'art classique que de jazz.

Des réflexions, voire des concepts, qui, comme autant de thèmes d'un morceau de musique, jaillissent et se déploient à travers les différentes parties du roman, qu'il s'agisse de la « Préface de l'éditeur », des « Cahiers de Harry Haller » ou encore du « Traité du loup des steppes »³⁰.

Mais venons-en, sans plus tarder, à l'analyse de toutes ces pensées ayant trait au monde de la musique.

3.2.2.1 Considérations sur la musique classique.

C'est dans la « Préface de l'éditeur » que, d'entrée, se trouvent évoquées les premières réflexions sur la musique classique.

Un soir, Harry Haller s'est en effet rendu à un concert symphonique en compagnie du neveu de sa logeuse et futur éditeur du livre du loup des steppes. Au programme : un morceau de Hændel, une petite symphonie de Friedemann Bach ainsi que des variations de Reger. De ce concert naîtront certaines considérations que nous transmet, de manière interposée, ce jeune homme dont le nom ne sera jamais évoqué mais qui a minutieusement observé les réactions de l'énigmatique Haller au cours de l'exécution des différents morceaux de musique. Voici donc le compte-rendu de ses observations, première exposition, comme nous le verrons, d'un thème qui sera ré-exposé et modulé par suite.

³⁰ Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., (« Vorwort des Herausgebers », « Harry Hallers Aufzeichnungen », « Tractat vom Steppenwolf »).

L'orchestre entame le concert par l'œuvre de Händel, « une noble et belle musique »³¹. Le jeune homme, apparemment plus absorbé par son étrange compagnon que par l'œuvre en elle-même, semble dévisager le loup des steppes qui, raconte-t-il, « demeura toute fois abîmé en lui-même, sans contact avec la musique ni l'entourage. Détaché, solitaire, lointain... »³². Puis, relativement au deuxième morceau, celui de Friedemann Bach, il commente : « Je fus surpris de voir mon étranger, aux premiers accords, sourire et s'abandonner ». Et, songeur, il ajoute : « il parut [...] si heureux »³³. Quant aux réactions de Haller lors de l'interprétation des variations de Max Reger, voici ce que notre observateur relate : « A bien des auditeurs elles parurent longues et fatigantes. Le loup des steppes, lui aussi, malgré une bonne volonté et une attention manifeste au début se détacha, enfonça les mains dans ses poches et retourna en lui-même, non plus ravi et rêveur comme tantôt, mais triste et finalement irrité. »³⁴

Ces constatations peuvent paraître, de prime abord, quelque peu anecdotiques. Pourtant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit aisément qu'elles contiennent en fait la conception musicale de l'écrivain in nuce. Un thème qui, comme nous le savons, a fait l'objet de la deuxième partie de notre étude³⁵.

Cette conception est d'ailleurs plus clairement énoncée encore dans les « Cahiers de Harry Haller ». En particulier vers la fin du livre, lorsque le loup des steppes s'aventure dans le théâtre magique et converse avec Mozart sur la valeur de toute musique. A ce moment-là, en effet, après avoir entendu retentir

³¹ Ibid., p.22, (« eine edle und schöne Musik »).

³² Ibid., (« [...] aber saß in sich versunken und ohne Anschluß, weder an die Musik noch an seine Umgebung. Unzugehörig, einsam und fremd [...] »).

³³ Ibid., p.23, (« [...] ich war ganz erstaunt zu sehen, wie nach wenigen Takten mein Fremdling anfing zu lächeln und sich hinzugeben [...] so glücklich [...] »).

³⁴ Ibid., (« [...] eine Musik, die von vielen als etwas lang und ermüdend empfunden wurde. Und auch der Steppenwolf, der Anfangs noch aufmerksam und gutwillig zugehört hatte, fiel wieder ab, er steckte die Hände in die Taschen und sank wieder in sich hinein, diesmal aber nicht glücklich und träumerisch, sondern traurig, und schließlich böse [...] »).

³⁵ Et sur laquelle nous ne reviendrons donc plus en détail.

un thème musical, celui qui dans *Don Juan* accompagne l'apparition de l'hôte de pierre, Haller affirme solennellement que « c'est la dernière musique véritable qui ait été composée ». Et, dans son élan, il ajoute : « Certes, il y a encore eu Schubert, il y a eu Hugo Wolf [!], et je ne veux pas oublier le pauvre cher Chopin. Vous fronchez les sourcils, maître – oh ! oui, Beethoven est là, et il est admirable, lui aussi. Mais tout cela, bien que magnifique, est déjà en quelque sorte fragmenté, porte les germes de la dissolution ; depuis Don Juan, aucun être humain n'a créé une œuvre d'un jet aussi parfait et achevé »³⁶.

S'en suit alors une vision orchestrée par Mozart : Brahms et Wagner, tous deux à la tête d'une gigantesque armée composée de « quelques dizaines de milliers d'hommes vêtus de noir »³⁷ et qui avancent, l'un et l'autre, d'un pas de martyr, expiant l'erreur de leur temps. Car, comme l'explique alors Mozart, « l'instrumentation épaisse n'était pas un péché individuel de Wagner ou de Brahms, c'était une erreur de leur époque »³⁸.

Une classification de la musique en deux mondes, l'un apollinien, l'autre dionysiaque, qui ne nous est certes plus étrangère, mais qui prend toute son étendue ici. Hesse d'ailleurs s'en justifiera bien des années plus tard, en février 1947, dans une lettre à Erich Oppenheim. Voici, en effet, ce qu'il y dit en substance : « la démarche de la pensée, incertaine, sur la question de savoir dans quelle mesure [...] nous avons raison avec notre discernement, dans quelle mesure Léhar et Mozart seraient néanmoins de même valeur », a, selon lui, trouvé expression et réponse dans *le Loup des steppes*... Et il ajoute que ces démarches de la pensée sont toute fois de la psychologie, et qu'elles ne mènent à

³⁶ Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., p.223, (« Es ist die letzte große Musik, die geschrieben worden ist [...]. Gewiß es kam noch Schubert, es kam noch Hugo Wolf, und auch den armen herrlichen Chopin darf ich nicht vergessen. Sie runzeln die Stirn, Maestro – o ja, auch Beethoven ist ja da, auch er ist wunderbar. Aber das alles, so schön es sei, hat schon etwas von Bruchstück, von Auflösung in sich, ein werk von so vollkommenem Guß ist seit dem Don Giovanni nicht mehr von Menschen gemacht worden. »).

³⁷ Ibid., p.224, (« [...] einigen zehntausend schwarzgekleideten Männern [...] »)

rien, car, dit-il, « si Léhar est égal à Mozart, pourquoi Hitler ne serait-il alors pas égal à Jésus, et Sartre à Socrate. »³⁹

Autre thème annoncé par l'expérience relatée lors du préambule : la portée à la fois transcendante, vitale et lénifiante de la « vraie musique ».

Pour Haller, plus qu'un réconfort, elle est en fait l'ultime lien avec le sein vivant de l'univers. Voici en effet ce qu'il rapporte d'une telle émotion d'extrême béatitude, ressentie alors pour la dernière fois : « C'était à un concert, on donnait de la magnifique musique ancienne ; et, entre deux mesures d'un morceau joué au piano, la porte de l'au-delà se rouvrit soudain pour moi [...]. »⁴⁰ Puis le loup des steppes évoque une lueur qui traverse sa vie comme une trace divine, « fusant soudain en étincelles d'or »⁴¹. Une « divine petite mélodie »⁴², une lumière qui parfois jaillit en lui, redonnant alors à sa « vie absurde » un sens, et cela, même aux moments les plus sombres de son existence : « La trace d'or avait fusé, j'avais retrouvé le souvenir de l'éternité, de Mozart, des étoiles. J'avais de nouveau une heure à vivre, à respirer, à exister, sans crainte, sans honte, sans souffrance »⁴³.

Parfois aussi, de tels instants demeurent pour Haller souvenirs, rêves nostalgiques et inaccessibles. Parcourant, une nuit froide et humide, les rues

³⁸ Ibid., (« Das dicke Instrumentieren war übrigens weder Wagners noch Brahms' persönlicher Fehler, es war ein Irrtum ihrer Zeit. »)

³⁹ « Lettre de Hermann Hesse à Erich Oppenheim du 1.2.1947 », in : Michels, Volker : *Materialien zu Hermann Hesses « Der Steppenwolf »*. Op.cit., p.153, (« Der Gedankengang mit der Ungewißheit darüber, wie weit wir [...] mit unserem Geschmack recht haben, wie weit Lehar und Mozart vielleicht doch gleichwertig seien, [...]. Wenn Lehar gleich Mozart ist, warum soll dann nicht Hitler gleich Jesus oder Sartre gleich Sokrates sein. »)

⁴⁰ Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., p.34, (« Es war bei einem Konzert gewesen, eine herrliche alte Musik wurde gespielt, da war zwischen zwei Takten eines [...] gespielten Piano mir plötzlich wieder die Tür zum Jenseits aufgegangen [...]. »)

⁴¹ Ibid., p.35, (« [...] in goldenen Funkeln vorleuchtend [...] »).

⁴² Ibid., p.40, (« himmlische kleine Melodie »).

⁴³ Ibid., p.41, (« Die goldene Spur war aufgeblitzt, ich war ans Ewige erinnert, an Mozart, an die Sterne. Ich konnte wieder für eine Stunde atmen, konnte leben, durfte

tristes et sombres de son quartier, il songe : « Si j'avais eu en ce moment un vœu magique à formuler, j'aurais souhaité un charmant salon Louis XVI, où de bons musiciens m'auraient joué quelques morceaux de Hændel et de Mozart. Je me serais abreuvé de la musique noble et fraîche, comme les dieux s'abreuvent de nectar. » Et, désespéré, il s'exclame : « Oh ! si j'avais eu un ami en cet instant, un ami dans quelque mansarde [...] son violon auprès de lui ! [...] comme nous aurions, en musique et en entretiens, célébré, la nuit, quelques heures supraterrestres ! »⁴⁴. Pourtant, et malgré tout, la « mélodie exquise » continue à résonner, quelque part, au-dedans de lui, et, dit-il, « je pouvais cependant me la rejouer, par petites touches, en fredonnant doucement par inspirations rythmiques »⁴⁵...

3.2.2.2 Hesse et le jazz.

Nous voici donc arrivés en terrain pour ainsi dire inconnu, puisque encore presque totalement inexploré jusqu'à ce jour... Il existe certes quelques études qui évoquent le jazz en rapport avec le *Loup des steppes*. Mais cela, le plus souvent sous forme de reproche ou de critique. Ainsi George C. Schoolfield qui dans son étude, *The figure of the musician in German literature*,⁴⁶ déplore que le *Loup des steppes* de Hesse, bien qu'introduisant le jazz, n'exprime en rien l'influence de la musique noire-américaine sur la musique européenne. Ou

dasein, brauchte nicht Qualen zu leiden, mich nicht zu fürchten, mich nicht zu schämen. »)

⁴⁴ Ibid., p.41 sq., (« Hätte ich in diesem Augenblick über einen Wunschzauber verfügt, so hätte sich mir nun ein kleiner hübscher Saal dargeboten, Stil Louis Seize, wo ein paar gute Musiker mir zwei, drei Stücke von Händel und Mozart gespielt hätten. [...] hätte die kühle edle Luft geschlürft, wie Götter Nektar schlürfen. Oh, wenn ich jetzt einen Freund gehabt hätte, einen Freund in irgendeiner Dachkammer, der [...] die Violonie danebenliegen hat ! [...] wir hätten mit Gespräch und Musik ein paar überirdische Nachtstunden gefeiert ! »)

⁴⁵ Ibid., p.42, (« [...] ich konnte sie, leise summend im rhythmischen Atemholen, doch andeutend mir selber vorspielen. »)

⁴⁶ Schoolfield, George C. : *The figure of the musician in German literature*. University of North Carolina. Arms Press, New York 1966, p.159.

encore Klaus Matthias ⁴⁷, moins catégorique sans doute, mais qui regrette que seulement peu d'informations y soient contenues sur la position de Hesse par rapport au jazz, unique expression véritable, selon lui, des différentes voix de l'époque.

Il n'est certes pas de notre intention ici de vouloir réfuter leurs analyses et pensées. Mais on peut, néanmoins, s'interroger sur la démarche à suivre. De fait au lieu de quérir, voire sonder d'éventuelles réflexions et critiques musicologiques de l'écrivain sur le jazz, une recherche davantage fondée sur les impressions et le vécu purement ressenti ne serait-elle pas, en ce cas, plus idoine et opportune ? Après tout, il ne faut pas oublier qu'à l'époque où Hesse a composé son *Loup des steppes*, le jazz venait tout juste d'arriver de la lointaine Amérique. De plus, cette musique qui « vint combler un vide et préfigurer des lendemains » comme disait Cocteau, ne mérite-t-elle pas, par son essence même, une approche à la fois différente et originale ?

Revenons au texte afin de voir ce Hesse y dévoile sur sa toute dernière rencontre musicale.

3.2.2.2.1 Découverte et impressions.

Voici donc la première évocation directe du jazz dans le livre du loup des steppes. Elle survient en fait au moment où nous avons laissé Haller, arpentant les rues nocturnes de cette ville suisse, une mélodie presque oubliée aux lèvres. Passant d'aventure devant un dancing, raconte-t-il alors, « un jazz violent jaillit à ma rencontre, brûlant et brut comme le fumet de la viande crue. Je m'arrêtai un moment : cette sorte de musique, bien que je l'eusse en horreur, exerçait toujours sur moi une fascination secrète. » ⁴⁸ Et il ajoute, ne pouvant s'empêcher

⁴⁷ Matthias, Klaus : *Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse. Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur*. Op.cit., p.221 sq.

⁴⁸ Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., p.42 sq., (« Aus einem Tanzlokal [...], scholl mir, heiß und roh wie der Dampf von rohem Fleisch, eine heftige Jazzmusik

de s'adonner à quelque réflexion, un peu comme pour tenter de justifier son éblouissement furtif : « Le jazz m'horripilait, mais je le préférais cent fois à toute la musique académique moderne ; avec sa sauvagerie rude et joyeuse, il m'empoignait, moi aussi, au plus profond de mes instincts, il respirait une sensualité candide et franche. »⁴⁹ Puis, pris par l'ambiance envoûtante du moment, il poursuit ainsi : « je reniflai l'air un instant, je flairai la musique sanglante et bariolée, je humai, lubrique et exaspéré, l'atmosphère du dancing. »⁵⁰

Dans son *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Lucien Malson évoque lui aussi, en d'autres termes certes, cette atmosphère, cet autre climat. Et, explique-t-il, « à celui que ne rebutent ni la phonétique ni la rythmique jazziste et qui, au contraire, soulevés par elles, pénètre en un monde qu'à d'autres interdisent de lourdes murailles, certaines valeurs que la musique européenne néglige apparaissent merveilleusement incarnées. »⁵¹

Pour l'instant néanmoins, Haller, au prélude de sa découverte, hésite encore à franchir ces dites murailles, même s'il semble avoir intuitivement aperçu ce qui s'y joue de l'autre côté. Un monde qui continue toutefois à exercer inéluctablement son attirance. Aussi, le loup des steppes ne peut-il s'empêcher de poursuivre son analyse : « La partie lyrique du morceau était trop sucrée », commente-t-il, « grasseuse, dégoulinante de sentimentalité ; l'autre sauvage, extravagante, puissante, et toutes les deux pourtant, s'unissaient naïvement et paisiblement et formaient un tout. »⁵² Puis, soudain, comme surpris par sa

entgegen. Ich blieb einen Augenblick stehen ; immer hatte diese Art von Musik, so sehr ich sie verabscheute, einen heimlichen Reiz für mich. »)

⁴⁹ Ibid., p.43, (« Jazz war mir zuwider, aber sie war mir zehnmal lieber als alle akademische Musik von heute, sie traf mit ihrer frohen rohen Wildheit auch bei mir tief in die Triebwelt und atmete eine redliche Sinnlichkeit. »)

⁵⁰ Ibid., (« Ich stand einen Augenblick schnuppernd, roch an der blutigen grellen Musik, witterte böse und lüstern die Atmosphäre dieser Säle. »)

⁵¹ Malson, Lucien : *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*.

Collection Solfèges. Editions du Seuil, Paris 1994, p.19

⁵² Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., p.43, (« Die eine Hälfte dieser Musik, die lyrische, war schmalzig, überzuckert und troff von Sentimentalität, die andre

complaisance, il se rétracte et affirme : « C'était une musique de décadence, il devrait y en avoir eu de pareille dans la Rome des derniers empereurs. Comparée à Bach, à Mozart, à la musique enfin, elle n'était, bien entendu, qu'une saleté »⁵³. Pourtant, Haller ne peut s'empêcher alors de relativiser, une fois de plus, ce qu'il vient d'avancer et d'y mettre un bémol, léger, certes, mais indéniable, s'interrogeant ainsi : « mais tout notre art, toute notre pensée, toute notre civilisation artificielle, ne l'étaient-ils pas, dès qu'on les comparait à la culture véritable ? »⁵⁴ Et, concluant, il concède que cette musique-là avait néanmoins « l'avantage d'une grande sincérité, d'une bonne humeur enfantine, d'un négroïsme non frelaté, digne d'appréciation. Elle avait quelque chose du Nègre et quelque chose de l'Américain qui nous paraît, à nous autres Européens, si frais dans sa force adolescente. »⁵⁵ Enfin, continuant son chemin, le loup des steppes s'interroge encore sur l'influence à venir de cette musique et se demande si l'Europe peut devenir semblable un jour ou si elle est peut-être déjà sur cette voie...

Presque furtivement, le jazz semble donc avoir déversé sa semence dans l'esprit de Haller, qui ne parviendra plus à s'en défaire. En fait, pour cet intellectuel érudit et critique, le jazz fera désormais intrinsèquement partie de son univers de pensées et de réflexions. Aussi, lorsqu'il est amené pour la première fois à converser avec le saxophoniste Pablo, pour lequel il ne montre d'ailleurs guère de sympathie au début, il ne peut s'empêcher de vouloir lui

Hälfte war wild, launisch und kraftvoll, und doch gingen beide Hälften naiv und friedlich zusammen und gaben ein Ganzes. »)

⁵³ Ibid., p.43, (« Untergangsmusik war es, im Rom der letzten Kaiser mußte es ähnliche Musik gegeben haben. Natürlich war sie, mit Bach und Mozart und wirklicher Musik verglichen, eine Schweinerei - »).

⁵⁴ Ibid., (« [...] aber das war all unsre Kultur, all unser Denken, all unsre Scheinkultue, sobald man sie mit wirklicher Kultur verglich. »)

⁵⁵ Ibid., (« [...] hatte den Vorzug einer großen Aufrichtigkeit, einer liebenswerten unverlogenen Negerhaftigkeit und einer frohen, kindlichen Laune. Sie hatte etwas vom Neger und etwas vom Amerikaner, der uns Europäern in all seiner Stärke so knabenhaft frisch und kindlich erscheint. »)

montrer qu'il est un « vieil amateur en matière de musique »⁵⁶, et tente de lui parler de son instrument et des tonalités nuancées du jazz. Puis, comme le musicien ne montre alors guère d'enthousiasme pour entrer dans la conversation, Harry Haller entreprend de lui parler d'une justification théorique du jazz. Entreprise ambitieuse pourrait-on penser, mais qui, elle non plus, ne sera pas couronnée de succès. Comme si Pablo, qui selon Haller ne semblait pas savoir qu'avant et en dehors du jazz il existait quelque autre musique, se refusait d'entrer dans une quelconque intellectualisation de « sa » musique. Et le loup des steppes n'en restera pas moins perplexe.

Peu à peu, néanmoins, Harry Haller sera amené, comme nous le verrons ultérieurement, à découvrir le jazz de manière plus intime. Mais avant de venir aux différentes étapes de ce cheminement, voyons ce que le loup des steppes perçoit lors du grand bal masqué, auquel il s'était longuement préparé.

Si, peu avant d'arriver sur les lieux du bal, Haller avoue ressentir une « timidité d'écolier devant l'atmosphère étrangère, la danse, le monde de noceurs »⁵⁷, celle-ci se dissipera insensiblement au cours de la fête, comme fondue par les accents brûlants de « l'orchestre nègre ».

« Dans un des orchestres, maître Pablo soufflait avec enthousiasme dans son tuyau arqué »⁵⁸ commente Haller qui, happé par la foule des danseurs et la « musique ondoyante », finit par voler, « des ailes aux pieds, au rythme du one-step, à travers les salles »⁵⁹. Puis, tandis que « l'orchestre endiablé jouait avec fièvre »⁶⁰ et que « se gonflait la musique ardente »⁶¹, le loup des steppes danse avec Maria, son amante, bouche à bouche, devant Pablo, « amoureuxment

⁵⁶ Ibid., p.136, (« ein alter Genießer und Kenner in musikalischen Dingen [...] »)

⁵⁷ Ibid., p. 175, (« [...] eine schülerhafte Schüchternheit vor der fremden Atmosphäre, vor der Welt der Lebemänner, vor dem Tanzen. »)

⁵⁸ Ibid., p.178, (« In einem der Orchester saß Mister Pablo und blies begeistert in sein geschweiftes Rohr ; »).

⁵⁹ Ibid., p. 180, (« [...] jetzt lief ich hurtig auf federnden Füßen im Onestepakt durch die Säle [...] »)

⁶⁰ Ibid., p.181, (« [...] die Teufelskapelle spielte fiebernd. »)

⁶¹ Ibid., p.182, (« [...] die heiße heftige Streichmusik schwoll. »)

suspendu à son saxophone aux hurlements tendres ». « Son beau regard animal, note-t-il alors, nous étreignait, radieux et comme à moitié absent » ⁶². Et, bien que lui-même enivré par ce monde des sens et du plaisir, Haller parvient encore à réaliser la griserie de la communauté, « cette fusion mystérieuse de l'individu avec la foule, l'union mystique de la joie » ⁶³...

Peut-on réellement parler d'une description du jazz ? Certes pas du point de vue strictement musicologique et conceptuel. Mais ce qui nous est relaté ici est incontestablement une peinture ressentie de l'essence même et de la portée de cette musique. « A peine apparaît-il », écrit ainsi Jean-Louis Comolli, « que le jazz se donne comme magie, possession – bref, érotisme : l'érotisme même » ⁶⁴, et cette remarque rejoint celle de Michel Leiris ⁶⁵ pour qui le jazz fut d'abord un « étendard orgiaque » et cette conviction de Richard Wright ⁶⁶, selon lequel, l'apport principal du jazz au monde occidental consiste en une affirmation du désir. Et à Lucien Malson ⁶⁷ d'expliquer que le jazz nous provoque autrement que la musique du vieux monde, mettant en œuvre toutes les gammes du registre humain y compris les mouvements du corps, réhabilitant, en somme, la pulsion fondamentale qui est source de toute vie.

Des visions du jazz qui sont manifestement très proches de celles de l'écrivain. Même si on ne peut, de son côté, parler véritablement d'appréciation musicologique en tant que telle, mais davantage de perception à la fois intrinsèque et intuitive de cette nouvelle musique.

Sensualité, désir et pulsion de vie, voilà donc les maîtres mots qui semblent énoncer l'une des facettes fondamentales du jazz et que Hesse a

⁶² Ibid., p.180, (« [der] hing verliebt über seiner zärtlich heulenden Tonröhre, strahlend und halb abwesend umfing uns sein schöner Tierblick. »)

⁶³ Ibid., p.183, (« [...] das Geheimnis vom Unergang der Person in der Menge, von der Unio mystica der Freude. »)

⁶⁴ Comolli, Jean-Louis ; Clergeat ; Carles : *Dictionnaire du Jazz*. Collection Bouquins. Editions Robert Laffont, Paris

⁶⁵ Ethnologue et spécialiste de l'art africain, cité ici par Lucien Malson ; in : Malson, Lucien : *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*. Op.cit., p.19 sq.

⁶⁶ Ibid., p.20

⁶⁷ Ibid., p.20 sq.

presque instinctivement retranscrit dans son *Loup des steppes*. Témoin aussi, le champ lexical du feu et de la passion utilisé par Haller lors de l'évocation du bal masqué ⁶⁸. Voici, en effet, comment il dépeint le moment où la fête bat son plein :

« Une nouvelle danse, un fox-trot, intitulé *Yearning*, avait conquis le monde cette saison. Ce *Yearning* était joué et redemandé sans cesse, nous en étions pénétrés, nous en chantions tous la mélodie. Je dansais sans interruption avec chaque femme qui me tombait sous la main [...]. Et, lorsque Pablo me vit rayonner ainsi, [...], ses yeux brillèrent d'un feu extatique, il grimpa avec enthousiasme sur sa chaise et s'attaqua violemment à son instrument ; debout sur son siège, soufflant à pleine bouche dans son saxophone, il se balançait avec son instrument, fou et heureux au rythme du *Yearning*. [...] dans la grande salle et en bas, en enfer, le tumulte flamboyant faisait fureur, s'embrasant et nous embrasant de plus en plus. [...] et, finalement, nous nous jetions une dernière fois en éclatant de rire, aveuglément, désespérément, dans la danse, la musique, la marée de lumière ; nous nous hâtâmes furieusement, couple contre couple, au rythme de la chanson, nous sentîmes encore, pris d'extase, le flot immense nous submerger. [...]. Toutes les femmes de cette nuit enfiévrée, [...] toutes celles qui m'avaient enflammé, [...] s'étaient fondues en une seule qui s'épanouissait dans mes bras. [...] » ⁶⁹

⁶⁸ Voir aussi les citations précédentes, pour ce qui est de l'expression de la sensualité et de l'érotisme ainsi que du vocabulaire ayant trait au feu et à la passion.

⁶⁹ Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., pp. 185-187, (« Ein neuer Tanz, ein Foxtrott, eroberte sich in jenem Winer die Welt, mit dem Titel *Yearning*. Dieser *Yearning* wurde einmal ums andre gespielt und immer neu begehrt, alle waren wir von ihm durchtränkt und berauscht, alle summten wir seine Melodie mit. Ich tanzte ununterbrochen, mit jeder Frau, die mir eben in den Weg lief, [...]. Und als Pablo mich so strahlen sah, [...], da blitzten seine Augen mich glücklich an, er stand begeistert von seinem Orchesterstuhl auf, stieß heftig in sein Horn, stieg auf den Stuhl, stand oben und blies mit vollen Backen und wiegte sich und sein Instrument dazu wild und selig im Takt des *Yearning*, [...] im hauptsaal und in der Hölle unten tobte noch, beständig an Glut sich steigernd, der bunte Festrausch. [...] und stürzten uns blind, auflachend und verzweifelt nochmal in den Tanz, in die Musik, in die

Force, passion, embrasement et érotisme. Autant d'attributs d'une même musique, susceptibles de faire éclater bien des barrières...

3.2.2.2.2 Jazz et bourgeoisisme.

Dès les premières pages du livre du loup des steppes, l'éditeur dévoile, outre ses souvenirs sur l'énigmatique personnage, quelques aspects fondamentaux de la personnalité de celui-ci. Ce qui inclut bien évidemment aussi les vues de Haller sur le monde qui l'entoure : « Le regard du loup des steppes transperçait tout notre temps, son affectation laborieuse, son arrivisme, le jeu superficiel de son intellectualisme vaniteux et fade. [...] Il plongeait plus profondément encore, il dépassait les manquements et les espérances d'un temps, d'une intelligence, d'une culture [...] »⁷⁰

Une critique incontestable de la société et d'une époque, plus clairement exprimée encore dans le « Traité de loup des steppes ».

Un traité qui, comme par enchantement, tomba un jour entre les mains de Harry Haller et dans lequel il se découvre, non sans stupeur, dépeint trait pour trait. Et, au centre de ce traité il y a, insérée tel le pivot de son dilemme et de sa pensée, une étude, pour le moins critique, du monde bourgeois.

Aussi l'auteur du traité évoque-t-il en premier lieu « l'idéal du bourgeois » qui est, selon lui, la conservation du moi. Ce qui, bien entendu, va à l'encontre d'une existence orientée vers l'extrême et l'absolu, comme, dit-il,

Lichtflut, schritten tobend im Takt, Paar an Paar gepreßt, fühlten noch einmal selig die große Woge über uns zusammenschlagen. [...] Alle Frauen dieser fiebernden Nacht, [...] alle, die mich entzündet hatten, [...], waren zusammengesmolzen und eine einzige geworden, die in meinen Armen blühte. »)

⁷⁰ Ibid., p.13 sq., (« [...] der Blick des Steppenwolfes durchdrang unsre ganze Zeit, das ganze betriebsame Getue, die ganze Streberei, die ganze Eitelkeit, das ganze Oberflächliche Spiel einer eingebildeten, seichten Geistigkeit - [...], ging [der Blick] noch tiefer, ging noch viel weiter als bloß auf Mängel und Hoffnungslosigkeiten unsrer Zeit, unsrer Geistigkeit, unsrer Kultur. [...] »)

« on ne peut vivre intensément aux dépens du moi » ⁷¹. Les bourgeois apparaissent donc comme des êtres pusillanimes, véritable « troupeau de brebis entre des loups errants » ⁷². Or, il s'avérerait que les bourgeois fondent leur vie, tirent leur énergie et leur puissance des « outsiders », natures puissantes et farouches, dont Haller serait un exemple caractéristique. Lui, nous dit-on, qui a évolué vers l'individualisme bien au-delà des limites accessibles au bourgeois, est pourtant « un détenu du bourgeoisisme et ne saurait s'en évader » ⁷³. Mais, comme « toute individualisation poussée à l'extrême se tourne contre le moi et tend à le détruire » ⁷⁴, il lui resterait néanmoins encore un espoir pour se défaire des chaînes « de la lourde constellation maternelle du bourgeoisisme » ⁷⁵. Telle serait sa place dans l'univers, tel serait son enchaînement. Selon l'auteur anonyme du traité, la plupart des intellectuels et des artistes appartiendraient à ce type, et seuls les plus forts pourraient espérer « pourfendre l'atmosphère du monde bourgeois et atteindre au cosmique » ⁷⁶. Ainsi ne resterait-il aux autres, aux « enchaînés, dont les talents sont souvent fort honorés par la bourgeoisie » ⁷⁷ - et qu'ils sont par ailleurs forcés de réaffirmer afin de pouvoir vivre -, un seul et unique échappatoire : « un troisième royaume, monde imaginaire mais souverain : l'humour. » ⁷⁸ Seule possibilité et unique voie conciliatrice, d'après l'auteur du traité, susceptible de sauver le loup des steppes – s'il y accède, et qui lui permettrait ainsi d'affranchir son âme dépareillée.

Un thème, celui de l'affranchissement par l'humour, qui réapparaîtra encore, développé à son apogée, dans la fameuse scène du théâtre magique. En

⁷¹ Ibid., p.59, (« Intensiv leben kann man nur auf Kosten des Ichs. »)

⁷² Ibid., (« [...] Lämmerherde zwischen freischweifenden Wölfen. »)

⁷³ Ibid., p.60, (« [...] ein Zwangshäftling des Bürgertums und kann ihm nicht entrinnen. »)

⁷⁴ Ibid., (« [...] alle hochgetriebene Individuation kehrt sich gegen das Ich und neigt wieder zu dessen Zerstörung. »)

⁷⁵ Ibid., p.61, (« [...] das schwere mütterliche Gestirn des Bürgertums [...]. »)

⁷⁶ Ibid., (« [...] durchstoßen die Atmosphäre der Bürgererde und gelangen ins Kosmische [...]. »)

⁷⁷ Ibid., (« [...] deren Talente oft das Bürgertum große Ehren zollt, »)

attendant, Haller réalise peu à peu qu'en son for intérieur, il entend lui aussi très nettement « l'appel à la folie, au déchirement de la raison, de l'entrave, du bourgeoisisme, à l'abandon au monde ondoyant et sans loi, de l'âme, de la fantaisie. »⁷⁹ Pour y accéder, pour s'affranchir de son enracinement au bourgeoisisme, deux artifices, deux aides lui paraissent dans un premier temps pouvoir remplir cet office : « l'usage du vin et de l'opium »⁸⁰.

Quel rapport dirons-nous avec le monde du jazz ? Car, il nous faut l'admettre, rien n'y est dit explicitement à ce sujet. C'est que, là encore, Hesse semble s'être fié à son intuition, à son sens apparemment instinctif de l'essence de cette musique, de sa force et de sa portée. De fait, et Jean Bellemin-Noël l'a très bien dit : « Sens de la chair, sens de l'humour, sens de l'absurde, voilà semble-t-il, les différentes harmoniques [...] que nous retrouvons aisément dans le jazz. »⁸¹ Une véritable tradition de l'humour qui est, selon Lucien Malson, aussi vieille que le jazz lui-même. Au reste, l'humour, comme l'écrit Escarpit, a le visage de Janus. Où certains voient un sourire, beaucoup d'autres voient un rictus : exorcisme, voile jeté sur la crainte, protestation contre l'absurde par l'absurde même. Et à Lucien Malson de poser cette question subtile : « Qui doutera que l'humour nègre soit un 'humour noir' et que sa forme la plus brutale, le *nonsense* gillespien, assassine la fierté bourgeoise, la suffisance minable, l'affectation collet monté ? »⁸² Ainsi, pour le musicologue, « le jazziste arrache les masques. Il découvre l'homme », et , ajoute-t-il, « Insupportable pour la sottise métaphysique, la musique afro-américaine, gouailleuse, burlesque,

⁷⁸ Ibid., (« [...] ein drittes Reich [...], eine imaginäre, aber souveräne Welt : der Humor. »)

⁷⁹ Ibid., p.80, (« [...] die Aufforderung zum Verrücktsein, zum Wegwerfen der Vernunft, der Hemmung, der Bürgerlichkeit, zur Hingabe an die flutende Gesetzlose Welt der Seele, der Phantasie. »)

⁸⁰ Ibid., p.79, (« [...] im Gebrauch von Opium und Wein, »)

⁸¹ Cité par Lucien Malson, in : Malson, Lucien : *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*. Op.cit., p.19 sq.

⁸² Ibid., p.21

satirique, sait broser le portrait de l'individu qui lit son journal en bras de chemise »⁸³.

C'est en ce sens, sans doute, que l'on peut affirmer que le jazz incarne ici, et bien que cela ne soit pas ostensiblement déclaré par Harry Haller (alias Hermann Hesse), un moyen de s'affranchir du bourgeoisisme.

Mais, au risque de nous insinuer encore davantage dans les contrées plus figuratives de notre prochain chapitre, laissons là pour le moment ce thème.

⁸³ Ibid., p.22

3.2.3 Musique et symbolisme.

C'est que, comme déjà mentionné précédemment, la musique, omniprésente dans *Le loup des steppes*, recèle aussi une dimension purement symbolique et allégorique. Une dimension dont nous allons tenter, dès à présent, de cerner les différentes facettes.

3.2.3.1 Les deux mondes.

Le traité du loup des steppes, outre la position difficile de Haller par rapport au bourgeoisisme, dévoile aussi un autre aspect de la personnalité de celui-ci et, plus précisément, ce que l'on pourrait qualifier de principe de son intime nature. D'entrée, en effet, l'auteur du traité informe le lecteur de l'existence « d'êtres mixtes » qui, à l'instar du loup des steppes, semblent posséder « à la fois une nature humaine et une nature de fauve »⁸⁴. Des natures qui, le plus souvent, ne parviennent à cohabiter et « mènent entre eux une lutte à vie et à mort »⁸⁵. Aussi la plupart des artistes seraient-ils de la même espèce que Harry. Des hommes qui « ont tous en eux deux âmes, deux essences ; le divin et le diabolique, le sang maternel et le sang paternel, [...] »⁸⁶.

Ainsi Haller se sentirait-il profondément divisé en deux natures aussi distinctes qu'incompatibles : l'une, domptée et sublimée, qui est celle de l'homme, de l'esprit et du monde de la pensée, l'autre, celle du loup, sombre univers de sens et de sauvagerie, d'essence brutale et non sublimée.

Une division que l'on retrouve aisément dans l'évocation de la musique. La musique classique incarnant ainsi tout ce qui relève de l'esprit, et le jazz, presque à son insu, le monde des instincts indomptés. Une assimilation

⁸⁴ Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., p.47, (« [zwei Naturen], eine Menschliche und eine wölfische, [...] »)

⁸⁵ Ibid., p.47 sq, (« [lagen] in ständiger Todfeindschaft gegeneinander. »)

⁸⁶ Ibid., p.50, (« [...] haben alle zwei Seelen, zwei Wesen in sich, in ihnen ist Göttliches und Teuflisches, ist mütterliches und väterliches Blut, [...] »)

clairement rendue, nous l'avons vu, par la description quasi figurative de ces musiques. Avec, d'un côté, la « vraie musique », celle dite classique, symbolisant la pureté divine et qui trouve son paroxysme dans l'expression du « rire froid de Mozart » et de « l'univers glacial des immortels »⁸⁷, et, de l'autre côté, le jazz, musique sensuelle et débridée, assimilée au monde de la débauche, de la passion et du feu. Un monde que Haller rejette néanmoins avec force, bien qu'irrésistiblement attiré par lui, tel Faust par Méphisto.

Difficile, en effet, de ne pas songer ici au *Faust* de Goethe et à la théorie des deux âmes qui s'y trouve exposée. Pourtant, l'auteur du traité affirme que cette séparation de l'être entre deux sphères hostiles est une tentative simpliste et infantine, car, selon lui, « Harry ne procède pas de deux êtres, mais de cent, de mille » et sa vie « oscille non pas entre deux pôles, comme, par exemple, l'instinct et l'esprit [...] mais entre d'innombrables oppositions. »⁸⁸ Et l'homme ne serait ainsi qu'un essai et une transition, « une passerelle étroite et dangereuse entre la nature et l'esprit »⁸⁹.

Aussi, afin de parvenir à « l'affranchissement de l'individuation torturante » ainsi qu'à un « retour au tout »⁹⁰, une seule solution s'ouvre à Haller : celle, une fois encore, de l'humour.

Or, dans son histoire du jazz, Lucien Malson affirme que « le ravissement que l'on va chercher aux concerts classiques est exclusif des plaisirs de l'humour : la musique a son écrin de silence. L'homme se moque rarement de l'homme. » Et, il ajoute : « Le jazz, pour sa part, connaît semblables cérémonies, mais aussi souvent instaure la fête d'un optimisme triste ou d'un pessimisme gai

⁸⁷ Que Haller entend et rencontre dans le théâtre magique.

⁸⁸ Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., p.65, (« Harry besteht nicht aus zwei Wesen, sondern aus hunderten, aus tausenden. [...] schwingt nicht bloß zwischen zwei Polen, etwa dem Trieb und dem Geist, [...] sondern es schwingt zwischen [...] unzählbaren Polpaaren. »)

⁸⁹ Ibid., p.79, (« [...] »)

⁹⁰ Ibid., p.72, (« Die Aufhebung der leidvollen Individuation. [...]. Rückkehr ins All. »)

où le rire court de l'artiste à l'auditeur, où le bruit enjoué des voix monte de la salle vers la scène comme dans les cabarets du flamenco. »⁹¹

Voilà donc le dilemme de Harry Haller. Amoureux inconditionnel de la musique classique dans laquelle il trouve à la fois le réconfort et l'air indispensable pour survivre, cet univers-là n'est pourtant que difficilement accessible et semble, en quelque sorte, tronqué. Car, comme l'explique une fois de plus L. Malson, « la musique européenne 'classique' jusqu'à Beethoven ne présentait de nous-mêmes qu'une image épurée. Si l'être était malheureux, s'il sanglotait, si, au contraire, il flottait dans l'euphorie, c'était toujours sereinement. »⁹² Contrairement au jazz qui, quant à lui, peut trouver substance dans le quotidien...

Mais avant de parvenir à s'affranchir, d'espérer accéder à une synthèse entre le monde de l'esprit et celui des sens, symbolisés allégoriquement par la musique classique et le jazz, Haller devra d'abord passer par une déstructuration de lui-même ainsi que de son acquis. Un processus lent et parfois difficile, car impliquant maintes remises en question, et qui sera, faut-il s'en étonner encore ?, intimement lié à l'univers de la musique et, en particulier, au jazz.

3.2.3.2 Vers une déstructuration.

Seulement voilà, le rapport de Haller au jazz n'est pas des plus aisés. D'entrée, en effet, il éprouve certaines réticences à l'égard de cette nouvelle musique, que par moments, il dénigre même. Aussi, lui faudra-t-il un certain temps pour apprendre à la connaître et à l'apprécier un tant soi peu ; et, avant tout, passer par une déstructuration de son être et de son état devenus si difficilement vivables, - condition première, selon toute apparence, pour arriver un jour à une synthèse nouvelle, à laquelle il aspire alors presque désespérément.

⁹¹ Malson, Lucien : *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*. Op.cit., p.20

⁹² Ibid., p.22

Ce cheminement, véritable parcours initiatique, ne se fera pourtant pas dans la solitude, puisque Haller trouvera sur sa route autant d'aides et de guides qui lui indiqueront la voie à suivre.

3.2.3.2.1 Hermine, ou

La rencontre d'un alter ego.

Avec le temps, le sentiment de se situer en marge de la société, mais aussi de la vie, est devenu de plus en plus brûlant pour le loup des steppes. Désormais, sa dualité le hante plus que jamais et lui inflige en permanence une douleur sourde, parfois même lancinante. Aussi ne peut-il s'empêcher de ressasser inlassablement les mêmes pensées, dont voici un extrait : « [...] ce qui m'est émotion, joie, extase et élévation, le monde l'ignore, le fuit et le tolère tout au plus dans la poésie ; dans la vie, il traite cela de folie. En effet, si la foule a raison, si cette musique jouée dans les cafés, ces plaisirs collectifs, ces hommes américanisés, contents de si peu, ont raison, c'est bien moi qui ai tort, qui suis fou, qui reste un loup des steppes, un animal égaré dans un monde étranger et incompréhensible [...] »⁹³.

Une nuit, toute fois, pris à la gorge par son terrible mal être et tentant désespérément de repousser au plus loin le moment de rentrer dans sa tanière par crainte de s'y suicider, Haller arrive dans une banlieue perdue et tombe sur « une auberge dont les fenêtres laissaient échapper une musique de danse violente »⁹⁴ : l'Aigle Noir. Affriolé par l'endroit tel un papillon de nuit par la lumière diffuse

⁹³ Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., p.35, (« [...] was für mich Wonne, Erlebnis, Ekstase und Erhebung ist, das kennt und sucht und liebt die Welt höchstens in Dichtungen, im Leben findet sie es verrückt. Und in der Tat, wenn die Welt recht hat, wenn diese Musik in den Cafés, diese Massenvergnügungen, diese amerikanischen, mit so wenigem zufriedenen Menschen recht haben, dann habe ich unrecht, dann bin ich verrückt, dann bin ich wirklich der Steppenwolf, [...], das in eine ihm fremde und unverständliche Welt verirrt Tier [...] »)

⁹⁴ Ibid., p.95, (« [...] ein Wirtshaus [...], hinter dessen Fenstern heftige Tanzmusik erscholl. »)

d'un réverbère, le loup des steppes ne peut alors s'empêcher d'y pénétrer. Dans la salle du fond, raconte-t-il aussitôt, « se tenait un bal. On y dansait, et la musique s'y déchaînait. »⁹⁵ C'est là que, cependant qu'il est attablé devant quelque boisson alcoolisée, une jeune femme vient soudain à sa rencontre, afin de s'occuper de lui.

Que dire de cette rencontre, sinon qu'elle sera déterminante dès leur premier échange. Hermine, ainsi s'appelle cette belle fille « que les hommes font vivre »⁹⁶, explique d'entrée à Haller qu'en fait vivre est facile et lui propose de danser un shimmy avec elle. Mais le loup des steppes ne sait pas danser, « pas même le one-step »⁹⁷. Il est alors évident pour la jeune femme qu'il ne s'est pas donné beaucoup de mal dans la vie. Que sait-il faire au juste, qu'a-t-il donc appris ? Il a étudié, fait de la musique, lu des livres, voyagé, étudié encore, explique Haller. Pour Hermine, ce ne sont là que des choses difficiles et compliquées. Et, d'un ton espiègle, elle ajoute : « Les choses simples, tu ne les as jamais apprises »⁹⁸. Puis elle le quitte pour aller danser. Haller, comme apaisé pour un instant, s'endort alors « au milieu de la musique et du tintamarre »⁹⁹, jusqu'à ce que la jeune femme le réveille pour lui donner rendez-vous, pour une prochaine fois, à « l'Odéon », un endroit chic du genre club, avec un « orchestre nègre ».

Là, alors que Hermine est en train de lui parler, Harry réalise soudain qu'elle semble parfois avoir un visage de garçon. Un visage qui « pouvait subitement passer de la plus profonde gravité à la plus franche gaieté et inversement »¹⁰⁰, et ressemble à s'y méprendre à celui d'un ami d'adolescence de Haller, un dénommé Hermann, nous précise-t-on.

⁹⁵ Ibid., (« [...] war Freinacht, [...] dort wurde getanzt, dort wütete die Tanzmusik. »)

⁹⁶ Ibid., p.118, (« [Ich lebe] von den Männern [...]. »)

⁹⁷ Ibid., p.97, (« Nicht einmal einen Onestep. »)

⁹⁸ Ibid., p.99, (« [...] und die einfachen hast du gar nicht gelernt ? »)

⁹⁹ Ibid., p.109, (« [...] mitten in Musik und Getriebe [...]. »)

¹⁰⁰ Ibid., p.119, (« [...] ganz plötzlich vom tiefsten Ernst zur drolligsten Lustigkeit übergehen konnte und umgekehrt [...]. »)

Ainsi, Hermine apparaît-elle comme étant l'homologue féminin de Hermann Hesse, ou de H. Haller, selon l'angle de vue. D'ailleurs, elle se dit elle-même être « une sorte de miroir », et Haller l'est incontestablement pour elle ¹⁰¹. Aussi, tels les deux pôles d'un même aimant, ne se s'attirent-ils pas seulement irrésistiblement, mais dépendent-ils également l'un de l'autre. Un principe d'interdépendance dont Hermine a aussitôt pris conscience. Voici, en effet, ce qu'elle avoue au loup des steppes dès leur deuxième entrevue : « Tu as besoin de moi pour apprendre à danser, à rire, à vivre. Moi, j'ai besoin de toi, pas aujourd'hui, plus tard, et c'est aussi pour quelque chose de très beau et de très grave. » ¹⁰²

De ce tête-à-tête le loup des steppes ne restera pas moins interloqué. « Cette Hermine savait tout de moi », s'exclame-t-il en son for intérieur et, dubitatif, il ajoute : « peut-être n'avait-elle pu entièrement pénétrer ma vie intellectuelle et me suivre dans la sphère de mes relations avec la musique, avec Goethe, avec Novalis ou Baudelaire, mais ce n'était pas sûr [...]. D'ailleurs que restait-il de ma 'vie intellectuelle' ? » ¹⁰³

Une interrogation qui paraphe la première amorce d'un long processus de remises en question que Haller ne pourra désormais plus refréner...

Quelques jours plus tard, Hermine propose à Harry de lui apprendre le fox-trot, chez lui. Mais, avant tout, elle lui demande d'acheter un disque et un gramophone. Une « espèce d'appareil » ¹⁰⁴ qui n'inspire cependant aucune sympathie au loup des steppes. A tel point même qu'il sent monter en lui « toute la résistance du vieil amateur de musique raffinée » au gramophone certes, mais

¹⁰¹ Ibid., p.119 sq., (« [...] wie eine Art Spiegel. »)

¹⁰² Ibid., p.122, (« Du brauchst mich, um tanzen zu lernen, lachen zu lernen, leben zu lernen. Ich aber brauche dich, nicht heute, später, auch zu etwas sehr Wichtigem und Schönem. »)

¹⁰³ Ibid., p.124, (« Diese Hermine, [...], wußte alles von mir [...]. Es mochte sein, daß sie mein geistiges Leben vielleicht nicht ganz verstanden hätte ; in meine Beziehungen zur Musik, zu Goethe, zu Novalis oder Baudelaire vermöchte sie mir möglicherweise nicht zu folgen – aber auch dies war sehr fraglich [...]. »)

¹⁰⁴ Ibid., p.127, (« [...] einen solchen Apparat [...]. »)

aussi « au jazz et aux danses modernes »¹⁰⁵. Faire marcher dans sa chambre, « dans son refuge, dans la cellule de [ses] pensées, entre Novalis et Jean Paul, les disques à succès américains et à danser à leur musique »¹⁰⁶ est une pensée qui lui semble alors des plus insoutenables. Mais, malgré ses profondes réticences et la crainte d'une intrusion directe dans son monde à lui, Haller finit par s'exécuter. En compagnie d'Hermine, il parcourt les magasins de musique de la ville et achète un gramophone « gentil et bon marché »¹⁰⁷. Et voici franchi le premier pas. Suit de près par deux leçons de danse se déroulant, comme convenu, sur le parquet de sa chambre mansardée.

Deuxième étape : un cours de danse à « l'Hôtel des balances », un dancing proposé par Hermine. Une fois de plus, Haller devra donc se surmonter et accepter d'aller à l'encontre de sa complexion tant psychique qu'intellectuelle. Car, au plus profond de lui-même, il redoute diablement de « visiter un de ces stupides dancings modernes avec leur jazz-band. »¹⁰⁸ Mais n'a-t-il pas promis obéissance à Hermine ? Alors le loup des steppes répète seul, chez lui, les pas du fox-trot. Et, le jour venu, seul devant son thé, attendant l'arrivée de sa compagne, il se met à écouter « cette sorte de musique que, jusqu'ici, il n'avait jamais pu supporter »¹⁰⁹. Jusqu'ici ? Evolution certaine donc, pour l'apprenti. Mais Haller résiste encore et se ressaisit, après tout, qu'a-t-il à faire dans ce « monde vulgaire des fêtards, du jazz, des filles et des commis voyageurs »¹¹⁰ ? Pourtant, dans les bras d'Hermine, il finira par se laisser aller à la danse qui lui apparaît alors tel un rite. Et, d'expérience en expérience, ses

¹⁰⁵ Ibid., (« [...] ich spürte alles in mir Widerstand leisten, was ich alter [...] Musikkener gegen Grammophone, Jazz und Tanzmusik einzuwenden hatte. »)

¹⁰⁶ Ibid., (« [...] neben Novalis und Jean Paul, in meiner Gedankenklause und Zuflucht amerikanische Tanzschlager erklingen und ich dazu tanzen sollte [...] »).

¹⁰⁷ Ibid., p.131, (« nett und wohlfeil »)

¹⁰⁸ Ibid., p.132, (« [...] eines dieser öden modernen [...] Tanzlokale mit Jazzmusik [...] »)

¹⁰⁹ Ibid., p.133, (« [...] einer Art von Musik, die ich bisher nicht hatte ausstehen können. »)

¹¹⁰ Ibid., p.134, (« [...] widerwärtigen [...] Welt der Vergnügungsmenschen, der Jazzmusik, der Kokotten, der Handlungsreisenden. »)

réticences s'estompent peu à peu. Désormais, danser l'enchante, pas seulement le fox-trot, mais aussi le one-step et le boston qu'il désire apprendre par suite. De même pour la musique dont il avoue un jour à Hermine qu'elle lui a plu beaucoup.¹¹¹

Haller a donc incontestablement fait des progrès car, selon Hermine, il a enfin compris que « point n'est besoin de prendre [la musique jazz] au sérieux pour la trouver délicieuse et charmante »¹¹². Et si, auparavant, il l'a tant critiquée, ce fut seulement parce qu'il pensait qu'elle n'était pas assez profonde.

Mais si l'évolution semble désormais bien engagée, son cours n'est cependant nullement exempt de quelques soubresauts. Par moments, en effet, le jazz ainsi que tout ce qui, d'après Haller, s'y rattache implicitement, est encore ressenti par lui comme un élément perturbateur, une sorte d'intrusion, en somme, dans sa sphère intime et privée. Une sphère, par ailleurs, fortement ébranlée de toutes parts ces temps derniers, comme lui-même le reconnaît : « De même que le gramophone abîmait l'atmosphère ascétique de mon cabinet de travail et que les danses américaines, importunes, destructrices, faisaient irruption dans le monde à part de ma musique, de même, de tous les côtés, des éléments nouveaux, effarants, désorganiseurs, pénétraient dans ma vie, jusqu'ici si nettement circonscrite et délimitée. »¹¹³

Pourtant, si le gramophone lui semble « souvent faire un bruit diabolique »¹¹⁴, si lui-même se trouve « parfois ridicule de tenter de se poser en viveur »¹¹⁵, Haller est dorénavant forcé de reconnaître la pertinence de la théorie des mille âmes, exposée dans le « Traité du loup des steppes » ainsi que par Hermine. Aussi réalise-t-il, qu'il n'avait été jusqu'à présent « rien qu'un expert

¹¹¹ Ibid., p., 140.

¹¹² Ibid., p.141, (« [...] daß man sie gar nicht ernst zu nehmen braucht, daß sie aber sehr nett und entzückend sein kann. »)

¹¹³ Ibid., (« Wie das Grammophon die Luft von asketischer Geistigkeit in meinem Studierzimmer verdab, wie die amerikanischen Tänze fremd und störend, ja vernichtend in meine gepflegte Musikwelt drangen, so drang von allen Seiten Neues, Gefürchtetes, Auflösendes

¹¹⁴ Ibid., p.141, (« [...] klang oft wahrhaft teuflisch [...] »)

finement instruit en poésie, musique et philosophie », un « écrivain de talent, amateur éclairé de Goethe et de Mozart »¹¹⁶ et rien d'autre.

Une condition qui apparaît désormais à ses yeux clairement insuffisante, car incomplète. Mais le loup des steppes a aussi appris qu'il n'est, en fait, pas seul de son état, puisqu'il a découvert en Hermine son pendant. Avec pour seule différence néanmoins que Harry dispose, selon lui, d'une connaissance plus approfondie en matière d'esprit et de « belle musique », tandis que la jeune femme lui semble davantage experte en jeux légers de la vie et plaisirs immédiats, tous deux intimement liés au monde du jazz et des sens. Mais cette disparité qui, il y a peu de temps encore, aurait été pour Haller aussi déterminante qu'insurmontable, se révèle en fait insignifiante, comme tous deux se découvrent rongés par la même insatisfaction, le même abîme. C'est, en outre, ce qui ressort d'une de leurs profondes discussions, que l'on se permet ici de transcrire partiellement. Discussion menée, une fois de plus, par la belle Hermine : « Chez moi, la misère était plutôt matérielle et morale, chez toi plutôt intellectuelle, mais le chemin était le même. Crois-tu que je ne puisse comprendre ta peur du fox-trot, ton horreur des bars et des dancings, ta résistance au jazz-band [...] ? Je ne les comprends que trop, et aussi ton dégoût de la politique [...], ton désespoir en face de la guerre, celle qui fut et celles qui viendront, en face de la façon dont on pense aujourd'hui, [...], dont on fait de la musique, dont on célèbre les cérémonies, dont on fait de l'éducation ! »¹¹⁷ Sur tous ses points, Hermine ne peut donc que donner raison au loup des steppes qui, selon elle, n'a plus d'autre choix que de périr. Car, explique-t-elle, « celui

¹¹⁵ Ibid., p.142, (« [...] lächerlichen Lebemannsversuchen. »)

¹¹⁶ Ibid., (« [...] nichts als ein sehr zart ausgebildeter Spezialist für Dichtung, Musik und Philosophie. [...] der begabte Autor, der Kenner Mozarts und Goethes [...] »)

¹¹⁷ Ibid., p.165, (« Bei mir war das Elend vielleicht mehr materiell und moralisch, bei dir mehr geistig – der Weg war der gleiche. Glaubst du, ich könne deine Angst vor dem Foxtrott, deinen Widerwillen gegen die Bars und Tanzdielen, dein sich Sträuben gegen Jazzmusik [...] nicht verstehen ? Allzu gut versteh ich sie, und ebenso deinen Abscheu vor der Politik, [...], deine Verzweiflung über den Krieg, über die

qui veut vivre en notre temps et qui veut jouir de la vie ne doit pas être comme toi ou moi. Pour celui qui veut de la musique au lieu de bruit, de la joie au lieu de plaisir, de l'âme au lieu d'argent, [...], de la passion au lieu d'amusettes, ce joli petit monde-là n'est pas une patrie... »¹¹⁸

Et à Haller de s'exclamer tendrement : « Hermine, ma sœur, comme tu as de bons yeux ! » Pourtant, s'interroge-t-il alors, « c'est toi qui m'as appris le fox-trot ! Mais qu'entends-tu par-là : que des êtres comme nous, avec une dimension de trop, ne peuvent vivre ici ? N'en est-il ainsi qu'aujourd'hui ? »¹¹⁹

Mais la jeune femme ne peut lui donner de réponse. Tout ce qu'elle sait, c'est que « les leaders travaillent vaillamment et victorieusement à la prochaine guerre, tandis que nous autres, entre temps, nous dansons le fox-trot [...] »¹²⁰.

Et en réponse à sa question de savoir s'il n'y a donc pas d'air pour les autres, « les êtres humains », Hermine songe soudain au « préféré » de son ami, dont il lui a si souvent parlé et lu les lettres, à Mozart. Et, demande-t-elle, « Comment a-t-il vécu lui ? Qui donc, en son temps, a gouverné, [...], donné le ton et conduit les foules : Mozart ou les faiseurs d'argent ? [...]. Comment est-il mort et a-t-il été enterré ? ». Et elle ajoute : « Oui, je pense que peut-être il en fut et en sera toujours ainsi [...] le temps et le monde appartiennent aux médiocres, aux mesquins, et les autres, les êtres humains véritables, n'ont rien. Rien que la mort. »¹²¹ Une mort qui n'est cependant pas négative à ses yeux, puisque pour

gewesenen und über die kommenden, über die Art, wie man heute denkt, [...], Musik macht, Feste feiert, Bildung betreibt ! »)

¹¹⁸ Ibid., p.79, (« Wer heute leben und seines Lebens froh werden will, der darf kein Mensch sein wie du und ich. Wer statt Gedudel Musik, statt Vergnügen Freude, statt Geld Seele, [...], statt Spielerei echte Leidenschaft verlangt, für den ist diese hübsche Welt hier keine Heimat ... »)

¹¹⁹ Ibid., p.166, (« Hermine, Schwester, wie gute Augen du hast ! Und doch hast du mich den Foxtrott gelehrt ! Aber wie meinst du das : daß Menschen wie wir, Menschen mit einer Dimension zuviel, hier nicht leben können ? [...]. Ist das nur in unsrer heutigen Zeit so ? »)

¹²⁰ Ibid., (« Die Führer arbeiten stramm und erfolgreich auf den nächsten Krieg los, wir anderen tanzen unterdessen Foxtrott [...] »)

¹²¹ Ibid., (« Wie war es denn mit dem ? Wer hat zu seinen Zeiten die Welt regiert, [...], den Ton angegeben und etwas gegolten : Mozart oder die Geschäftemacher ?

Hermine, elle symbolise l'éternité, le royaume de Dieu et « le domaine du vrai » et que lui appartiennent la musique de Mozart, les vers des grands poètes et les saints...

Une assimilation sur laquelle nous reviendrons une fois encore, mais ultérieurement, car elle est en fait lourdement chargée de symbolisme, intimement lié, comme nous le savons, au monde de la musique.

Ce qu'il faut sans doute retenir ici : grâce à Hermine et à l'intrusion des tonalités chaudes et sensuelles du jazz dans son univers jusqu'alors essentiellement spirituel, Haller a appris à ouvrir les yeux, à reconnaître aussi que face à l'adversité du monde, il n'est pas seul. Que d'autres que lui peuvent ressentir le même dilemme, même s'ils appartiennent en fait à « l'autre monde », et que par conséquent, eux aussi, doivent passer par une déstructuration de leur être, afin d'espérer accéder à une synthèse enfin viable.

Toute fois, le loup des steppes n'est pas encore parvenu au bout de son cheminement. Mais d'autres guides vont, parallèlement, tenter de lui faire franchir les derniers pas, en l'introduisant plus loin encore, sur d'autres plans, dans les contrées du jazz.

3.2.3.2.2 Pablo, le saxophoniste.

C'est par Hermine que le loup des steppes sera amené à faire la connaissance du saxophoniste Pablo, un « beau jeune homme aux cheveux noirs, d'origine espagnole ou sud-américaine » qui, aux dires de la jeune femme, « savait [...] jouer de tous les instruments et parler toutes les langues du

[...]. Und wie ist er gestorben und begraben worden ? Und so, meine ich, ist es vielleicht immer und wird immer sein [...] daß die Zeit und die Welt, das Geld und die Macht den Kleinen und Flachen gehört, und den andern, den eigentlichen Menschen, gehört nichts. Nichts als der Tod. »)

monde. » ¹²² Pour Haller, néanmoins, cet ami d'Hermine aux « yeux noirs rayonnants » ¹²³ n'est rien d'autre qu'un « beau musicien inoffensif » ¹²⁴ et ne mérite donc guère d'être ainsi soumis à l'admiration affectueuse de son amie. Un jugement pour le moins dépréciatif, et qui sera renforcé encore lors de leur premier entretien sur la musique, déjà évoqué une fois auparavant. Et, de fait, durant toute cette discussion, Pablo s'était contenté de sourire à Haller. Ce qui, on l'imagine, n'avait alors pu que fortement contrarier son interlocuteur, pour lequel Pablo semble désormais avoir des yeux bien vides et venir d'un pôle totalement opposé au sien.

Pablo, toutefois, suite à cet échange, demandera à Hermine de prendre bien soin de Haller car, dit-il, « il est si malheureux. Regarde ses yeux ! Il ne sait pas rire. » ¹²⁵

Aussi le loup des steppes sera-t-il peu à peu obligé de modifier son sentiment à l'égard du musicien, d'entrée classé par lui comme « aimable zéro, un enfant joyeux et sans problèmes. » ¹²⁶ En fait, Haller est profondément déconcerté par le fait que Pablo puisse « rester indifférent à ses jugements et théories musicales » ¹²⁷.

Un jour, toutefois, ayant proposé un peu de drogue à Haller, utile, dit-il, pour « calmer les douleurs, endormir, donner de beaux rêves, rendre joyeux ou amoureux » ¹²⁸ selon les cas, Pablo accepte de reparler musique avec lui. En fait, explique-t-il alors, pour lui, « cela n'a aucune valeur de parler de musique » ¹²⁹.

¹²² Ibid., p.133, (« [...] einem dunklen, scschönen, jungen Mendchen von spanischer oder südamerikanischer Herkunft, der, [...] alle Instrumente spielen und alle Sprachen der Welt sprechen konnte. »)

¹²³ Ibid., (« schwarzen gleißenden Augen »).

¹²⁴ Ibid., (« [...] harmlosen, hübschen Musikanten. »)

¹²⁵ Ibid., p.137, (« Armer, armer Mensch. Sieh seine Augen an ! Kann nicht lachen. »)

¹²⁶ Ibid., p.144, (« [...] eine hübsche Null, [...] ein vergnügtes und problemloses Kind [...] »)

¹²⁷ Ibid., (« [...] meinen Urteilen, sie waren ihm gleichgültig wie meine musikalischen Theorien. »)

¹²⁸ Ibid., (« [...] zum Betäuben von Schmerzen, zum Schlafen, zur Erzeugung schöner Träume, zum Lustigmachen, zum Verliebtmachen. »)

¹²⁹ Ibid., p.145, (« [...] es hat [...] gar keinen Wert über Musik zu sprechen. »)

D'ailleurs, il n'en parle jamais, puisqu'il est « musicien, et non savant »¹³⁰, et, de toute façon, il ne croit pas « qu'en musique il soit de quelque importance d'avoir raison. Ce qui compte, c'est de faire de la musique, [...] le mieux qu'on peut, de toutes ses forces ! » Et, convaincant, il ajoute : « Si j'ai en tête les œuvres complètes de Bach et de Haydn et si je peux en dire les choses les plus intelligentes, ça ne sert encore à personne. Mais si, prenant mon saxophone, je joue un shimmy entraînant, le shimmy peut être bon ou mauvais, il fera quand même plaisir aux gens. [...]. Regardez donc dans un dancing tous les visages au moment où la musique reprend après l'entracte : les yeux brillent [...], les figures s'épanouissent. C'est pour cela qu'on fait de la musique. »¹³¹

Haller proteste : « il n'y a pas que de la musique sensuelle, il y a de la musique spirituelle. Il n'y a pas que de la musique qui résonne au moment actuel, mais il y a de la musique immortelle qui continue à vivre, même quand elle s'est tue »¹³², faisant référence à cette « trace d'or » qu'il garde toujours enfouie quelque part en lui et qui lui est devenue tant indispensable pour survivre.

Mais Pablo semble avoir réponse à tout. En effet, selon lui, non seulement *La Flûte enchantée* et la *Passion selon saint Matthieu*, cités peu auparavant par le loup des steppes, « sont reproduits chaque nuit par bien des gens solitaires et

¹³⁰ Ibid., (« [...] Musikant, nicht Gelehrter. »)

¹³¹ Ibid., (« [...] daß in der Musik das Rechthaben den geringsten Wert hat. [...]. Es kommt [...] darauf an, daß man [...] so gut und so viel und so intensiv wie möglich musiziert ! [...]. Wenn ich sämtliche Werke von Bach und Haydn im Kopf habe und die gescheitesten Sachen darüber sagen kann, so ist damit noch keinem Menschen gedient. Wenn ich aber mein Blaserohr nehme und einen zügigen Shimmy spiele, so mag der Shimmy gut sein oder schlecht, er wird doch den Leuten Freude machen, [...]. Sehen Sie einmal in einem Ballsaal die Gesichter an in dem Augenblick, wo nach einer längeren Pause die Musik wieder loslegt – wie da die Augen blitzen, [...], die Gesichter zu lachen anfangen ! Das ist es, wofür man musiziert. »)

¹³² Ibid., (« [...] es gibt nicht bloß sinnliche Musik, es gibt auch geistige. Es gibt nicht bloß die, die im Augenblick gerade gespielt wird, sondern auch unsterbliche, die weiterlebt, auch wenn sie nicht gerade gespielt wird. »)

rêveurs, mais aussi *Yearning* et *Valenzia*, [...] le dernier one-step... »¹³³. Aussi, pour le musicien, ces gens solitaires ont-ils tous raison et il faut leur laisser « cette musique muette » quelle qu'elle soit. Ce qui compte, selon lui, est de savoir d'où ils prennent cette musique solitaire, à savoir, « chez nous, les musiciens ; elle doit d'abord être jouée et entendue [...] »¹³⁴

La réplique du loup des steppes se fait alors particulièrement froide. D'accord, dit-il, « cependant, il n'est pas possible de mettre Mozart et le dernier fox-trot au même niveau. Et puis, ce n'est pas la même chose de jouer aux gens de la musique divine ou immortelle ou des rengaines populaires. »¹³⁵

Mais Pablo persiste : « Nous autres musiciens devons jouer ce qu'on nous demande à l'instant et le jouer aussi bien que possible. »¹³⁶

Haller, découragé et à bout d'arguments, renonce alors à ses efforts. « Pas moyen de venir à bout de cet homme »¹³⁷ se dit-il en son for intérieur.

Une discussion qui, pourtant, laissera des traces indélébiles dans le psychisme du loup des steppes, y déclenchant même une véritable avalanche de remises en question.

Aussi, pressentant peu de temps après leur entretien seulement, l'imminence de ce chamboulement intérieur, Haller décide-t-il de se rendre à la cathédrale pour y écouter « un bon concert de musique religieuse ancienne »¹³⁸ et, ainsi, tenter de renouer un instant encore avec l'intimité de son passé. Une tentative que lui-même qualifie d'ailleurs de « belle et mélancolique excursion

¹³³ Ibid., p.146, (« Auch der Yearning und der Valencia [der letzte Onestep] wird jede Nacht von vielen einsamen und träumerischen Menschen stumm reproduziert. »)

¹³⁴ Ibid., (« [...] bei uns, den Musikanten, sie muß zuerst gespielt und gehört [...] sein. »)

¹³⁵ Ibid., (« Einverstanden. Dennoch geht es nicht an, Mozart und den neuesten Foxtrott auf eine Stufe zu stellen. Und es nicht einerlei, ob Sie den Leuten göttliche und ewige Musik vorspielen oder billige Eintagsmusik. »)

¹³⁶ Ibid., p.146 sq., (« Wir Musikanten aber, [...] müssen das spielen, was gerade im Augenblick von den Leuten begehrt wird, und wir müssen es so gut [...] spielen wie nur möglich. »)

¹³⁷ Ibid., p.147, (« Diesem Menschen war nicht beizukommen. »)

¹³⁸ Ibid., (« [...] eine gute Aufführung alter Kirchenmusik [...] »)

dans [sa] vie d'antan, dans les paysages de [sa] jeunesse, dans les régions du Harry idéal. »¹³⁹ Ainsi, dans « le vaste édifice gothique de la cathédrale dont le vaisseau semblait se balancer à la lueur fantomatique des rares cierges »¹⁴⁰, Haller se plonge-t-il une fois encore dans les airs de Buxtehude, Pachelbel, Bach et Haydn. Et cette musique, de même que « la voix magnifique d'une chanteuse baroque qui jadis avait été [son] amie »¹⁴¹ le ramènent l'espace d'un concert dans « les vieux sentiers bien-aimés »¹⁴² qu'il avait autrefois suivis. Plus encore, puisque « les voix de la musique ancienne, sa grandeur et sa sainteté infinie » parviennent à réveiller en lui « toutes les extases, les élans, les élévations de sa jeunesse »¹⁴³. Mais Haller ne le sait que trop bien : cette expérience, ce goût enfin retrouvé de « ce monde sublime et bienheureux »¹⁴⁴ qui avait été un jour sa patrie, n'est que refuge, un court et fragile répit. Et, « triste et abîmé »¹⁴⁵ en lui-même, ses larmes se mettent soudain à couler, alors que l'orchestre entame un duetto de Haydn. Puis, réalisant qu'il lui est devenu impossible de retourner dans cet univers, véritable paradis perdu, le loup des steppes s'enfuit de la cathédrale sans même attendre la fin du concert. En un instant, il se retrouve alors à courir les rues nocturnes où, raconte-t-il, « ça et là, derrière les vitres des dancings, des jazz-band jouaient les mélodies de ma vie actuelle »¹⁴⁶.

Désormais, Haller ne pourra donc plus faire marche arrière. Sa vie d'antan où régnaient encore les accords purs et harmonieux de la musique

¹³⁹ Ibid., (« [...] ein schöner und wehmütiger Ausflug in mein ehemaliges Leben [...], in die Gefilde meiner Jugend, in die Gebiete des idealen Harry. »)

¹⁴⁰ Ibid., p.147 sq., (« Im hohen gothischen Raum der kirche, deren schöne Netzgewölbe im Spiel der wenigen Lichter geisthaft lebendig hin und wider schwangen, [...] »)

¹⁴¹ Ibid., p.148, (« [...] die herrliche Stimme einer Bachsängerin, mit der ich einst befreundet gewesen war. »)

¹⁴² Ibid., (« die geliebten alten Wege »).

¹⁴³ Ibid., (« Die Stimmen der alten Musik, ihre unendliche Würde und Heiligkeit [hatte mir] alle Erhebungen, Entzückungen und Begeisterungen der Jugend [wachgerufen]. »)

¹⁴⁴ Ibid., (« [...] dieser edlen, seligen Welt. »)

¹⁴⁵ Ibid., (« traurig und versunken »)

3.2.3.2.3 Dans les bras de Maria.

Tristement, le loup des steppes ouvre la porte de sa chambre et, tout aussi tristement, commence à se déshabiller lorsque, soudain, un parfum inaccoutumé le frappe. Se retournant derechef, Haller découvre alors dans son lit la « jolie Maria »¹⁵². Si, un instant auparavant, il avait encore songé à Hermine avec amertume et reproches, voilà que, se dit-il, reconnaissant, il tient entre ses mains son cadeau. C'est alors que l'inespéré se produit : « Les caresses de Maria », raconte-t-il ébahi, « ne blessaient pas la merveilleuse musique que je venais d'entendre ». Plus encore – « elles en étaient dignes, elles étaient sa réalisation. »¹⁵³

Pour la première fois donc, Harry Haller réalise qu'une union entre les deux pôles, les deux mélodies de sa vie, est possible. Et qu'elle lui est accessible, puisqu'il vient lui-même d'en faire l'expérience, la tête encore emplie des tonalités subtiles d'une musique spirituelle, dans les bras d'une femme. Et pas de n'importe laquelle : Maria, belle blonde pulpeuse et sensuelle que les hommes font vivre et qui, à l'instar d'Hermine, évolue quotidiennement dans le monde du jazz et des dancings. En fait, en cette « première nuit étrange »¹⁵⁴, mais aussi lors de toutes les suivantes, Maria apprend énormément de choses au loup des steppes : « Une nouvelle compréhension, des perspectives neuves, un nouvel amour. »¹⁵⁵ Dans cette intimité, Haller découvre peu à peu la réalité d'un autre monde, d'autres vies aussi, qui lui avaient jusqu'alors paru si lointaines et étrangères. Ainsi note-t-il : « Ce monde des dancings et des boîtes de nuits [...] qui, pour moi, ermite et esthète, gardait quelque chose d'inférieur,

¹⁵¹ Ibid., (« [...] immer ein Fremder bleiben würde und wo das Beste in mir verkam und Not litt ! »)

¹⁵² Ibid., p.147, (« die schöne Maria »)

¹⁵³ Ibid., p.150, (« Die Liebkosungen Marias taten der wunderbaren Musik nicht weh, die ich heut gehört hatte, sie waren ihr würdig und ihre Erfüllung. »)

¹⁵⁴ Ibid., p.152, (« [...] in jener wunderlichen ersten Nacht [...] »)

de défendu et d'avilissant, était pour Maria, Hermine [...] le monde tout court. »¹⁵⁶ Et, tout aussi étonné, il constate que « [...] elles dépensaient pour un nouvel air de danse ou pour la chanson huileuse et sentimentale d'un chanteur de jazz la même extase, la même émotion que nous autres dépensions pour Nietzsche ou Hamsun. »¹⁵⁷ Ainsi, lorsqu'un jour, Maria lui parle avec infiniment d'enthousiasme, de ferveur et d'admiration, « du beau joueur de saxophone Pablo et d'un song américain qu'il chantait parfois »¹⁵⁸, Haller ne peut-il s'empêcher d'en être profondément ému et attendri ; et, avoue-t-il, cela « cent fois plus » qu'il aurait pu l'être par « les extases de quelque intellectuel supérieur à propos des jouissances artistique les plus raffinées. »¹⁵⁹ A tel point même, qu'il se sent prêt, dit-il, « à admirer avec elle, quelque fût le *song* »¹⁶⁰.

Une découverte qui, une fois de plus, amène le loup des steppes à approfondir et à élargir ses considérations sur la musique, et, ainsi, faire un pas de plus sur son parcours initiatique. Voici donc un extrait de ses dernières réflexions et pensées : « Certes, il y avait des œuvres de beauté, des œuvres rares et choisies, celles surtout de Mozart qui me paraissaient au-dessus de tout débat, mais où était la limite ? »¹⁶¹ Question fondamentale sans nul doute que celle de la valeur de toute œuvre de musique, et qui reflète clairement l'impact de ces dernières découvertes sur le loup des steppes, et la brèche que sa relation avec

¹⁵⁵ Ibid., (« [...] neues Verständnis, neue Einsichten, neue Liebe. »)

¹⁵⁶ Ibid., (« Die Welt der Tanz- und Vergnügungslokale, [...], die für mich, den Einsiedler und Ästheten, noch immer etwas Minderwertiges, Verbotenes und Entwürdigendes hatte, war für Maria, für Hermine [...] die Welt schlechthin, »)

¹⁵⁷ Ibid., (« [...] sie verschwendeten an einen neuen Tanzschlager oder an das sentimentale, schmalzige Lied eines Jazzsängers die selbe Begeisterung, Ergriffenheit [...] wie unsereiner an Nietzsche oder an Hamsun. »)

¹⁵⁸ Ibid., (« Maria erzählte mir von jenem hübschen Saxophonbläser Pablo und sprach von einem amerikanischen song, den er zuweilen gesungen hatte, [...]. »)

¹⁵⁹ Ibid., (« [...] weit mehr als die Ekstasen irgendeines Hochgebildeten über ausgesucht vornehme Künste. »)

¹⁶⁰ Ibid., (« [...] mitzuschwärmen, sei der song, wie er wolle ; »)

¹⁶¹ Ibid., p.152 sq., (« Wohl gab es einiges Schöne, einiges wenige auserlesen Schöne, das mir über jeden Streit und Zweifel erhaben schien, obenan Mozart, aber wo war die Grenze ? »)

Maria a ouverte dans son univers tant intérieur qu'esthétique. Aussi Haller n'est-il pas encore au bout de ses interrogations car, se demande-t-il alors, « nous autres connaisseurs et critiques, n'avions-nous pas ardemment aimé dans notre jeunesse des artistes et des œuvres d'art qui n'étaient plus maintenant que douteux et choquants ? Cela ne nous était-il pas arrivé avec Liszt, avec Wagner, et à beaucoup d'entre nous, même avec Beethoven ? » Et, ajoute-t-il, « l'attendrissement enfantin et fleuri de Maria sur le *song* américain n'était-il pas une émotion artistique aussi pure, aussi belle, aussi indubitablement élevée que les transports de quelque professeur à propos du *Tristan* ou l'exaltation d'un chef d'orchestre dirigeant la *Neuvième Symphonie* ? » Pour s'exclamer enfin : « Cela ne s'accordait-il point parfaitement avec les opinions de *señor Pablo*, ne lui donnait-il point raison ? » ¹⁶²

Une évolution incontestable, c'est certain. Toute fois, connaissant la conception musicale de Hesse et son jugement à l'égard des compositeurs que Haller vient de citer, on pourrait tout de même épiloguer sur l'envergure de cette dernière. S'il n'y avait pas ce dernier aveu – signe indéniable que Haller vient de franchir un pas aussi décisif que capital. Lui qui, il y a si peu de temps encore ne parvenait à accepter les vues du saxophoniste, et qui semblait encore moins pouvoir être en accord avec lui, voici qu'il se découvre une parenté nouvelle. Une affinité de cœur et d'esprit qui sera plus clairement exprimée encore lors de ce fameux bal masqué, déjà précédemment évoqué. Là, en effet, fondu dans la « grisante félicité » ¹⁶³ du moment, le loup des steppes se sentira pour la première fois comme « un frère de Pablo » ¹⁶⁴...

¹⁶² Ibid., p.153, (« Hatten wir Kenner und Kritiker nicht alle als Jünglinge Kunstwerke und Künstler glühend geliebt, die uns heute zweifelhaft und fatal erschienen ? War es uns nicht mit Liszt, mit Wagner, vielen sogar mit Beethoven so gegangen ? War nicht Marias blühende Kinderrührung über den *song* aus Amerika ein ebenso reines, schönes, über jeden Zweifel erhabenes Kunsterlebnis wie die Ergriffenheit irgendeines Studienrats über den *Tristan* oder die Ekstase eines Dirigenten bei der *Neunten Symphonie* ? Und stimmte das nicht merkwürdig gut zu den Ansichten der Herrn Pablo und gab ihm recht ? »)

¹⁶³ Ibid., p.185, (« dies Rauschglück »)

¹⁶⁴ Ibid., (« ein Bruder Pablos, »)

Aussi, une nuit, Haller a-t-il soudain une vision, ressentie par lui comme un véritable éveil. Il se voit entrer lui-même dans le monde des images de toute sa vie et devenir immortel parmi les étoiles du ciel. Un présage de ce qui désormais l'attend ? Haller s'interroge : « N'était-ce pas là le but en regard duquel toute vie humaine n'est qu'un essai et une tentative ? »¹⁶⁵ Une chose semble néanmoins certaine : l'ordre ancien déstructuré, la porte vers une synthèse nouvelle lui semble enfin ouverte... Une porte qui, dans un premier temps, mènera dans les couloirs du théâtre magique.

3.2.3.3 Au théâtre magique.

Au moment où le grand bal masqué touche à sa fin, dans la lumière encore grise du petit matin, le loup des steppes entend soudain, au loin, un rire « indescriptiblement clair et joyeux et cependant étranger et effrayant, un rire de cristal et de glace, lumineux et splendide, mais impitoyable et froid. »¹⁶⁶ C'est alors que, sur le seuil, lui apparaît Pablo, lançant « un regard éclatant de ses yeux joyeux » qui, commente Haller, « étaient, au fond, des yeux d'animal »¹⁶⁷. Des yeux pourtant très graves et qui, raconte-t-il, riaient sans cesse. Pour le musicien, le moment est venu d'introduire Haller et Hermine dans le théâtre magique : une petite pièce ronde à la lumière bleuâtre, comprenant une petite table ronde et trois fauteuils comme seul décors. Sur la table, trois petits verres et « un flacon bizarre »¹⁶⁸, ainsi que trois cigares jaunes. Ayant expliqué à ses deux amis les règles du jeu, Pablo éclate subitement de rire. Haller se souvient : « c'était le rire

¹⁶⁵ Ibid., p.155, (« War denn nicht dies das Ziel, nach welchem jedes Menschenleben einen Anlauf und Versuch bedeutete ? »)

¹⁶⁶ Ibid., p.188, (« [...] ein ungemein helles und frohes, dennoch schauerliches und fremdes Gelächter, ein Lachen wie aus Kristall und Eis, hell und strahlend, aber kalt und unerbitterlich. »)

¹⁶⁷ Ibid., p.189, (« [...] leuchtete [uns] aus den frohen Augen an, welche eigentlich Tieraugen waren, »)

¹⁶⁸ Ibid., p.190, (« eine kleine drollige Flasche »)

lointain et singulier que j'avais entendu déjà » ¹⁶⁹... Puis, le saxophoniste lui indique le côté gauche du théâtre, l'autre côté, le droit, étant attribué à Hermine. Tout un symbole en soi... Le but de l'opération étant de leur enseigner à rire en passant par l'école de l'humour, chacun de son côté, chacun suivant sa voie.

Dans les couloirs du théâtre magique, le loup des steppes découvre alors plusieurs portes avec des enseignes différentes, tels « L'essence de l'art. La transformation du temps en espace par la musique », « Guide pour la reconstruction de la personnalité » ou encore « Comment on tue par amour » ¹⁷⁰. Autant d'étapes par lesquelles Harry sera amené à transiter afin de parfaire son apprentissage et qui son autant de reflets de la complexité de son intime personnalité. C'est ainsi que, après nombre d'expériences aussi surréalistes que bouleversantes, le loup des steppes entend soudain retentir la musique du *Don Juan*.

« Mozart ! » s'exclame-t-il alors en son for intérieur, « conjurant par là les images suprêmes et bien-aimées de [sa] vie intérieure » ¹⁷¹. Et, de nouveau, ce rire, « clair et glacial, venant des régions inaccessibles à l'homme, survolant la souffrance vécue, engendré par l'humour divin » ¹⁷². Haller se retourne, gelé et ensorcelé par ce rire, et voit venir Mozart, « le dieu de [sa] jeunesse, l'idéal perpétuel de [son] amour et de [son] admiration. » ¹⁷³ « Vous voyez bien » lui dit alors le compositeur, « ça marche même sans saxophone. Soit dit sans vouloir

¹⁶⁹ Ibid., p.192, (« [...] es war wieder das helle, fremdartige Lachen, das ich schon vorher [...] gehört hatte. »)

¹⁷⁰ Ibid., p.208, (« Inbegriff der Kunst. Die Verwandlung von Zeit in Raum durch die Musik », « Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit »), p.221, (« Wie man aus Liebe tötet »)

¹⁷¹ Ibid., p.223, (« Mozart ! [dachte ich] und beschwor damit die geliebtesten und höchsten Bilder meines inneren Lebens. »)

¹⁷² Ibid., (« [...] ein helles und eiskaltes Gelächter, aus einem den Menschen unerhörten Jenseits von Gelittenhaben, von Götterhumor geboren. »)

¹⁷³ Ibid., (« [...] dem Gott meiner Jugend, dem Lebenslangen Ziel meiner Liebe und Verehrung. »)

attenter à cet instrument épatant »¹⁷⁴, donnant ainsi, d'entrée, le ton à leur rencontre et à leur première discussion portant presque exclusivement sur la musique. Brahms et Wagner, souvenons-nous, expient l'erreur de leur temps. Une vision insoutenable pour le loup des steppes qui, du coup, finit par se voir lui-même pèlerin épuisé, se « traînant dans le désert de l'au-delà, chargé de tous les livres évitables, [...] de tous les articles, de tous les traités »¹⁷⁵ qu'il avait écrits.

Une des dernières remises en question du loup, et non des moindres, puisqu'elle concerne sa propre vie d'homme de lettres qui, jusqu'à présent, avait été à la fois fondement et justification de son existence.

Haller n'en peut plus. Mais Mozart, une fois de plus, éclate de rire et, dans une longue tirade parodiant l'écriture en vers du compositeur telle qu'on la trouve parfois dans ses correspondances¹⁷⁶, se moque implacablement de lui. Pour Haller, s'en est trop. Il saisit Mozart par son catogan, celui-ci s'envole, l'entraînant avec lui dans l'univers des immortels où règne « un air glacial horriblement raréfié ». « Mais il rendait gai, cet air frigorifique »¹⁷⁷ réalise alors le loup des steppes, peu avant de perdre conscience. Et il ajoute : « Je me sentis transi, percé d'une gaieté gelée, aiguë, amère, polie comme l'acier, d'une envie d'éclater du même rire que Mozart, clair, effréné et extraterrestre. »¹⁷⁸

Après cette expérience des plus intenses, le loup des steppes, profondément secoué, décide néanmoins de partir à la recherche d'Hermine. Il la

¹⁷⁴ Ibid., (« Sie sehen [...] es geht auch ohne Saxophon. Obwohl ich diesem famosen Instrument gewiß nicht zu Nahe treten möchte. »)

¹⁷⁵ Ibid., p.225, (« [...] durch die Wüste des Jenseits ziehen, belagen mit den vielen entbehrlichen Büchern, [...], mit all den Aufsätzen, mit allen den Feuilletons, [...]. »)

¹⁷⁶ Un détail qui souligne le fait que Hermann Hesse connaissait fort bien les correspondances de Mozart, dont le style d'écriture lui était donc familier.

¹⁷⁷ Hesse, Hermann : *Der Steppenwolf*, op.cit., p.226, (« [...] eine scheußlich dünne Eisluft. Aber sie machte vergnügt, diese eisige Luft, [...] »)

¹⁷⁸ Ibid., (« Es durchdrang mich eine bitterscharfe, stahlblanke, eisige Heiterkeit, eine Lust, ebenso hell, wild und außerirdisch zu lachen, wie Mozart es getan hatte. »)

découvre, nue et endormie, allongée près de Pablo. C'est alors qu'il saisit un couteau, et la tue.

Acte purement symbolique, qu'on ne s'y méprenne pas, avec lequel Haller accomplit ce que Hermine lui a un jour demandé de faire, lui ouvrant ainsi les portes vers l'autre univers – celui du pur esprit, royaume des immortels. Voici d'ailleurs la vision qui s'offre alors à Harry, d'abord lui-même épouvanté par son crime sanglant : « De ce visage de mort, de ces bras morts, de ces mortes épaules blanches, émanaient peu à peu un frisson, une solitude et une frigidité hivernale, un froid qui montait lentement, lentement [...]. Avais-je éteint le soleil ? Avais-je tué le cœur de la vie ? Était-ce le froid mortel des univers ? »¹⁷⁹, se demande-t-il alors angoissé. Puis, grelottant, Haller fixe « le reflet pâle et froid de l'oreille nacré », réalisant soudain que si « le froid qui en émanait était mortel », « il était pourtant beau : il plaquait, résonnait miraculeusement, il devenait musique ! »¹⁸⁰ Une musique que, du reste, lui-même avait déjà entendu, en un autre temps, « chez Mozart, chez les immortels »¹⁸¹.

Hermine semble donc avoir enfin pu accéder à l'autre monde, celui de l'esprit, et, ainsi, parvenir à une union entre les deux musiques de sa vie. Ce qui, cependant, n'est pas encore le cas du loup des steppes, dont l'apprentissage ne vient assurément que de commencer.

Brusquement, la porte de la loge s'ouvre, et Haller reconnaît Mozart, sans catogan, habillé d'un vêtement moderne, avec, sous le bras, un appareil de T.S.F. Installant le haut-parleur, il annonce : « Ici radio Munich, le *Concerto*

¹⁷⁹ Ibid., p.229, (« Und von dem toten Gesicht, den toten weißen Schultern, den toten weißen Armen hauchte, langsam schleichend, ein Schauer aus, eine winterlich Öde und Einsamkeit, eine langsam, langsam, wachsende Kälte, [...]. Hatte ich die Sonne ausgelöscht ? Hatte ich das Herz alles Lebens getötet ? Brach die Todeskälte des Weltraums herein ? »)

¹⁸⁰ Ibid., (« [...] den bleichkühlen Schimmer der Ohrmuschel. Die Kälte, die von ihnen ausströmte, war tödlich und war dennoch schön : sie klang, sie schwang wunderbar, sie war Musik ! »)

¹⁸¹ Ibid., (« [...] bei Mozart, bei den Unsterblichen. »)

grosso en Fa majeur de Hændel. »¹⁸² Aussi, à l'épouvante indicible du loup des steppes, l'appareil diabolique se met-il à vomir « ce mélange de mucus bronchique et de caoutchouc mâché que les possesseurs de phonographes et les abonnés de la T.S.F. sont convenus d'appeler musique »¹⁸³. Mais, ajoute-t-il, « sous le grincement et le crachement, transparaissait vraiment comme une belle peinture ancienne sous une couche épaisse de saleté, la noble structure de cette musique divine [...] »¹⁸⁴ Terrifié, le loup des steppes s'écrie alors : « Mon Dieu, [...], que faites-vous là, Mozart ? Pourquoi me faites-vous, pourquoi vous faites-vous cette injure ? Pourquoi lancez-vous sur nous cet appareil hideux, cette apothéose de notre époque, sa dernière arme triomphale dans la lutte destructrice contre l'art ? Le faut-il Mozart ? »¹⁸⁵

Ce dernier cependant, franchement amusé, semble se repaître des tourments du loup des steppes. Et, toujours riant de ce même rire « froid et fantomatique, silencieux et pourtant destructeur »¹⁸⁶, il se contente, gouailleur, de faire l'éloge du ritardando de Hændel. Puis, il demande à Haller d'écouter « passer sous le voile désespérément idiot de cet appareil ridicule la silhouette lointaine de la musique divine »¹⁸⁷. Car, explique-t-il alors, « ce tuyau loufoque », même en flanquant la musique à n'importe quel moment en un endroit étranger qui ne lui convient pas, « n'arrive pas à détruire l'esprit de cette

¹⁸² Ibid., p.230, (« Man hört München, das Concerto grosso in F-dur von Händel. »)

¹⁸³ Ibid., (« [...] jene Mischung von Bronchialschleim und zerkautem Gummi, welchen die Besitzer von Grammophonen und Abonnenten des Radios übereingekommen sind, Musik zu nennen, [...] »)

¹⁸⁴ Ibid., (« [...] hinter dem Geschleime und Gekrächze war wahrhaftig, wie hinter dicker Schmutzkruste ein köstliches Bild, die edle Struktur dieser göttlichen Musik zu erkennen, [...] »)

¹⁸⁵ Ibid., (« Mein Gott, [...], was tun Sie, Mozart ? Ist es ihr Ernst, daß Sie sich und mir diese Schweinerei antun ? Daß Sie diesen scheußlichen Apparat auf uns loslassen, den Triumph unsrer Zeit, ihre letzte siegreiche Waffe im Vernichtungskampf gegen die Kunst ? Muß das sein, Mozart ? »)

¹⁸⁶ Ibid., p.231, (« [...] kalt und geisterhaft, lautlos und doch alles [durch sein Lachen] zertrümmernd ! »)

¹⁸⁷ Ibid., (« [...] hinter dem in der Tat hoffnungslos idiotischen Schleier dieses lächerlichen Apparates die ferne Gestalt dieser Göttermusik vorüberwandeln ! »)

musique ! »¹⁸⁸ Une réalité qui, selon Mozart, est en fait un symbole saisissant de la vie elle-même. Ainsi, en écoutant la T.S.F., assisterait-on à « la lutte originelle entre l'idée et l'apparence, entre l'éternité et le temps, entre le divin et l'humain. »¹⁸⁹

Ce qui, en somme, rappelle insensiblement la théorie de Platon sur le monde sensible et le monde des idées, telle qu'on la trouve énoncée dans le livre VII de *la République*, et, plus précisément encore, dans son « Mythe de la caverne ».

Toute la vie est ainsi, affirme Mozart. Et, explique-t-il à Harry, « nous devons la laisser telle. Apprenez plutôt à écouter ! [...]. Apprenez à prendre au sérieux ce qui vaut la peine, et à rire du reste ! »¹⁹⁰ Le loup des steppes est effondré et, suppliant, lui demande alors d'expié. Mozart engage une procédure judiciaire. Haller est reconnu coupable d'un abus du théâtre magique puisqu'il a porté atteinte au grand art, explique le compositeur, « en confondant notre belle collection d'images avec la soi-disant réalité et en assassinant une femme illusoire avec un couteau imaginaire. »¹⁹¹ En outre, ajoute-t-il, « il a manifesté l'intention de se servir de notre théâtre comme moyen de suicide sans la moindre pointe d'humour. »¹⁹² Le verdict : Le loup des steppes va devoir s'habituer à écouter comme toujours la T.S.F. de la vie, « à révéler l'esprit à travers elle, à se

¹⁸⁸ Ibid., (« [...] diese irrsinige Schallröhre [...] wie sie dennoch den Urgeist dieser Musik nicht zerstören kann, »)

¹⁸⁹ Ibid., (« [...] den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichen. »)

¹⁹⁰ Ibid., p.232, (« [...] wir müssen es so sein lassen, [...] Lernen Sie lieber erst zuhören ! Lernen Sie ernst nehmen, was des Ernstnehmens wert ist, und lachen über das andre ! »)

¹⁹¹ Ibid., p.234, (« [...] indem er unsern schönen Bildersaal mit der sogenannten Wirklichkeit verwechselte und eine gespiegeltes Mädchen mit einem gespiegelten Messer totgestochen hat, »)

¹⁹² Ibid., (« [...] er hat sich außerdem unsres Theatres humorloserweise als einer Selbstmordmechanik zu bedienen die Absicht gezeigt. »)

rire des niaiseries en elle. » ¹⁹³ Il doit donc apprendre à rire et à concevoir l'humour de la vie.

C'est alors que, subitement, Harry Haller s'aperçoit que Mozart, qui le « régarde chaleureusement de ses beaux yeux noirs exotiques » ¹⁹⁴ - n'est plus Mozart. C'était son ami Pablo... Et, comme touché par la grâce, il s'exclame : « Oh, je comprenais tout, je comprenais Pablo, je comprenais Mozart » ¹⁹⁵. Désormais, il se sent prêt à recommencer une fois de plus la partie, à traverser encore et toujours l'enfer qui est en lui. Et, enfin serein, il affirme : « Un jour, j'apprendrais à rire. Pablo m'attendait. Mozart m'attendait. » ¹⁹⁶

C'est sur cette phrase que s'achève le livre du loup des steppes. Mozart s'est transformé en Pablo et les deux ne font plus qu'un. C'est le « Je est un autre » de Rimbaud. Synthèse finale, union symbolique entre la nature et l'esprit, le yin et le yang, Eve et Adam, le jazz et la musique classique ; celle de Mozart en particulier. Pourquoi ? Peut-être parce que Mozart, comme l'écrit si bien H.C. Robbin Landon dans son dictionnaire consacré au compositeur, « c'est l'émotion, l'intelligence, le bonheur, la tristesse de la condition humaine » ¹⁹⁷. Et nous y ajouterions volontiers l'humour, si bien mis en exergue par la description hessienne du génial compositeur. Une tradition de l'humour que l'on retrouve aussi, nous l'avons vu, dans le jazz. Mais il semblerait que ce ne soit pas là le seul attribut commun aux deux musiques. En effet, explique Lucien Malson, sous la désinvolture et la tranquillité apparente du jazz, se cache aussi

¹⁹³ Ibid., p.235 sq., (« [...] den Geist hinter ihr verehren, [...] über den Klimbim in ihr lachen lernen, »)

¹⁹⁴ Ibid., p.236, (« [...] blickte warm aus dunklen Exotenaugen, »)

¹⁹⁵ Ibid., p.237, (« Oh, ich begriff alles, begriff Pablo, begriff Mozart, [...] »)

¹⁹⁶ Ibid., (« Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich. »)

¹⁹⁷ Robbins Landon, H.C. : *Mozart Compendium*.
Thames and Hudson Ltd, London 1990, p.560

l'angoisse, « expression maximale de la condition humaine, qui est de vivre difficilement au milieu des autres, d'y vivre en interrogation sans fin »¹⁹⁸.

Même émotion, même interrogation, même tristesse et angoisse qui n'excluent pourtant pas une joie indicible. Acceptation de la vie aussi. Voilà donc ce qui lie le jazz à la musique mozartienne, même si l'une apparaît davantage dominée par le monde des sens, et l'autre par celui de l'esprit, à l'instar de la vie intérieure de Haller et d'Hermine.

L'union est néanmoins possible, elle est même indispensable. A chacun de trouver et, surtout, d'accepter son « tséla »...

¹⁹⁸ Malson, Lucien : Histoire du jazz et de la musique afro-américaine. Op.cit., p.22

*Bâtir la cathédrale de l'esprit aux cent portails – je veux
 Une fois, plus tard, le décrire, le jour n'est pas encore venu.
 Mais qu'il vienne tôt ou tard ou qu'il ne vienne jamais,
 Toujours, aussi souvent qu'il me faudra du réconfort, le jeu de Joseph Valet,
 Profond et gai, me dérobera, le vieux voyageur d'orient,
 Aux temps et nombres, vers les frères divins,
 Dont le chœur harmonieux accueille aussi ma voix. »¹*

¹ Extrait du poème en hexamètres « Stunden im Garten » de Hermann Hesse, in : Michels, Volker : *Materialien zu Hermann Hesses 'Das Glasperlenspiel'*, Bd.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973, pp. 119-125 ? ([...]. Ruhend, doch nie ganz müßig, knie ich am Boden und fülle/ Sanft mit den Händen das schön gerundete Sieb mit der Asche/ Die noch von früheren Feuern stammt, und mische Erde dazwischen/Alte, warmfeuchte, vom Grund des Haufens, durchzogen/ Leise von Gärung und Moder, und schüttele das lockre Gemische/ Sachte, daß unter dem Siebe ein kleiner Kegel heranwächst/ Feinster aschiger Erde. Und ohne zu wollen, vefall ich/ So beim Schütteln in feste, einander gleichende Takte./ Aus dem Takt wiederum erschafft die nie müde Erinnerung/ Eine Musik, ich summe sie mit, noch ohne mit Namen/ Sie und mit Autor zu kennen, dann weiß ich es plötzlich : von Mozart/ Ist's ein Quartett mit Oboe... Und nun beginnt im Gemüt mir/ Ein Gedankenspiel, dessen ich mich schon seit Jahren befließe./ Glasperlenspiel genannt, eine hübsche Erfindung./ Deren Gerüst die Musik und deren Grund die Meditation ist./ Josef Knecht ist der Meister, dem ich das Wissen um diese/ Schöne Imagiation verdanke. In Zeiten der Freude/ Ist sie mir Spiel und Glück, in Zeiten des Leids und der Wirren/ Ist sie mir Trost und Besinnung, und hier am Feuer, beim Siebe,/ Spiel ich es oft, das Glasperlenspiel, wenn auch längst noch wie Knecht nicht./ Während der Kegel sich türmt und vom Siebe das Erdmehl herabweht,/ Während mechanisch dazwischen, sobald es nötig, die Rechte/ Meinen Rauchenden Meiler bedient oder neu mit Erde das Sieb füllt./ Während vom Stall her die großen Sonnenblumen mich anschaun/ Und hinterm Rebenzweig die Ferne mittagsblau duftet./ Hör ich Musik und sehe vergangne und kommende Menschen./ Sehe weise und Dichter und Forscher und Künstler einmütig/ Bauen am hunderttorigem Dom des Geistes – ich will es/ Einmal später beschreiben, noch ist der Tag nicht gekommen./ Aber er komme nun früh oder spät oder komme auch niemals./ Immer wird mich, so oft ich des Trostes bedarf, Josef Knechtens/ Freundlich sinnvolles Spiel, den alten Morgenlandfahrer./ Aus den Zeiten und Zahlen entrücken zu göttlichen Brüdern./ Deren harmonischer Chor auch meine Stimme mit aufnimmt. »)

C'est lors de moments de recueillement, tels qu'ils résonnent dans ces « *Heures passées au jardin* » composées au cours de l'été 1935, que Hermann Hesse parvint à se détacher un tant soi peu de toutes les confusions et amertumes humaines d'alors, et, ainsi, à trouver refuge dans une province de calme et de paix, espace rare et fragile mais devenu si indispensable à l'automne de sa vie. Ce poème annonce par ailleurs, et cela par bien des aspects, le livre du *Jeu des Perles de Verre*², dernière œuvre majeure de l'écrivain, publiée en 1943 chez Fretz et Wasmuth en Suisse, après que toutes les tentatives de l'éditer en Allemagne échouèrent.

Aussi, *Le Jeu des perles de Verre*, né entre 1931 et 1943, est-il à la fois un livre de plénitude, de solitude et de détresse face à l'époque guerrière.

Le sous-titre de cette œuvre dédiée aux « voyageurs d'orient » évoque un « essai de biographie du Magister Ludi Joseph Valet accompagné de ses écrits posthumes ». Elle comprend un « essai d'introduction à son histoire, à la portée de tous »³, les douze chapitres de la biographie même et, enfin, les « écrits posthumes » (les poèmes de l'élève et de l'étudiant ainsi que ses trois autobiographies).

Le Jeu des Perles de Verre n'est pas seulement l'œuvre la plus ample et la plus volumineuse de Hesse, mais aussi l'une des plus substantielles. Mais si ce livre a sans nul doute trouvé sa place parmi les créations littéraires majeures de ce siècle, il a également pris, au fur et à mesure de sa composition, une importance croissante dans la vie même de l'écrivain. Et, de fait, à une époque marquée par la montée au pouvoir puis par l'établissement du nazisme et,

² Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Versuch eine Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften.

Fretz und Wasmuth, Zürich 1943

Edition utilisée: même titre, St. 79

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972

³ Ibid., (« Morgenlandfahrer » ; « Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften » ; « Allgemein verständliche Einführung ».)

des origines historiques de ce Jeu des jeux, dont les règles fondamentales évoquent, elles aussi, le monde de la pratique musicale. Sans oublier, bien entendu, la question du style, du sens et de la valeur de toute musique qui, comme nous le verrons, est sans doute la quintessence même de ce livre qui nous plonge tout entier dans un univers empreint de mysticisme et de spiritualité.

eine vollkommen saubere, von allem Augenblicklichen und Aufregenden völlig freie Welt, [...]. »)

3.3.1 Joseph Valet ou :

Une vie menée dans l'esprit de la musique.

Le Jeu des Perles de Verre se déroule à une époque qui, nous dit-on, se situe plusieurs siècles après notre ère – une ère marquée par l'insécurité et le caractère frelaté de la vie intellectuelle et que le biographe nomme l'âge « des pages de variétés »⁵, faisant à la fois référence à « la surproduction effrénée de dilettantes dans tous les arts »⁶ et au climat de décadence d'alors. Il évoque la vie à Castalie, une communauté d'érudits qui rappelle un tant soi peu la « province pédagogique » de Goethe⁷ et qui se consacre à la culture de la musicologie, des mathématiques, de la philologie et de bien d'autres sciences et disciplines encore. Au centre de cet Ordre spirituel, se trouve le Jeu des Perles de Verre. Un jeu qui dispose de son propre langage secret, hautement développé, de ses propres règles et de sa propre grammaire, et qui est le symbole suprême de « l'universalité et de la fraternité des sciences et des arts »⁸. Une sorte de « *Universatis Litterarum* »⁹, en somme, et qui, théoriquement, permettrait « de reproduire dans son jeu tout le contenu spirituel de l'univers »¹⁰.

C'est dans ce cadre singulier que se déroule la vie de Joseph Valet, relatée par un biographe selon d'anciennes archives et d'anciens documents.

⁵ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.23, (« [Zeit] des Feuilletons »). N.B. Pour ce qui est des traductions relatives au *Jeu des Perles de Verre*, nous nous sommes exceptionnellement fondés, en grande partie du moins, sur une traduction française déjà existante, comme celle-ci nous a semblé plus que satisfaisante. Il s'agit de la traduction de Jacques Martin : Hesse, Hermann : *Le Jeu des Perles de Verre*. Calmann-Lévy, Paris 1991

⁶ Ibid., p.22, (« [...] wilde und dilettantische Überproduktion in allen Künsten[...] »)

⁷ Ne serait-ce que par le parallélisme antynomique entre Guillaume Maître et Joseph Valet...

⁸ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p. 88, (« [...] Universalität und [...] Verschwisterung zwischen Wissenschaft und Künsten [...] »)

⁹ Ibid., p.46

¹⁰ Ibid., p.12, (« [...] der ganze geistige Weltinhalt sich im Spiele reproduzieren. »)

D'entrée, toutefois, le narrateur évoque une certaine problématique, inhérente, selon lui, à toute biographie. Car, explique-t-il, lorsqu'une œuvre existe, l'historien ne peut faire autrement que de la joindre « à la vie de son créateur, comme deux moitiés inséparables d'une unité vivante. » Et, il ajoute : « Nous agissons ainsi à l'égard de Mozart ou de Bach, et nous agissons également de même avec Valet, bien que [...] il n'ait pas laissé d'œuvre au sens où l'ont fait les grands maîtres. »¹¹

Un parallélisme pour le moins évocateur... Mais revenons, pour l'instant, à l'histoire de la vie et du devenir de Joseph Valet.

3.3.1.1 De la vocation à la légende.

Un cheminement scandé par la musique.

3.3.1.1.1 Le premier grand appel.

De l'enfance de Joseph Valet, c'est à dire de la période antérieure à son admission à l'école des élites, le biographe avoue ne connaître qu'un seul fait, presque anecdotique. Pourtant, celui-ci n'en est pas moins important et revêt un sens tout à fait symbolique, puisqu'il marque en fait « le premier grand appel que lui adressa l'esprit »¹², le premier acte de sa vocation, et il est caractéristique que cet appel vient précisément de la musique.

Valet devait alors avoir douze ou treize ans. Il apprenait le latin à l'école de la petite ville de Berolfingen, située à l'orée de la forêt de Zaber, où l'on présume aussi qu'il est né. Boursier de cet établissement classique, son admission dans les écoles des élites, nous dit-on, avait déjà à plusieurs reprises

¹¹ Ibid., p.46, (« [er faßt es] mit dem Leben seines Schöpfers als zwei Hälften einer lebendigen Einheit zusammen. So tun wir mit Mozart oder mit Bach, so tun wir auch mit Knecht, obwohl er [...] nicht ein 'Werk' im Sinne jener Meister hinterlassen hat.»)

¹² Ibid., p.48, (« [...] den ersten großen Anruf des Geistes an ihn, [...] »)

été proposée aux autorités dirigeantes par le conseil de classe et, avec une chaleur toute particulière, par son professeur de musique...

Et c'est d'ailleurs ce dernier qui annonça un jour au jeune Valet (il en était alors à l'étude du violon et du luth) l'arrivée prochaine à Berolffingen du Maître de la Musique de Castalie, venu pour inspecter les cours de musique de l'école.

Une annonce qui émut profondément le jeune élève, plein d'un respect immense et craintif pour ce Magister Musicae qu'il se représenta alors, dans l'impatience de l'attente, « tantôt comme un roi, tantôt comme un magicien, tantôt comme l'un des douze apôtres ou l'un de ces grands artistes légendaires de l'époque classique, un Michel Praetorius, un Claudio Monteverdi, un J.J. Froberger ou un Jean-Sébastien Bach »¹³.

Puis ce fut enfin le grand jour. On fit appeler Valet pour qu'il se présentât au Maître de la Musique. Les premiers instants de leur rencontre, l'enfant, débordant de vénération craintive, resta coi, comme paralysé par sa propre timidité. Mais le Maître sut lui jeter un pont : « Viens, lui dit-il, nous allons faire un peu de musique ensemble. [...]. Qu'est-ce que tu aimerais jouer ? »¹⁴ Dans sa confusion, - jamais il n'avait encore vu quelqu'un de pareil !, Joseph prit alors d'un geste hésitant son cahier de partitions et le lui présenta. Mais le Maître de la Musique, sans y prêter attention, commença à jouer d'un doigt les premières notes d'une mélodie, regarda l'enfant d'un air interrogateur, celui-ci répondit d'un signe de tête et se mit aussitôt à jouer gaiement avec lui cette mélodie qui, de l'école, lui était bien connue. Et c'est ainsi, nous raconte-t-on, que la petite salle d'exercices vibra, quelques instants supraterrrestres durant, des deux voix de la vieille chanson qu'ils jouèrent bien des fois, de telle sorte qu'« ils n'avaient

¹³ Ibid., p.49, (« [...] bald wie ein König, bald wie ein Zauberer vor, bald wie einen der zwölf Apostel oder einen der sagenhaften großen Künstler der klassischen Zeiten, etwa einen Michael Praetorius, einen Claudio Monteverdi, einen J.J. Froberger oder Johann Sebastian Bach. »)

¹⁴ Ibid., p.51, (« Komm, wir wollen ein wenig miteinander musizieren. [...]. Was möchtest du gern spielen ? »)

plus besoin de se concerter. A chaque répétition, elle s'enrichissait d'elle-même d'ornements et de variations. »¹⁵

L'intimité, l'abandon presque religieux de cet exercice commun mena à une union humaine profonde entre l'enfant et le vieillard : Ils « ne pensaient plus à rien d'autre, ils s'abandonnaient à ces belles lignes fraternelles et aux figures qu'elles traçaient en se rencontrant. Pris dans leurs lacs, ils jouaient, suivaient leur bercement léger et obéissaient à un chef d'orchestre invisible [...]. »¹⁶ L'échange entre le maître et le jeune élève ne nécessitait plus d'aucun langage. Le lien créé par la musique se transforma en une communion, en abandon réciproque, et Valet jeta à son Maître « un regard brillant de reconnaissance ». « Il rayonnait »¹⁷...

Bientôt l'aîné introduisit son cadet dans l'art de la fugue, une des formes musicales les plus difficiles mais aussi les plus hautes, expression de la réalité transcendante de la grande musique : « Il joua quelques mesures, un bref passage de la chanson. Cela faisait un curieux effet, ainsi découpé, sans queue ni tête. Il joua ce thème encore une fois et aussitôt il enchaîna ; la première période se déroula, la seconde transforma la quinte en quarte, la troisième période reprit la première à l'octave supérieure, la quatrième reprit de même la deuxième ; l'exposition se termina par une coda dans la tonalité de la dominante. La deuxième exécution eut des modulations plus libres, rejoignant d'autres tonalités ; la troisième, qui tendait vers la sous-dominante, se termina par une coda dans le ton principal. [...] Le cœur de l'enfant eut un élan de vénération, d'amour pour ce maître ; son oreille enregistra cette fugue, il lui sembla entendre ce jour-là de la musique pour la première fois ; derrière cette œuvre musicale qui

¹⁵ Ibid., p.52, (« [...], es war keine Verständigung mehr nötig, und mit jeder Wiederholung wurde das Lied ganz von selbst reicher an Verzierungen und Rankenspiel. »)

¹⁶ Ibid., p.53, (« [...] dachten an nichts andres mehr, gaben sich den schönen verschwisterten Linien hin und den Figuren, die sie in ihren Begegnungen bildeten, in ihrem Netz gefangen musizierten sie, wiegten sich leise mit und gehorchten einem unsichtbaren Kapellmeister. »)

¹⁷ Ibid., (« Dankbar und leuchtend blickte [Knecht ihn an]. Er strahlte [...] »)

naissait devant lui, il devinait l'esprit, l'harmonie enivrante de la loi et de la liberté, de la soumission et de l'autorité, il se donna et se voua à cet esprit et à ce maître [...]. »¹⁸

C'est ainsi que le Maître de la Musique, dont les traits évoquent ceux d'un sage, voire même d'un saint, introduisit son jeune élève dans l'art de « la vraie musique »¹⁹, et devint pour Valet un guide, un maître et un modèle. En fait, cette expérience unique fit sur l'enfant l'effet d'une véritable révélation. Grâce au Maître de la Musique, dans l'échange et la communion de la musique, il vécut son premier appel spirituel et s'apprêta désormais à s'engager sur une étape nouvelle et prometteuse de son chemin de vie. Ce furent, en somme, les premiers instants de sa vocation qui lui avaient été donnés de vivre en compagnie du Maître de Musique. Une vocation, « dont on peut bien dire qu'elle est un sacrement : le monde idéal que son jeune cœur n'avait jusqu'alors connu que par ouï-dire et par ses rêves ardents lui était devenu visible. »²⁰ Et de ce monde, par le canal d'un de ses respectables messagers, par la magie de la musique, un avertissement et un appel lui avaient été transmis, à lui, petit collégien latiniste.

¹⁸ Ibid., p.53 sq., (« Er spielte eine kleine Tonfolge, ein Stückchen aus der Liedmelodie, es klang wunderbar, so herausgeschnitten, ohne Kopf und Schwanz. Er spielte das Thema nochmals, und schon ging es weiter, schon kam der erste Einsatz, der zweite verwandelte den Quintschritt in einen Quartschritt, der dritte Einsatz wiederholte den ersten eine Oktave höher, ebenso der vierte den zweiten, mit einer Klausel in der Tonart der Dominante schloß die Exposition. Die zweite Durchführung moduliert freier nach andern Tonarten hinüber, die dritte, mit einer Neigung zur Subdominante, endete mit einer Klausel auf dem Grundton. [...]. Des Knaben Herz wallte von Verehrung, von Liebe für den Meister, und sein Oht vernahm die Fuge, ihm schien, er hörte heute zum erstenmal Musik, er ahnte hinter dem vor ihm entstehenden Tonwerk den Geist, die beglückende Harmonie von Gesetz und Freiheit, von Dienen und Herrschen, er ergab und gelobte sich diesem Geist und diesem Meister [...]. »)

¹⁹ Ibid., p.64, (« eigentliche Musik »)

²⁰ Ibid., p.54 sq., (« [...] den man recht wohl ein Sakrament nennen darf : das Sichtbarwerden und einladende Sichöffnen der idealen Welt, welche bis dahin dem jungen Gemüt nur teils vom Hörensagen, teils aus glühenden Träumen bekannt gewesen war. »)

Et c'est ainsi que les paroles d'adieu du Maître vénéré raisonnèrent aux oreilles de Valet telle une prophétie : « Tu apprendras peut-être aussi à composer des fugues, Joseph ? »²¹, avait-il alors dit.

En fait, le jeune élève avait infiniment plu au Magister Musicae, car ce qui importait avant tout à ses yeux était de savoir « si ce garçon avait dans tout son être l'étoffe d'un musicien, au sens supérieur du terme »²², autrement dit, s'il était capable d'enthousiasme, de discipline, de respect, capable de servir un culte.

Dès lors, le cheminement de Joseph Valet fut intimement lié à l'univers musical : « il se vit, lui-même, il vit sa vie, le monde entiers guidés, équilibrés par l'esprit de la musique qui leur donnait leur sens. »²³

3.3.1.1.2 Introduction à l'art de la méditation.

Quand le jeune Joseph Valet dut prendre congé de Berolfingen, ce fut son professeur de musique qui l'accompagna à la gare... Il avait été affecté à l'école des Frênes, la plus grande et la plus récente des cités scolaires de Castalie.

Peu de choses, nous dit-on, ont, en fait, été conservées sur ses activités et sa vie d'alors. Il est néanmoins tout à fait remarquable que dans ses bulletins, dans la mesure où ils ont été retrouvés, il obtint parfois les notes maxima en musique. On peut donc aisément penser que ses rapports à la musique furent, durant ses années d'écolier à Frênes, toujours aussi intenses. L'un des condisciples de Valet a d'ailleurs pu dire que lorsque le jeune élève faisait de la musique, il prenait parfois « une merveilleuse expression de concentration ou de bonheur. »²⁴

²¹ Ibid., p.54, (« Vielleicht wirst du auch Fugen machen lernen, Jospheh. »)

²² Ibid., p.55 sq., (« [...] ob dieser Knabe in seinem ganzen Wesen das Zeug zum Musikanten im höhern Sinn habe [...]. »)

²³ Ibid., p.54, (« [...] er sah sich und sein Leben und sah die ganze Welt [...] vom Geist der Musik geleitet, geordnet und gedeutet, [...]. »)

²⁴ Ibid., p.72, (« [...] einen wunderbar versunkenen oder seligen Ausdruck. »)

Aussi, chaque nouvelle rencontre avec le Maître de la Musique qui, dit-on, ne perdait jamais de vue les élèves les plus doués de ses cours de musique, était-elle toujours source de grande joie pour le jeune Valet. De temps à autre, il passait ainsi une heure au piano avec lui dans l'une des salles d'exercices, à étudier les œuvres de ses musiciens préférés ou les modèles données dans les vieilles méthodes de composition. Autant d'expériences qui furent des plus marquantes pour l'élève, comme il ressort d'un de ses rares témoignages personnels recueillis par le biographe : « Mettre sur pied un canon avec le Maître de la Musique ou l'entendre en développer un autre, mal construit jusqu'à l'absurde, cela avait souvent une solennité ou une gaieté sans pareille. Parfois, on avait peine à retenir ses larmes et d'autres fois on n'en finissait plus d'en rire. On sortait d'une de ses leçons de musique comme d'un bain et d'une séance de massage. »²⁵

Mais c'est vers la fin de sa scolarité aux Frênes que Valet reçut en fait le plus grand et le plus rare honneur : il fut invité par le Maître de la Musique à venir lui rendre visite à Montepoort. Une invitation qui, outre son caractère manifestement exceptionnel, laisserait une empreinte profonde et durable dans sa vie. Et là encore, la musique semble jouer un rôle pour le moins essentiel.

Dans une grande cellule voûtée, ne comprenant pour tout mobilier qu'un piano et deux chaises, le Magister prévut d'introduire son élève dans l'art de la méditation. Leur sujet, annonça-t-il, serait la musique. Ainsi commença-t-il au piano à jouer une phrase, la poursuivit avec des variations, et engagea son invité à se représenter le déroulement de cette mélodie « comme une danse, une série ininterrompue d'exercices d'équilibre, une succession de pas plus ou moins

²⁵ Ibid., p.73, (« Mit dem Musikmeister einen Kanon zu bauen oder ihn einen schlecht gebauten ad absurdum führen zu hören, hatte oft eine Feierlichkeit oder auch eine Munterkeit wie nichts andres, manchmal konnte man kaum die Tränen zurückhalten, und manchmal kam man nicht aus dem Lachen heraus. Aus einer privaten Musikstunde bei ihm kam man wie aus einem Bad und einer Massage. »)

longs, partant du milieu d'un axe de symétrie [...] »²⁶ Il demanda alors à Valet de concentrer toute son attention sur la figure que ces pas devaient tracer. Puis le Maître de la Musique « joua encore une fois les mesures, [...] les suivit en méditant en silence, les joua de nouveau et resta assis, sans mot dire, [...], répétant intérieurement la mélodie, la contemplant. Son élève, en lui-même, y prêtait aussi l'oreille, il voyait devant lui des fragments de partitions, il voyait quelque chose se mouvoir, marcher, danser, planer [...] »²⁷ Et, après ce qui lui parut un long moment, Valet sentit de nouveau sous lui sa chaise. Des instants éternels durant, il était devenu comme intemporel...

Si l'on en croit le biographe de Joseph Valet, ce bref séjour à Monteport, l'assistance aux cours de chefs d'orchestre, ses quelques entretiens avec le maître et, surtout, cette introduction à la méditation marquèrent en fait le deuxième degré de sa vocation. Une étape nouvelle et déterminante, une fois de plus intimement liée au monde de la musique. Car si le Maître choisit de faire méditer son élève sur la musique, c'est, en somme, grâce à elle et par elle qu'il fut introduit à l'art de la méditation, qu'il put la découvrir dans son essence et en faire l'apprentissage.

Et cela n'a sans doute rien d'un hasard si, au moment de partir, l'écolier reçut encore des mains du Maître un petit cadeau : « un cahier qui contenait les préludes de deux chorals de Bach »²⁸ ...

²⁶ Ibid., p.80, (« [...] wie einen Tanz, wie eine ununterbrochene reihe von Gleichgewichtsübungen vorzustellen, wie eine Folge von kleineren oder größeren Schritten von der Mitte einer Symetrieachse aus, [...] »)

²⁷ Ibid., (« [...] spielte die Takte nochmals, sann ihnen schweigend nach, spielte sie noch einmal, und blieb, [...], ganz still sitzen, [...], in sich innen die Musik wiederholend und betrachtend. Auch der Schüler horchte in seinem Innern nach, sah Bruchstücke von Notenlinien vor sich, sah etwas sich bewegen, etwas schreiten, tanzen und schweben [...] »)

²⁸ Ibid., p.87, (« [...] ein Heft mit zwei Bachschen Choralvorspielen. »)

3.3.1.1.3 Les années d'études.

A la fin de sa scolarité aux Frênes, Valet est destiné à l'école castalienne de Celle-les-Bois – une nouvelle étape dans la hiérarchie de Castalie. « Celle-les-Bois est la mère de l'ingénieuse tribu des Joueurs de Perles de Verre »²⁹, dit de cette célèbre école une vieille devise. Parmi les écoles castaliennes du deuxième et du troisième degrés, c'est aussi celle qui se sacrifie le plus aux muses. On y cultive en outre la musique et la musicologie, ainsi que l'art de la méditation, auquel, comme nous l'avons vu, le Maître de la Musique avait pris un soin particulier à initier au préalable son élève Joseph Valet.

Aussi, dès les premiers mois, Valet fit-il rapidement de grands progrès en musique. De telle sorte que dans la deuxième ou troisième année de ses études libres, « il connaissait et il déchiffrait assez couramment les notes dans les différentes clefs, avec les abréviations, la basse, dans les partitions de tous les siècles et de tous les styles. »³⁰ Il se familiarisa ainsi avec le monde de la musique occidentale, tout en s'efforçant néanmoins d'en appréhender l'élément sensible, de lire, « dans le sensoriel, le sonore, dans les impressions de son ouïe, l'esprit des différents styles musicaux. »³¹

L'intérêt profond de Valet pour les matières musicales, « cet acharnement extraordinairement passionné à faire de la musique »³², mais aussi son abstention de presque toutes les matières facultatives et même du Jeu des Perles de Verre, portèrent ainsi beaucoup à croire qu'il avait résolu de devenir seulement un musicien. En fait, son ardeur en matière de musique fut telle que, vers la fin du premier semestre, le proviseur lui en fit l'observation. Mais l'élève Valet ne se laissa pas démonter. Il défendit opiniâtrement le point de vue des

²⁹ Ibid., p.88, (« Waldzell aber bringt das kunstreiche Völkchen der Glasperlenspieler hervor. »)

³⁰ Ibid., p.91, (« [...] las und spielte er die Notenschriften, Schlüssel, Abkürzungen, Baßbezeichnungen aller Jahrhunderte und Stile [...]. »)

³¹ Ibid., p.92, (« [...] aus dem Sinnlichen, Klanglichen, aus den Sensationen des Ohres in den verschiedenen Musikstilen ihren Geist abzulesen [...]. »)

droits des élèves, et on assure qu'il déclara au proviseur : « Je suis [...] dans mon droit, en consacrant à la musique les trois ou même les quatre quarts du temps dont j'ai la libre disposition. Je me réfère aux statuts. »³³

Cette période singulière de la vie scolaire de Valet dura plus d'un an, vraisemblablement même près de dix-huit mois. Plus tard, bien longtemps après son introduction au Jeu des Perles de Verre auquel il se consacra par suite, sa passion pour la musique, bien que sans doute moins exclusive, n'en resta cependant pas moins intense. Souvent, raconte-t-on, il faisait des séjours à Monteport, où il était quelque fois l'hôte du Maître de la Musique et où, parfois, il participait à des travaux pratiques d'histoire de la musique. Parallèlement, il avait commencé à étudier la langue et les classiques chinois dans le célèbre institut de l'Extrême-Orient. Aux dires de son biographe, il y avait fait de rapides progrès en lecture et en écriture, et il avait même appris par cœur un certain nombre des chants du Schi King³⁴. Des études qui le poussèrent par la suite à séjourner quelques mois dans le Bois des Bambous du vénérable « frère aîné ». Un séjour que Valet aurait qualifié par suite non seulement d'époque particulièrement heureuse, mais souvent aussi de « premier éveil »³⁵. Un concept sur lequel nous reviendrons encore.

En attendant, il semblerait que les études chinoises de Valet furent loin d'être achevées au cours de son séjour dans le Bois des Bambous. De fait, elles se poursuivirent quelques temps encore et on raconte que l'étudiant s'efforça notamment de connaître la musique chinoise ancienne : « Partout, chez les premiers écrivains chinois, il rencontrait l'éloge de la musique, célébrée comme l'une des sources profondes de toute espèce d'ordre, de moralité, de beauté et de

³² Ibid., p.93, (« [...] dieser ungewöhnlich leidenschaftliche Eifer im Musizieren. »)

³³ Ibid., (« Ich bin [...] im Recht, wenn ich von der Zeit, über die ich verfügen darf, drei Viertel oder auch vier Viertel der Musik widme. »)

³⁴ Recueil de chants chinois anciens. Rückert en a publié une traduction allemande.

³⁵ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.139, (« Beginn seines Erwachens »).

santé. »³⁶ Une haute idée de la morale de la musique qui, du reste, lui avait de tout temps été inculquée par le Maître de la Musique, dont on dit qu'il pouvait presque passer pour en être l'incarnation...

Ainsi l'étudiant castalien Joseph Valet consacra-t-il une large partie de son temps d'études à la musique, et cela encore longtemps après la révélation de sa vocation pour le Jeu des Jeux. D'ailleurs, il hésita un long moment entre la possibilité de faire du Jeu des Perles sa profession ou de se vouer entièrement à la musique. C'est du moins ce qui ressort d'une des nombreuses lettres que Valet adressa au Maître de la Musique durant ces longues années d'études³⁷.

Un penchant inné pour la musique que l'on retrouve formellement exprimé, au demeurant, dans l'un de ses *curriculum vitae* annuels. Dès les premiers temps de la Province pédagogique en effet, la coutume s'était instaurée d'exiger toujours des plus jeunes des étudiants, c'est-à-dire de ceux qui n'étaient pas encore admis dans l'Ordre, un genre particulier de dissertation ou d'exercice de style appelé *curriculum vitae* : une sorte de biographie fictive, située à une époque quelconque du passé et seule preuve du travail effectué par les étudiants. De Joseph Valet il existe ainsi trois biographies de ce genre, transcrites dans ses « Ecrits posthumes » et considérées par le narrateur comme « la partie peut-être la plus précieuse »³⁸ de son livre. Ces trois curriculums nous introduisent respectivement dans les temps préhistoriques d'une culture magique (« Le faiseur de pluie »), dans la haute époque chrétienne des ermites et des pénitents (« Le confesseur », où le héros se nomme Joseph Famulus – celui qui aide), et, enfin, dans l'Inde ancienne et son entendement profond du caractère fictif de

³⁶ Ibid., p.140, (« Überall bei den ältern chinesischen Schriftstellern stieß er auf das Lob der Musik als eine der Urquellen aller Ordnung, Sitte, Schönheit und Gesundheit. »)

³⁷ Voir : Ibid., p.127

³⁸ Ibid., p.120, (« [...] den vielleicht wertvollsten Teil [unsres Buches]. »)

l'être, de toute joie et de toute souffrance (« Biographie indienne »³⁹, dans laquelle le personnage principal s'appelle Dasa, mot sanscrit qui signifie valet).

N'a-t-il écrit que ses trois *curriculum vitae* ? La seule chose que nous sachions avec certitude, affirme le biographe, c'est que la chancellerie de l'administration, après que Valet lui eut remis son troisième *curriculum*, l'invita, au cas où il en écrirait un autre par la suite, à le situer dans une époque moins reculée. A la suite de cela, l'étudiant aurait ainsi entrepris des études préparatoires à une biographie située au XVIII^{ème} siècle. On dit aussi qu'il voulait y figurer sous les traits d'un théologien souabe, « qui quittait ensuite l'Eglise pour se consacrer à la musique »⁴⁰ et qui était élève de Johann Albrecht Bengel. Pour ce faire, Joseph Valet avait ainsi lu une quantité d'ouvrages anciens, en partie ésotériques, sur le piétisme, mais aussi sur « la liturgie et la musique d'église de cette époque »⁴¹. Finalement, il laissa cependant ce travail en plan, satisfait, nous déclare-t-on, de ce qu'il lui avait permis d'apprendre, mais incapable d'en écrire une biographie, pour avoir accumulé trop de détails et fait trop d'études particulières.

Une raison qu'invoque aussi Hermann Hesse dans une lettre datant de janvier 1955 : « Dans mon plan il y avait, du reste, un autre curriculum, situé au XVIII^{ème} siècle [...]; j'ai aussi travaillé presque une année durant à cette création et lui ai consacré plus d'heures qu'à toutes les autres biographies de Valet, mais je n'y suis pas parvenu ; cette affaire est restée à l'état de fragment. » Et il ajoute : « Le monde par trop connu et richement documenté de ce siècle s'est soustrait à l'intégration dans les espaces plus légendaires des autres vies de Valet. »⁴²

³⁹ Ibid., pp.485-612, (« Der Regenmacher », « Der Beichtvater », « Indischer Lebenslauf »).

⁴⁰ Ibid., p.121, (« [...] der den Kirchendienst später mit der Musik vertauscht. »)

⁴¹ Ibid., (« [...] über Liturgie und Kirchenmusik jener Zeit [...]. »)

⁴² Lettre de Hermann Hesse à Rudolf Pannwitz de janvier 1955, in : Hesse, Hermann : *Der vierte Lebenslauf Josef Knechts*. Zwei Fassungen. Mit einem Nachwort von Theodore Ziolkowski. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1986, p.162, (« Es gab übrigens in meinem Plan noch einen weiteren Lebenslauf, [...], ich habe auch an

Ce n'est en fait que plus tard et de manière posthume que les deux versions de ce quatrième curriculum (qui aurait initialement dû être le troisième) furent publiées par Ninon Hesse. Joseph Valet y incarne un théologien souabe du XVIII^{ème} siècle, qui, à un âge avancé et peu avant la mort du maître même, découvre les œuvres pour orgue de Jean-Sébastien Bach. Insatisfait de son état, il se résigne et finit ses jours, seul et retiré de tout, comme organiste d'une petite église⁴³. Ce curriculum est donc orienté vers un détachement de l'esprit en faveur de la musique, contrairement aux trois autres qui évoquent encore des vies entièrement vouées à l'esprit. Ici, c'est par la musique que Valet parviendra à accéder à l'harmonie, à la plus haute des sérénités.

Ainsi, Joseph Valet, à l'instar de Hesse, ne parvint-il pas à clore ce curriculum, pour les raisons que l'on sait. Mais peut-être est-ce justement pour cela que cette biographie inachevée de l'étudiant Valet, censée se dérouler à « l'âge d'or de la musique occidentale »⁴⁴, incarne d'autant plus sa relation étroite et intense avec le monde de la musique, la place fondamentale qu'elle occupa tout au long de sa vie.

3.3.1.1.4 Amitiés sous le signe de la musique.

Durant ses années de libres études, Valet s'est donc intensivement consacré à la musique, et cela non seulement sur un plan musicologique, puisqu'il s'est tout autant intéressé, comme nous l'avons vu, à l'élément sensible et technique de la musique, à la pratique musicale en tant que telle.

diesem Gebilde nahezu ein Jahr lang gearbeitet und ihm mehr Studien gewidmet als allen andern Biographien Knechts, aber es ist mir nicht geglückt, das Ding blieb als Fragment liegen. Die allzu genau bekannte und allzu reich dokumentierte Welt jenes Jahrhunderts entzog sich dem Einbau in die mehr legendären Räume der übrigen Leben Knechts. »)

⁴³ Un parcours qui n'est pas sans rappeler celui de l'organiste Pistorius dans *Demian*. Voir notamment l'introduction de cette troisième partie, pp. %%

⁴⁴ Hesse, Hermann : *Der vierte Lebenslauf Josef Knechts*. Op.cit., p.165, (« [...] Zeit der größten Musikblüte [...] »)

Aussi n'est-ce sans doute pas un hasard si la première « vraie amitié » qu'il noua à Celle-les-bois vit le jour lors de conversations sur la musique. Un peu comme si le présage que le Maître de la Musique avait fait jadis au jeune écolier de Berolfingen voyait ainsi sa réalisation. Rien, avait-il alors dit, « ne permet plus facilement de devenir amis que de faire de la musique. C'est une belle chose. » Et il avait ajouté : « J'espère que nous resterons amis, toi et moi »⁴⁵, offrant ainsi le plus beau des présents à l'enfant : son amitié. Celle d'un maître pour son élève et disciple, devenant ainsi à jamais son guide et son conseiller. —

Aussi, dès les premiers mois à Celle-les-Bois, Valet se lia-t-il avec Carlo Ferromonte, un « musicien connaisseur, spécialiste de la richesse ornementale, des fioritures, des trilles, etc. »⁴⁶ et qui, par bien des traits, rappelle le neveu de Hermann Hesse, le musicologue Carlo Isenberg (Ferromonte étant la traduction latinisante d'Isenberg...). Leur amitié, raconte-t-on, « aboutit à des études et des exercices musicaux en commun qui se poursuivirent pendant plusieurs années »⁴⁷, à d'innombrables heures passées ensemble au clavecin et au clavicorde à jouer « du Couperin, du Purcell et d'autres maîtres du début du XVIII^{ème} siècle »⁴⁸. Des exercices dont Valet ne se serait jamais lassé. Par la suite, les deux amis, pris par leurs engagements respectifs, entretenirent néanmoins leur relation dans une correspondance dense et régulière. La majeure partie de ces lettres, les mieux conservées aussi selon le biographe, traiteraient d'ailleurs presque exclusivement de « problèmes musicologiques et de l'analyse de styles musicaux. »⁴⁹ Conformément à la correspondance entre Hesse et son neveu et ami, le musicologue, musicien, chef de chœur, organiste et claveciniste

⁴⁵ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.54, (« Niergends können zwei Menschen leichter Freunde werden als beim Musizieren. Das ist eine schöne Sache. Hoffentlich werden wir Freunde bleiben, du und ich. »)

⁴⁶ Ibid., p.91, (« [...] Spezialisten und Kenner in der Musik der reichen Ornamentik, der Verzierungen, Triller, etc. »)

⁴⁷ Ibid., (« [...] führte zu mehrjährigen gemeinsamen Studien und Übungen [...] »)

⁴⁸ Ibid., (« [...] Couperin, Purcell und andre Meister der Zeit um 1700 [...] »)

Carlo Isenberg, qui, souvenons-nous, s'était appliqué quelque temps durant à initier son oncle aux « lois formelles et contrapuntiques » ainsi qu'aux « fondements de la musique ancienne »⁵⁰.

Quant à Ferromonte, le narrateur précise également qu'on lui doit une histoire du style de la musique de luth au XVI^{ème} siècle. Et, bien des années plus tard, alors qu'il appartenait déjà à l'état-major du nouveau Maître de la Musique, cet ami intime de Joseph Valet se consacra encore à une grande étude d'histoire de la musique, « celle de la musique grecque et de sa survivance dans les danses et les chants populaires des Balkans. »⁵¹ Un jour, Ferromonte fit ainsi part à son ami de ses trouvailles les plus récentes. Elles se rapportaient, nous dit-on, à « l'époque du déclin progressif de la musique baroque, vers la fin du XVIII^{ème} siècle, et à la pénétration de nouveaux éléments provenant de la musique populaire slave. »⁵² Un ouvrage qui devint par suite célèbre sous le titre de « *Reprise et adaptation de la musique populaire slave par la musique d'art allemande, à partir de Haydn* »⁵³ et que Valet commenta comme suit, dans une lettre à son ami : « Tu as tiré de tes études, dont il m'a été donné d'être quelques temps le compagnon, un bilan concis ; tes deux chapitres sur Schubert, en particuliers sur ses quatuors, font partie de ce que je connais de plus au point, en matière d'histoire musicale récente. »⁵⁴

⁴⁹ Ibid., p.129, (« [...] von Problemen der Musik und der musikalischen Stilanalyse. »)

⁵⁰ Voir notamment le chapitre : 1.4.2.2 Echange et réciprocité, p.126

⁵¹ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.194, (« [...] die griechische Musik und ihr Vortleben im Tanz und Volkslied der Balkanländer [...] »)

⁵² Ibid., p.195, (« [...] der Epoche des allmählichen Niederganges der barocken Musik etwa vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts an und dem Eindringen neuer musikalischer Substanz von Seiten der slawischen Volksmusik her. »)

⁵³ Ibid., p.215, (« Die Aufnahme und Verarbeitung slawischer Volksmusik durch die deutsche Kunstmusik von Josef Haydn an. »)

⁵⁴ Ibid., p.215 sq., (« Du hast aus Deinen Studien, deren Genosse ich einst eine Weile sein durfte, ein bündiges Fazit gezogen ; die beiden Kapitel über Schubert, zumal über die Quartete, gehören zu dem Giediegensten an Musikgeschichte, was ich aus neuerer Zeit kenne. »)

En fait, l'amitié entre ces deux hommes, du reste loyale et sincère, rappelle un tant soi peu celle qui, dans *Gertrud*, lia Kuhn au violoniste Teiser⁵⁵. Aussi, lorsqu'un jour, l'étudiant Valet fit part à son ami Ferromonte des premières réactions de doutes que les discours de leur condisciple Plinio avaient éveillés en lui, celui-ci, nous dit-on, n'y prêta guère attention, déclara que Plinio était un gaillard prétentieux et se replongea aussitôt dans ses exercices de musique. Une réaction, une incompréhension aussi, qui rapproche incontestablement Ferromonte de Teiser, mais aussi Plinio de Heinrich Muoth...

On ne peut donc guère s'étonner du fait que Joseph Valet fut, à son tour, inévitablement attiré par l'auditeur libre Plinio Designori, « un jeune garçon fort doué, orateur et polémiste particulièrement brillant. »⁵⁶ Tous deux, en effet, possédaient des dons éminents et avaient la vocation. Ce qui en faisait implicitement des frères, « alors qu'ils étaient aux antipodes sur tous les autres points. »⁵⁷ Et, de fait, Plinio était un non-Castalien, venu du siècle, de « la vie réelle ». Fier de son appartenance à ce siècle, on dit de lui qu'il profitait de chaque occasion pour opposer ses conceptions et ses normes de laïc à celles des Castaliens. C'est ainsi que Joseph reçut pour rôle et tâche de défendre Castalie, le monde de l'esprit et de l'ordre, contre les invectives de Plinio, représentant selon lui, de la « voix de la nature ». Un conflit, un jeu dialectique de deux esprits et de deux frères ennemis, que le biographe qualifie de « musique sur deux thèmes »⁵⁸ et qui détermina l'existence de Valet pour une assez longue période. Ce conflit amical de deux êtres antagonistes, dont l'un fut « du bord d'une haute discipline spirituelle » et l'autre « dans le camp de la vie selon la

⁵⁵ Voir notamment le chapitre 3.1.2.2

⁵⁶ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.94, (« [...] ein Jüngling von hohen Gaben, glänzend namentlich in Rede und Debatte, [...] »)

⁵⁷ Ibid., p.95., (« [...] während sie in allem andern Gegensätze waren. »)

⁵⁸ Ibid., (« [...] Musik über zwei Themata. »)

nature »⁵⁹, avait été pour Joseph Valet une épreuve particulièrement difficile, parfois même exténuante. Pourtant, il réussit à surmonter la crise dans laquelle il avait alors été plongé et à se montrer à la hauteur de cette tâche insigne. Aussi, lorsqu'un jour, Plinio lui avoua son « amour fou »⁶⁰ de la hiérarchie castalienne et son intime reconnaissance pour cet Ordre auquel il ne pouvait néanmoins adhérer dans la totalité, Valet fit-il part de cet aveu à son ami Ferromonte avec une profonde émotion : « Pour moi, musicien [!], cette conversion de Plinio, à qui je n'avais pas toujours rendu justice, me fit l'effet d'une émotion musicale. L'opposition esprit-monde ou l'opposition Plinio-Joseph, la lutte de deux principes inconciliables, s'était sous mes yeux sublimée en un concert. »⁶¹

Et, lorsque les deux frères ennemis se retrouvèrent à nouveau au faite de leurs carrières, ce fut une fois de plus la musique, une sonate de Purcell, qui parvint à les rapprocher de nouveau...

Enfin, peu de temps après son admission à l'Ordre castalien, Joseph Valet fit encore une connaissance qui allait s'avérer des plus marquantes. Le Conseil de l'administration du Directoire avait en effet décidé d'envoyer Valet au couvent de Bénédictins de Mariafels, l'un des plus antiques centres de culture du pays qui, raconte-t-on, entretenait des relations amicales avec Castalie et qui, en particulier, avait depuis plusieurs décennies un faible pour le Jeu des Perles de Verre. Aussi le monastère avait-il demandé qu'on lui confiât pour quelque temps un jeune professeur, chargé de faire des cours d'initiation au Jeu. Une nomination qui, contre toute attente, allait représenter une distinction particulière et un premier pas d'importance dans l'échelle de la hiérarchie pour Joseph Valet.

⁵⁹ Ibid., p.111, (« [...] auf der Seite der Hochzucht des Geistes, [...] auf der Seite des natürlichen Lebens. »)

⁶⁰ Ibid., p.112, (« [...] eine ganz närrische Liebe. »)

⁶¹ Ibid., p.113, (« Mir, dem Musiker, war dies Bekenntnis Plinios, dem ich nicht immer gerecht worden war, wie ein musikalisches Erlebnis. Der Gegensatz : Welt

Ce monastère, la fondation de Mariafels, avait, au cours des nombreux siècles de son existence, partagé et contribué à forger l'histoire de l'Occident ; il avait connu des périodes d'épanouissement et de décadence. On raconte d'ailleurs qu'après des phases de torpeur et d'inertie, il avait brillé d'un nouvel éclat, cette fois par la musique, « grâce à ses chœurs très appréciés, aux messes et aux oratorios écrits et exécutés par ses pères » ⁶². De ce temps, il gardait encore une belle tradition musicale, « une demi-douzaine de bahuts en noyer remplis de partitions manuscrites » ⁶³, - provenant « des époques antérieures, inédites et en partie encore absolument inconnues » ⁶⁴, ainsi que les plus belles orgues du pays. Le protecteur de Valet, le Maître de la Musique en personne, avait, du reste, lui aussi passé quelques semaines à Mariafels dans sa jeunesse, afin d'y copier des manuscrits de partitions et jouer sur les célèbres orgues.

C'est dans ce cadre que Joseph Valet allait donc être amené à faire une nouvelle rencontre, au moins toute aussi déterminante que les précédentes.

A son arrivée au monastère, il fit ainsi, d'entrée, la connaissance de l'un des jeunes pères, organiste de son état, qu'il aida par suite, « à renouer modestement, dans ses petits chœurs de motets, le mince fil d'une grande tradition antique et vénérable. » ⁶⁵ Il est dit aussi que Valet put ainsi faire quelques trouvailles dans les archives musicales du monastère et envoyer plusieurs copies d'œuvres anciennes à Celle-les-Bois et en particulier Monteport. Pourtant, et même si « une amicale collaboration » ⁶⁶ s'était établie

und Geist, oder der Gegensatz : Plinio und Josef hatte sich vor meinen Augen aus dem Kampf zweier unversöhnlicher Prinzipien in ein Konzert sublimiert. »)

⁶² Ibid., p.164, (« [...] durch [...] seinen viel gepriesenen Chor, durch die von seine Patres geschriebenen und aufgeführten Messen und Oratorien. »)

⁶³ Ibid., (« [...] ein halbes dutzend nußbaumener Truhen voll musikalischer Manuskripte, [...]. »)

⁶⁴ Ibid., p.166, (« [...] früherer Epochen, [...], unveröffentlichen, zum Teil überhaupt noch unbekanntem [...]. »)

⁶⁵ Ibid., p.182, (« [...], in seinem kleinen Motettenchor eine uralte ehrwürdige, große Tradition in dünnem Faden bescheiden weiterzuführen. »)

⁶⁶ Ibid., p.169, (« [...] kollegiale Freundschaft. »)

au fil du temps entre ce père organiste et notre représentant castalien, ce n'est pas de cette rencontre dont il sera ici question.

Envoyé en mission à durée indéterminée au couvent, Joseph Valet pouvait, à loisir, consacrer son temps libre à des recherches personnelles. Peu à peu, alors qu'il travaillait dans la bibliothèque du couvent, son attention fut ainsi portée sur un « vieil homme silencieux »⁶⁷. C'était le Père Jacobus, l'historiographe sans doute le plus marquant de l'Ordre des Bénédictins, un homme « d'un esprit et d'un caractère qui sortaient de l'ordinaire. »⁶⁸ Aussi, un jour, ce Père lui adressa-t-il la parole. Il invita Joseph à venir le voir dans sa chambre, après les vêpres. Une invitation que le Castalien accepta « avec joie et reconnaissance »⁶⁹.

Le soir venu, quand il se dirigea vers l'appartement du père, situé à l'écart au bout d'une aile tranquille et qu'il se demanda à quelle porte il allait frapper, il eut la surprise d'entendre jouer du piano. Instinctivement, Valet prêta l'oreille : « C'était une sonate de Purcell, exécutée sans prétention ni virtuosité, mais en mesure et correctement. » « Les accents de cette musique pure, profondément sereine avec ses doux accords de tierce »⁷⁰, parvenaient jusqu'à lui, et lui rappelaient alors le temps de Celle-les-Bois, les moments passés en compagnie de Ferromonte à s'exercer à jouer sur divers instruments des pièces de ce genre. Dans ce corridor tranquille, plongé dans la pénombre et qui, dit-on, vibrait de ces accents qui respiraient à la fois la solitude et le détachement, la vaillance et l'innocence, « comme toute bonne musique au cœur de ce monde encore condamné au mutisme »⁷¹, Joseph attendit ainsi la fin de la sonate, « prêtant l'oreille avec volupté »⁷².

⁶⁷ Ibid., p.171, (« Der stille alte Mann [...] »)

⁶⁸ Ibid., p.172, (« [...] einen nicht gewöhnlichen Geist und Charakter [...] »)

⁶⁹ Ibid., p.173, (« [...] erfreut und dankbar. »)

⁷⁰ Ibid., (« [...], es war eine Sonate von Purcell, anspruchlos und ohne Virtuosität, aber Taktfest und sauber gespielt ; innig und freundlich [klang] die reine, innig heitere Musik mit ihren süßen Dreiklängen [...] »)

⁷¹ Ibid., (« [...] in mitten der unerlösten Stummheit der Welt. »)

⁷² Ibid., (« [...] genußvoll lauschend. »)

Le premier échange, la première prise de contact entre les hommes eut ainsi lieu par le biais de la musique, avant même qu'ils ne pussent échanger un seul mot. Et c'est seulement après cet instant magique, cette véritable communion qu'advint leur première conversation. Une conversation qui, du reste, s'engagea d'abord sur le thème de la musique : « Ils parlèrent de musique, de Purcell, de Hændel, de l'antique pratique de la musique chez les Bénédictins, cet ordre vraiment familier des Muses et avec l'histoire duquel Valet manifesta le désir de se familiariser. »⁷³

C'est ainsi que naquit une grande et profonde amitié entre Joseph Valet et la père Jacobus. Une amitié, une union forte d'une intensité presque mystérieuse. Et il est dit qu'à dater de cette soirée qui débuta par la sonate de Purcell, « cet élément et cette union existèrent réellement. »⁷⁴ Pour Valet, les rapports qu'il eut avec cet historien et la formation qu'il commença alors à recevoir de lui marquèrent une étape nouvelle sur cette voie de l'éveil qu'il considérait comme sa vie. Et l'on ne peut donc guère s'étonner du fait que Valet aima cet homme « toute sa vie avec une vénération pleine de gratitude à l'égal seulement peut-être de l'ancien Maître de la Musique. »⁷⁵

Aussi, lors d'une mission ultérieure de Valet ainsi qu'à chaque nouvelle rencontre, succédaient à l'effort des leçons et à l'excitation de leurs disputes, des heures de paix, durant lesquelles Joseph apportait souvent son clavicorde ou son violon et « le vieillard s'asseyait alors au piano à la lueur douce d'un cierge, dont le parfum sucré de cire emplissait la petite salle, en même temps que la musique

⁷³ Ibid., p.174, (« Sie sprachen von Musik, von Purcell, von Händel, von der uralten Musikpflege bei den Benediktinern, dem recht eigentlich musischen Orden, dessen Geschichte kennenzulernen Knecht Begierde zeigte. »)

⁷⁴ Ibid., p.178, (« [...] war in der Tat das Etwas und die Verbundenheit da. »)

⁷⁵ Ibid., p.171, (« [...] zeitlebensmit einer dankbaren Verehrung geliebt hat wie nur etwa noch den Alt-Musikmeister. »)

de Corelli, de Scarlatti, de Telemann ou de Bach, qu'ils jouaient tour à tour ensemble. »⁷⁶

3.3.1.1.5 Etapes d'une vocation dans l'échelle de la hiérarchie.

Ainsi donc les années d'études de Joseph Valet, de même que les amitiés qu'il noua tout au long de sa vie, furent-elles profondément marquées par l'élément musical. Et il semblerait également que les différentes étapes de sa vocation, les degrés successifs de l'échelle hiérarchique qu'il fut amené à parcourir au sein de l'Ordre castalien, jusqu'à et même par delà son sommet, aient été, elles aussi, plus ou moins directement liées au monde de la musique.

Mais si Valet a vécu son « premier grand appel » et son introduction à l'art de la méditation par la voie de la musique, c'est toutefois au cours d'un Jeu des Perles de Verre qu'il prit, plus tard, conscience de sa vocation de « Lusor ». Et, de fait, lors d'un exercice que pourtant rien ne distinguait en particulier, Valet reconnut soudain la suprême profondeur et étendue de ce Jeu des jeux, véritable « lingua sacra », une langue sacrée et divine, selon lui. Il fut, tout d'un coup, « saisi et bouleversé jusqu'au tréfonds par [son] sens et [sa] grandeur. »⁷⁷ Aussi, à la lumière d'une méditation authentique, perçut-il alors « une voie directe menant au cœur secret de l'univers. »⁷⁸ Une révélation que Joseph Valet compara par suite dans une lettre adressée à son collègue et ami Fritz Tegularius, à sa première rencontre avec le Maître de la Musique qui « transforma et anoblit jadis [son] cœur et [sa] vie. »⁷⁹

⁷⁶ Ibid., p.210, (« [...] setzte sich der Alte ans Klavier im sanften Licht einer Kerze, deren süßer Wachsduft den kleinen Raum erfüllte gleich der Musik von Corelli, Scarlatti, Telemann oder Bach, die sie abwechselnd oder gemeinsam spielten. »)

⁷⁷ Ibid., p.124, (« [...] vom Sinn und von der Größe unsres Spiels ergriffen und bis ins Innerste erschüttert [...]. »)

⁷⁸ Ibid., p.125, (« [...] ein unmittelbarer Weg ins Innere des Weltgeheimnisses, »)

⁷⁹ Ibid., p.126, (« [...] einst mein Herz und mein Leben verwandelt und emporgehoben hat, [...]. »)

Valet fit donc l'expérience de sa vocation de « Lusor » au cours d'un simple Jeu de Perles. Un Jeu qui commença « par l'analyse rythmique d'un thème destiné à une fugue »⁸⁰, l'une des formes musicales les plus parfaites, et dans l'art de laquelle il avait été jadis introduit par le Maître de la Musique.

On comprend donc aisément pourquoi, un peu plus tard, Joseph Valet exprima le désir que le Maître de la Musique procédât à la cérémonie de son admission dans l'Ordre. C'est ainsi que le jour venu, on se réunit dans « la cellule où le Magister se livrait à ses exercices musicaux »⁸¹, celle dans laquelle Valet avait, il y a longtemps, connu la première initiation à l'art de la méditation. Et la cérémonie y fut alors accomplie, après que le novice eut joué « un choral de Bach »⁸². Enfin, il est sans doute tout aussi notable que Joseph Valet connut son admission dans l'Ordre castalien au moment même où le Maître de la Musique était prêt de s'en éloigner à tout jamais : « C'est bien, dit-il à son élève d'alors, que tu montes sur la brèche au moment où je me retire. » Et il ajouta : « C'est comme si j'avais un fils qui, à l'avenir, irait remplir son rôle d'homme à ma place »⁸³, faisant ainsi de lui son semblable...

Quelque temps plus tard et après la mort du Magister Ludi Thomas de la Trave, Joseph Valet, dont la candidature avait été fortement appuyée par la recommandation de l'ancien Maître de la Musique, fut à son tour nommé Maître du Jeu ; sa « dernière et suprême nomination »⁸⁴.

La première révélation de sa nomination déclencha alors en lui l'image d'un souvenir avec une vigueur inhabituelle : « Il eut la vision d'une chambrette dépouillée où se trouvait un piano. Par la fenêtre entrait une lumière matinale fraîche et sereine et à la porte apparaissait un bel homme sympathique, d'un certain âge, aux cheveux grisonnants et au clair visage plein de bonté et de

⁸⁰ Ibid., (« [...], das mit einer rhythmischen Analyse des Themas zu einer Fuge [began]. »)

⁸¹ Ibid., p.151, (« [...] Musikzelle des Magisters, [...]. »)

⁸² Ibid., (« ein Choralvorspiel von Bach [...]. »)

⁸³ Ibid., (« Es ist schön, daß du in dem Augenblick, wo ich abtrete, in die Lücke tritts, es ist, als hätte ich einen Sohn, der künftig statt meiner seinen Mann stelles wird. »)

dignité. Quant à Joseph, il était lui-même un petit écolier du collège classique, qui avait attendu dans cette chambrette le Maître de la Musique, mi-anxieux, miravi, et qui voyait pour la première fois ce personnage vénérable, [...], venu pour lui montrer ce qu'était la musique, et qui, par suite, pas à pas, l'avait introduit [...] dans sa Province, [...], dans l'élite, dans l'Ordre, et dont il était devenu à présent le collègue et le confrère. »⁸⁵

Ainsi, lors de cette dernière et suprême nomination, Valet fut-il une fois de plus introduit par le Magister Musicae. Et l'on vit, au moment de la cérémonie de la prise d'habit, debout près des orgues, une silhouette de vieillard : l'ancien Maître de la Musique, en personne, venu pour assister à l'investiture de son protégé. Aussi, raconte-t-on, ne pouvant lui-même se permettre de jouer la musique de fête, il se tenait cependant « derrière l'organiste du village des Joueurs, afin de lui tourner les pages »⁸⁶...

Voilà donc comment Joseph Valet fut élevé au rang de Magister Ludi et qu'il entra en fonctions. Pourtant, si, sans même le vouloir, Valet était parvenu à cet ultime sommet de la hiérarchie castalienne, il était incapable de se contenter pleinement de cet accomplissement. Et, les étapes, les degrés de cette évolution perpétuelle qui s'était emparée de sa vie, le menèrent après des années de glorieux services à sa démission, à son départ de la Province et à son passage dans une sphère de vie différente et à sa fin.

Et le jour où il s'en alla de l'Ordre, une petite flûte en bois fut le seul bien qu'il se permît d'emporter de Celle-les-Bois, en dehors des habits qu'il avait sur

⁸⁴ Ibid., p.236, (« [...] die letzte und höchste seiner Berufungen. »)

⁸⁵ Ibid., p.237, (« Er sah in dieser Vision eine kahle Kammer und ein Klavier darin stehen, durchs Fenster schien ein kühl-heiters Vormittagslicht, und in der Kammertür erschien ein schöner freundlicher Mann, ein ältlicher Mann mit ergrautem Haar und einem lichten Gesicht voll Güte und voll Würde ; er selbst aber, Josef, war ein kleiner Lateinschüler, der in der Kammer halb ängstlich, halb beglückt auf den Musikmeister gewartet hatte und ihn jetzt zum ersten Male sah, den Ehrwürdigen, [...], der gekommen war, um ihm zu zeigen was Musik sei, der ihn alsdann Schritt für Schritt in seine Provinz, in sein Reich, in die Elite und in den Orden eingeführt und aufgenommen hatte und dessen Kollege und Bruder er nun geworden war, »

le corps. Un « compagnon de voyage discret et sympathique »⁸⁷ qu'il gardait en souvenir de son ami Ferromonte.

Il porta l'instrument à ses lèvres et joua la mélodie d'une chanson qui lui était venue à l'esprit, « les yeux tournés vers l'éclat mat de l'horizon, du côté des hautes montagnes lointaines. Il entendit sa chanson sereine et innocente s'envoler dans les douces tonalités de la flûte, et se sentit satisfait, à l'unisson du ciel, des monts, de ce chant et du jour. »⁸⁸

La musique accompagne donc son chemin de vie jusqu'à la fin, jusque dans « la légende » et il semblerait qu'une simple petite flûte en bois, telle qu'on la destinait aux écoliers, ne revêtit alors à ses yeux plus d'importance que les orgues complexes et universelles de l'esprit...

3.3.1.2 « Degrés. »

Au terme de son chemin, peu avant son départ de Castalie, le souvenir d'un vers, qui lui vint soudain à l'esprit, accompagna Valet : « Car tout commencement possède un charme propre. »⁸⁹ Il prononça ce vers, sans savoir chez quel poète il l'avait lu jadis ; ce vers lui parlait et lui plaisait. Ce ne fut que vers le soir qu'il découvrit son origine. Lui-même l'avait écrit. Il était extrait d'un poème qu'il avait alors intitulé « *Se transcender !* »⁹⁰. C'était un appel et un ordre, une exhortation à lui-même, une décision qu'il venait de formuler et de se confirmer : « placer sa vie et son action sous ce signe et lui faire transcender,

⁸⁶ Ibid., p.241 sq., (« [...] hinter dem Organisten des Spielerdorfes, [...] und wendete ihm die Blätter um. »)

⁸⁷ Ibid., p.452, (« [...] ein bescheidener und liebeswürdiger Reisekamerad. »)

⁸⁸ Ibid., (« [...] schaute in die sanft glänzende Weite gegen das ferne Hochgebirge hin, hörte das heitere fromme Lied im süßen Flötenton dahinklingen und fühlte sich mit Himmel, Bergen, Lied und Tag einig und zufrieden. »)

⁸⁹ Ibid., p.408, (« Denn jedem Anfang ist ein Zauber eigen... »)

⁹⁰ Ibid., p.411, (« Transzendieren ! »)

franchir avec une sérénité résolue, combler et dépasser tous les espaces, toutes les distances. »⁹¹

3.3.1.2.1 Un poème.

C'était lors de son séjour à l'Institut de l'Extrême-Orient que Joseph Valet avait écrit ces lignes, « au cours de l'une de ces journées singulières où il lui avait été donné de connaître ce qu'il appelait l'éveil. »⁹² Plus tard seulement, à une autre époque, dans un autre état d'esprit, ce titre et son point d'exclamation avaient été remplacés par un autre texte écrit en lettres plus petites, plus fines, plus modestes également : « *Degrés.* »⁹³ A présent qu'il était prêt à faire ses adieux au monde de Castalie, il se souvenait de ce poème d'autrefois.

Le manuscrit en avait été soigneusement rangé et conservé par son collègue et ami Fritz Tegularius, Joueur de Perles génial d'humeur fragile et dépressive. Interrogé alors par son Maître sur les impressions que lui procurait ce poème, celui-ci affirma que son contenu lui semblait assez bien en adéquation avec ce deuxième titre « Degrés ». Mais, ajouta-t-il, selon lui, Valet aurait pu, tout aussi bien, il aurait même mieux fait, de l'intituler « Musique » ou « Nature de la musique »⁹⁴. Car, expliqua Tegularius, c'étaient là vraiment des considérations sur la nature de la musique, ou, si l'on voulait, « un éloge de la musique, de sa présence permanente, de sa gaieté et de son allure décidée, de sa

⁹¹ Ibid., (« [...] sein Tun und Leben unter dies Zeichen zu stellen und es zu einem Tranzsendieren, einem entschlossen-heitern Durchschreiten, Erfüllen und Hintersichlassen jedes Raumes, jeder Wegstrecke zu machen. »)

⁹² Ibid., p.410, (« [...] an einem jener besonderen Tage geschrieben, an welchen das seelische Erlebnis ihm zuteil geworden war, das er Erwachen nannte. »)

⁹³ Ibid., p.411, (« Stufen. »)

⁹⁴ Ibid., p.412, (« Musik », « Wesen der Musik »)

mobilité, de sa disponibilité et de son infatigable résolution à poursuivre son vol, à quitter l'espace ou le secteur où elle venait seulement de pénétrer. »⁹⁵

Le franchissement des espaces, la pensée fondamentale de ces vers, lui a donc été inspiré par la musique, par son essence même. Une allégorie musicale qui, dans l'âme de Joseph Valet, était devenue un appel et un avertissement, un sentiment particulier auquel il avait donné le nom d'« éveil ».

De ce savoir, de cette connaissance intime et profonde, Valet composa donc le poème « Degrés ». Un poème que l'on pourrait, du reste, placer en épigraphe au-dessus de toute vie :

*« Fleurette passe et l'âge dépasse
la jeunesse : il est ainsi des fleurs
à chaque pas de la vie, de la sagesse, de la vertu ;
chacune a sa saison, nulle l'éternité.
Cœur, quand la vie t'appelle,
sois prêt à partir et à recommencer,
cours, vaillant, sans regret,
te plier à des jugs nouveaux et différents.
En tout commencement un charme magique demeure,
C'est lui qui nous protège et nous aide à vivre.*

*Franchissons donc, sereins, espace après espace ;
n'acceptons en aucun les liens d'une patrie,
pour nous l'esprit du monde n'a ni chaînes, ni murs ;
par degrés il veut nous hausser, nous grandir.
A peine acclimatés en un cercle de vie,
intimes en son logis, la torpeur nous menace.*

⁹⁵ Ibid., (« [...] ein Lobgesang auf die Musik, auf ihre stete Gegenwärtigkeit, auf ihre Heiterkeit und Entschlossenheit, auf ihre Beweglichkeit und rastlose Entschlossenheit und Bereitschaft zum Weitereilen, zum Verlassen des eben erst betretenen Raumes oder Raumabschnittes. »)

*Seul, prêt à lever l'ancre et à gagner le large,
tu pourras t'arracher aux glus des habitudes.*

*Peut-être aussi l'heure de la mort nous lancera-t-elle,
jeunes, vers de nouveaux espaces.*

L'appel de la vie jamais ne prendra fin...

Allons, mon cœur, dis adieu et guéris. »⁹⁶

Ce fut lors de ses années d'étudiant que Joseph Valet avait découvert pour la première fois la marche dansante de la musique, qu'il l'avait vue « décrire la ligne de son mouvement » et qu'il avait suivi « des yeux et de la pensée les pieds dansants de l'invisible »⁹⁷. Et à cette époque déjà, il venait d'être introduit à l'art de méditer, il avait reconnu que chacun de nous n'est rien de plus qu'humain, rien de plus qu'un essai, une étape. Une étape qui, toutefois, « doit le conduire vers le lieu où se trouve la perfection », et « il doit tendre vers le centre et non vers la périphérie. »⁹⁸

⁹⁶ Ibid., p.483 sq., (« Wie jede Blüte welkt und jede Tugend / Dem Alter weicht, blüht jede Lebensstufe, / Blüht jede Weisheit auch und jede Tugend / Zu ihrer Zeit und darf nicht ewig dauern. / Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe / Bereit zum Abschied sein und Neubeginne, / Um sich in tapferkeit und ohne Trauern / In andre, neue Bindungen zu geben. / Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne, / Der uns beschützt und uns hilft, zu leben. / / Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten, / An keinem wie an einer Heimat hängen, / Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen, / Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten. / Kaum sind wir heimisch einem Lebenskreise / Und traulich eingewohnt, so droht Erschlaffen, / Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise, / Mag lähmender Gewöhnung sich entrafen. / / Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde / Uns neuen Räumen jung entgegenschenden, / Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden... / Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde ! »)

⁹⁷ Ibid., p.80, (« [...] die Linie ihrer Bewegung hinschreiben, [...] sann den tanzenden Füßen der Unsichtbaren nach. »)

⁹⁸ Ibid., p.84, (« [...] soll dorthin unterwegs sein, wo das Vollkommene ist, er soll ins Zentrum streben, nicht in die Peripherie. »)

Ainsi la vie est-elle; telle la musique, une transcendance perpétuelle, « un franchissement espace après espace », une suite ininterrompue de départs et de recommencements...

3.3.1.2.2 De l'éveil.

Joseph Valet réalisa donc peu avant son ultime départ que la musique avait été le symbole de toute sa vie. Ce qui avait été une suite d'actes d'éveil était en même temps une suite d'adieux. Et Castalie, le Jeu des Perles, la dignité magistrale avaient été chacun une étape qu'il avait fallu explorer et épuiser, en somme, un espace à traverser, à transcender. Aussi Valet réalisa-t-il qu'il avait, en fait, marché en rond, « à moins que ce ne fût ellipse, ou en spirale »⁹⁹. Une voie qui n'avait pas été exempte de crises et de luttes, mais qu'il avait gravie un degré après l'autre. Il avait « traversé vaillamment espace après espace, avec recueillement et avec assez de sérénité, sans le rayonnement de l'ancien Maître de la Musique, mais sans fatigue, et sans faiblesse, sans reniement ni infidélité. »¹⁰⁰ Bref, il avait agi, tout comme il agirait encore, « dans l'esprit de la vaillance et de la musique, fidèle, donc, à sa cadence et dans la sérénité »¹⁰¹; de même qu'une mélodie égrène, achève et abandonne un thème après l'autre, mesure après mesure, « jamais lasse, jamais endormie, toujours éveillée, toujours présente. »¹⁰²

Toujours ?

Il y eut, de fait, quelques moments précis dans la vie de Joseph Valet, autant d'étapes ou de paliers, pendant lesquels il fit l'expérience de la vocation,

⁹⁹ Ibid., p.417, (« [...] oder in einer Ellipse oder Spirale [...] »)

¹⁰⁰ Ibid., (« [...] durchschritten hatte er [...], Raum nach raum tapfer, gesammelt und leidlich heiter, nicht so strahlend wie der alte Musikmeister, doch ohne Müdigkeit und Trübung, ohne Abfall und Untreue. »)

¹⁰¹ Ibid., p.418, (« [...] im Geiste der Tapferkeit und der Musik [...], taktfest also und heiter, [...] »)

¹⁰² Ibid., p. 439, (« [...] nie müde, nie schlafend, stets wach, stets vollkommen gegenwärtig. »)

ou de l'éveil, de ce sentiment d'unisson avec le tout. Cette image de l'éveil et celle, d'autrefois, de la vocation, avaient certes pour Valet une signification similaire, mais non identique : L'une représentait en fait le « dedans », et l'autre le « dehors » des degrés de son évolution. Aussi l'écolier, de même que le jeune étudiant Joseph Valet, dépendaient-ils encore davantage des appels venant du « dehors ». Lors de son premier échange avec le Maître de la Musique, venu pour l'écouter à Berolfingen, souvenons-nous, il avait ainsi vécu le premier « grand appel », les premiers instants de sa vocation, et il s'était vu, lui et sa vie, à tout jamais guidés par l'esprit de la musique. Des appels qui l'aidèrent par la suite à pénétrer peu à peu dans l'espace castalien et à s'y élever. Qu'ils lui aient été adressés par le Magister Musicae, ou encore lors des nombreuses conversations qu'il avait eues avec Plinio Designori, le père Jacobus ou encore avec Fritz Tegularius, tous trois, avaient éveillé en lui sa soif de la connaissance de « l'autre monde » et de la réalité.

Le biographe souligne cependant que la vocation de Valet commença en fait en lui-même et, « croissant jusqu'à l'instant où son univers intime et le monde extérieur se confrontèrent et se confirmèrent l'un l'autre »¹⁰³, elle s'accomplit dans une parfaite pureté. Ainsi, harmonieusement, dans l'équilibre, le monde intérieur et l'univers extérieur élaborèrent-ils et mûrirent-ils leur rencontre. Il semblerait de même que l'accent se fût déplacé de plus en plus vers la connaissance de soi, en ce sens que Valet, depuis le début de son éveil, s'était graduellement approché du sentiment de l'extrême singularité de sa situation et de sa vocation, tandis que les concepts et les catégories de la hiérarchie castalienne étaient devenus de plus en plus relatifs dans son esprit.

Ainsi, le sentier strict, clair, évident et rectiligne - du moins en apparence !, qui avait amené Joseph Valet à Celle-les-Bois, à Mariafels, qui l'avait fait entrer dans l'Ordre, accéder à la fonction magistrale, l'en faisait-il désormais sortir. Mais les derniers jours du Magister, « la légende du Maître des

¹⁰³ Ibid., p.58, (« [...] wachsend bis zur Begegnung und Bestätigung des Innen und Außen [...] »)

Perles de Verre »¹⁰⁴ fut à son tour degré, fut musique. Un ultime éveil, un regard neuf dans une constellation nouvelle...

3.3.1.2.3 Polarité de la musique et de toute vie.

Mais Joseph Valet avait également écrit son poème « *Degrés.* » inspiré par la connaissance intime du mouvement dans la bipolarité de l'être. Cette notion de polarité, voire de « bipolarité », fut dévoilée à Valet pour la première fois par le Maître de la Musique, alors qu'il était encore jeune écolier. Voici, en substance, ce que celui-ci lui dit alors : « [...] nous sommes faits pour reconnaître avec précision les antinomies, tout d'abord comme antinomies, mais ensuite en tant que pôles d'une unité. »¹⁰⁵ Une image évoquée par suite dans le récit de sa vision de la méditation et de la musique : « la course en rond de l'élève et du maître [...] »¹⁰⁶ C'était, perçut-il alors, le symbole de Castalie, « c'était en fait le jeu de la vie tout court, courant sans fin, divisé en jeunes et en vieux, en jour et en nuit, en yang et en yin. »¹⁰⁷

Mais si le biographe affirme avoir pour tâche d'admettre et de souligner la polarité de la personnalité de « ce vénérable maître », « que les pulsations continuelles de cette polarité dans l'âme de Valet constituèrent l'originalité et la caractéristique de son être »¹⁰⁸, il semblerait en réalité que sa vie entière fût marquée par cette dualité.

Trois de ses amis intimes, tous différents dans leur essence, contribuèrent en effet à ce que Valet franchisse l'espace castalien : Le père Jacobus, Fritz Tegularius et Plinio Designori.

¹⁰⁴ Ibid., p.407, (« Die Legende vom Glasperlenspielmeister. »)

¹⁰⁵ Ibid., p.83, (« [...] unsre Bestimmung ist, die Gegensätze richtig zu erkennen, erstens nämlich als Gegensätze, dann aber als die Pole einer Einheit. »)

¹⁰⁶ Ibid., p.239, (« [...] Rundlauf von Meister und Schüler. »)

¹⁰⁷ Ibid., (« [...] ja war das Spiel des Lebens überhaupt, das in alt und jung, in Tag und Nacht, in Yang und Yin gespalten ohne Ende strömt. »)

¹⁰⁸ Ibid., p.287, (« [...] diese unaufhörlich pulsierende Polarität in Knechts Seele recht als das Eigentliche und Kennzeichnende im Wesen [des Verehrten] [...]. »)

Le bénédictin et historiographe Jacobus occupa ainsi une place fondamentale dans la vie de Joseph Valet, par sa qualité de génial érudit à la conscience profondément ancrée dans l'histoire du monde. Aussi le révérait-il tel un maître, à l'instar du Maître de la Musique.

Ce qui ne fut certes pas le cas de Tegularius, cet « artiste sublime du Jeu des Perles »¹⁰⁹, considéré, par ailleurs, comme bien mauvais castalien à cause de sa personnalité fragile et instable. Joseph Valet accepta cependant son amitié, un peu par compassion, il est vrai, mais surtout du fait qu'il incarnait à ses yeux une mise en garde permanente contre une Castalie surdéveloppée et en proie à une inévitable décadence.

Plinio, quant à lui, fut son frère ennemi, autrefois, à Celle-les-Bois, l'un, souvenons-nous, s'étant fait l'avocat du monde de l'esprit, et l'autre, le représentant de la « vie selon la nature »...

Chacun de ces amis si différents fut aussi nécessaire qu'indispensable au cheminement de Joseph Valet. Chacun contribua à sa connaissance du monde extérieur à la petite Province. Tegularius lui apprit ainsi, bien qu'à son insu, que Castalie, en raison de son faible intérêt pour l'histoire du monde, n'était en fait aucunement parfaite et, donc, susceptible de tomber un jour en dégénérescence. Jacobus l'aïda à mieux discerner les rapports de l'esprit castalien avec l'histoire universelle, « son absence totale de sens historique »¹¹⁰, mais aussi à mieux percevoir et aimer le monde. Enfin, la mélancolie, la tristesse profonde qu'il rencontra plus tardivement chez Plinio, homme du monde, lui permit de renouer directement avec le siècle.

Ces trois amis antagonistes de Valet eurent donc une influence indéniable sur son cheminement par delà l'espace castalien. Chacun d'eux fut en effet son pôle opposé, mais également celui de Castalie. Chacun fut à la fois son adversaire et son ami, et ne put lui devenir indispensable qu'en ce sens que la polarité esprit-monde, la multipolarité de la musique dans laquelle les deux voix

¹⁰⁹ Ibid., p.155, (« [...] sublimen Artisten des Perlenspiels. »)

¹¹⁰ Ibid., p.179, (« [...] den völligen Mangel an geschichtlichen Sinn [...] »)

sont constamment visibles, constitua en fait l'essence même de la personnalité de Joseph Valet. Une personnalité convergeant à la fois vers l'unité et la synthèse. Car, tout comme l'opposition esprit-monde ou l'opposition Valet-Plinio « s'était [...] sublimée en un concert »¹¹¹, la synthèse de ces deux mondes devenait-elle nécessaire pour Valet. Une synthèse accessible, au demeurant, dans une vie entièrement menée dans l'esprit de la musique.

Et qu'est-ce qu'une vie dans l'esprit de la musique, sinon une vie pleinement consciente de ces antinomies, de cette bipolarité et qui l'assimile en son sein en tant qu'harmonie du monde ?

Et c'est ainsi que Tito Designori, le fils de Plinio, à la formation et à l'éducation duquel Valet se promet de s'employer dès son retour dans le monde, serait-il peut-être amené à prendre sa succession, à vivre à son image une vie dans l'esprit de la musique, mais en tant qu'homme du siècle.

Une pensée, un concept de polarité, dans lequel on peut sans doute reconnaître le fondement même du Jeu des Perles de Verre. Car c'est, en somme, autour de cette idée que s'entrelacent toutes les tensions intérieures du livre et de la vie de Valet, telles les multiples voix d'une mélodie. Et l'œuvre de Hermann Hesse apparaît comme une grande fugue, avec ses contrepunts et modulations, avec ses sujets et contre-sujets, ses développements, exposés puis ré-exposés, à l'image d'une composition sur l'alternance de l'esprit et du monde... Une fugue que Joseph Valet mènerait néanmoins seul à sa fin et qui s'acheverait ainsi sur une mélodie à une voix.

¹¹¹ Ibid., p.113, (« [...] hatte sich [...] in ein Konzert sublimiert. »)

3.3.2 Le Jeu des Perles de Verre et la musique :

Entre parenté et affinité élective...

Le Jeu des Perles de Verre

*« Musique de l'univers et toi, musique des maîtres,
nous voici, respectueux, prêts à vous écouter.*

*En une fête de pureté, nous allons évoquer
les esprits vénérés des époques de grâce.*

*Nous nous livrons à vos mystères qui nous grandissent,
hiéroglyphes magiques ; vos sortilèges,
des mers sans rives, des tempêtes et de la vie
ont fait cristalliser des symboles limpides.*

Comme les figures du ciel, ils tintent cristallins.

*A les servir notre vie prit un sens,
et nul de leurs orbites ne peut choir
que dans le sanctuaire de leur centre. »¹¹²*

¹¹² Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.484, (« Musik des Weltalls und Musik der Meister / Sind wir bereit in Ehrfurt anzuhören, / Zu reiner Feier die verehrten Geister / Begnater Zeiten zu beschwören. // Wir lassen vom Geheimnis uns erheben / Der magischen Formelschrift, in deren Bann / Das Uferlose, Stürmende, das Leben, / Zu klaren Geheimnissen gerann. // Sternbildern gleich ertönen sie kristallen, / In ihrem Dienst ward unser Leben Sinn, / Und keiner kann aus ihren Kreisen fallen, / Als nach der heiligen Mitte hin. »)

3.3.2.1 Préhistoire et origines du Jeu des Perles de Verre.

Dans son « essai d'introduction à son histoire, à la portée de tous », le narrateur évoque d'entrée l'étroite parenté entre le Jeu des Perles de Verre et la musique.

Et, de fait, la musique joua un rôle essentiel dans l'histoire des origines de ce Jeu des Jeux, dont l'idée semblait déjà exister dans des temps fort reculés. Aussi, des personnages illustres tels Abélard, Leibniz, Hegel et Nicolas de Kues sont-ils nommés au cours de l'évocation de sa préhistoire. Mais, également, « ces savants musiciens du XVI^{ème}, du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle, qui fondaient leurs compositions musicales sur des spéculations mathématiques [...] », qui, dit-on, « étaient hantés, [...], par l'idée du Jeu. »¹¹³

Cependant, les origines véritables du Jeu se situeraient en fait dans la période de splendeur de « l'âge des pages de variété », à l'époque « feuilletonesque »¹¹⁴, pour prendre un terme sans doute plus proche à celui du texte initial. Une période décrite comme ayant été celle des orages politiques et des guerres, de la folie des masses, et marquée par un climat de décadence généralisé qui affectait aussi bien les domaines de l'esprit et de la pensée que ceux de la langue et des arts. Des temps, en somme, où une vie spirituelle frelatée s'était répandue parallèlement à l'insécurité et la détresse matérielle.

A cette « époque feuilletonesque », qui rappelle à bien des égards la nôtre (le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle), la période créatrice de toute notre culture semblait avoir irrémédiablement touché à sa fin. Comme dans le merveilleux conte chinois, « la musique de 'décadence' avait fait entendre ses accents et, tel le grondement prolongé d'une basse d'orgue, ses vibrations se perpétuaient

¹¹³ Ibid., p.14, (« [...] daß der Spielgedanke auch jene gelehrten Musiker des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts beherrschte, [...] »)

¹¹⁴ Ibid., p.15, (« Das feuilletonistische Zeitalter »)

pendant des dizaines d'années, s'infiltraient, sous les auspices de la corruption dans les écoles, les revues, les académies, [...], et son tonnerre éclatait dans tous les arts sous les aspects d'une surproduction effrénée. »¹¹⁵

Toutefois, durant ces décennies de surproductivité stérile, la culture n'était pas entièrement restée en sommeil. En effet, cette période, qui sentait la décadence, aurait connu encore quelques très hautes réalisations intellectuelles, entre autres « les débuts d'une science de la musique »¹¹⁶ dont le biographe et ses contemporains seraient les héritiers reconnaissants. Aussi, dès la période de splendeur du feuilleton, y eut-il partout de petits groupes isolés, résolus, dit-on, à rester fidèles à l'esprit et à user de toutes leurs forces pour sauver un noyau de bonnes traditions, de discipline et de méthode. Et il semblerait que ce processus d'autocritique, de réflexion et de résistance consciente à la décadence ait principalement été l'œuvre de deux groupes : la conscience culturelle des savants trouva soit refuge « dans les recherches et les méthodes d'enseignement de l'histoire de la musique »¹¹⁷, dans la musicologie autrement dit, soit dans un deuxième centre de résistance à la dégénérescence : « la fédération des Pèlerins d'Orient. »¹¹⁸

La mise en place progressive de cet approfondissement de la musicologie a sans nul doute eu une influence considérable sur les origines du Jeu. Dans la recherche d'une pureté et d'une spiritualité extrêmes, des musiciens et des chanteurs, nous assure-t-on, étaient ainsi devenus capables d'interpréter à la perfection, « dans leur pureté d'autrefois » des mélodies de périodes antérieures, par exemple de jouer et de chanter un air de 1600 ou de 1650, « exactement comme si l'on avait encore ignoré tout l'apport ultérieur des modes, des

¹¹⁵ Ibid., p.179, (« Es war [...] die Musik des Untergangs erklingen, wie ein langdröhnender Orgelbaß schwang sie jahrzehntelang aus, rann als korrption in die Schulen, die Zeitschriften, die Akademien, [...], tobte sich als wilde und dilettantische Überproduktion in allen Künsten aus. »)

¹¹⁶ Ibid., p.21, (« [...] die Anfänge einer Musikwissenschaft. »)

¹¹⁷ Ibid., p.23, (« [...] in die Forschungen und Lehrmethoden der Musikgeschichte. »)

¹¹⁸ Ibid., p.24, (« Der Bund der Morgenlandfahrer »)

raffinements et de la virtuosité. »¹¹⁹ (Autant de critères pour Hermann Hesse, comme nous le savons désormais¹²⁰, d'une bonne, voire authentique interprétation de la musique... !). Une chose inouïe, à cette époque, où « une frénésie et une surenchère » dominaient le monde musical et où l'exécution et « 'l'interprétation' d'un chef faisait presque oublier la musique. »¹²¹ Aussi est-il dit qu'au moment le plus sombre de cette période un miracle de grâce se produisit : « la redécouverte des onze manuscrits de Jean-Sébastien Bach, parmi les biens légués par son fils Friedemann ! »¹²² D'autre part, un orchestre de Pèlerins vit peu à peu le jour. Un orchestre qui, nous assure le biographe, se mit à jouer en public une suite de l'époque antérieure à Hændel, « absolument sans crescendos ni decrescendos, avec l'ingénuité et la pudeur d'un autre temps et d'un autre monde »¹²³, de telle sorte qu'une partie des auditeurs ne comprit absolument rien, mais que l'autre « dressa l'oreille et crut entendre de la musique pour la première fois de sa vie. »¹²⁴ Et l'on rapporte également qu'un membre de cette fédération avait construit des orgues dans le style de Bach, « exactement telles que Jean-Sébastien Bach se les serait fait construire »¹²⁵. Un facteur d'orgues qui, du reste, reprit le nom de Silbermann, son prédécesseur au XVIII^{ème} siècle.

Ainsi la musique ou, plus précisément, la musicologie était-elle devenue un chemin conduisant aux sources et à la pureté.

¹¹⁹ Ibid., (« [...] in der [vollkommenen] alten Reinheit [...], als seien alle später hinzugekommenen Moden, Verfeinerungen, Virtuostäten noch unbekannt. »)

¹²⁰ Voir en particulier le chapitre : 2.2.3 Réflexions sur l'art d'interprétation et la virtuosité.

¹²¹ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.24, (« [...] die Sucht nach Dynamik und Steigerung [...], über der 'Auffassung' des Dirigenten beinahe der Musik selbst vergaß [...]. »)

¹²² Ibid., (« Die Wiederauffindung der elf Manuskripte von Johann Sebastian Bach aus dem einstigen Besitz seines Sohnes Friedemann ! »)

¹²³ Ibid., (« [...] vollkommen ohne Schwellungen und Abschwellungen [spielte], mit der Naivität und Keuschheit einer andern Welt und Zeit. »)

¹²⁴ Ibid., (« [...] aber aufhorchten und zum ersten Mal in ihrem Leben Musik zu hören glaubten. »)

Mais venons-en dès à présent aux origines plus certaines de ce Jeu des jeux, qui semblait avoir fait son apparition en même temps en Allemagne et en Angleterre, avant d'être officiellement 'inventé' à l'école supérieure de Musique de Cologne, dans les nouveaux instituts de musicologie, sous la forme d'un simple exercice pratiqué par de petits cercles de musiciens et de musicologues. Aux dires du narrateur, lors de ces exercices de mémoire et de combinaisons, les élèves se criaient, dans les formules abrégées qu'ils avaient apprises, des motifs quelconques ou le début d'œuvres classiques, « et le camarade interpellé devait leur donner la réplique en citant la suite du morceau, ou, mieux encore, en donnant la tierce supérieure ou inférieure, ou répondre par un thème formant contraste. »¹²⁶ C'était, en somme, un exercice de mémoire et d'improvisation, comme il dut sans doute y en avoir, du moins dans la pratique, au clavecin, avec accompagnement de luth ou de chant, à l'époque de Bach.

Ce fut ensuite un dénommé Bastian Perrot, membre de l'Ordre des Pèlerins d'Orient et luthier « à l'ancienne mode »¹²⁷, qui construisit, sur le modèle de bouliers naïfs, un cadre muni de quelques douzaines de tiges métalliques, sur lesquelles il enfila des perles de verre de grosseurs et de couleurs différentes, les tiges correspondant aux portées et les perles indiquant la valeur des notes... Ainsi pouvait-on, avec des perles de verre, composer des citations musicales, les modifier, les développer, improviser des variations ou leur en opposer d'autres. Ce qui, du point de vue technique, n'était certes qu'un jeu. Mais on affirme qu'il plut aux étudiants, on l'imita, et bientôt la mode s'en empara par delà les frontières. Pendant quelque temps, raconte-t-on, le jeu se pratiquait de cette manière. Et ce qui découla plus tard des rangées de perles de

¹²⁵ Ibid., p.25, (« [...] vollkommen so, wie Johann Sebastian Bach sie hätte sich bauen lassen, [...] »)

¹²⁶ Ibid., p.30, (« [...] worauf der Angerufene entweder mit der Fortsetzung des Stückes oder noch besser, mit einer Ober- und Unterstimme, einem kontrastierenden Gegenthema und so weiter zu antworten hatte. »)

¹²⁷ Ibid., (« [...] nach Art der Alten [...] »)

Perrot, de ce simple divertissement, ne fut autre que le Jeu des Perles de Verre, dont le nom fut tout naturellement adopté par suite.

Pourtant, à peine quelques décennies plus tard, le jeu perdit de sa popularité auprès des étudiants en musique, pour être adopté, en revanche, par les mathématiciens qui lui auraient donné « une grande souplesse et une faculté d'adaptation »¹²⁸. Dès lors, un bon joueur de Perles de Verre avait la réputation d'être un excellent mathématicien. Et il est dit que pendant longtemps, on considéra comme un trait caractéristique de l'histoire du Jeu que ce fut toujours la science qui connut une apogée ou une renaissance particulière, qui lui donna alors la préférence et contribua à son perfectionnement.

Ce qui, néanmoins, à cette époque, faisait encore défaut au Jeu des Perles de Verre, c'était l'universalité. Car, nous dit-on, le Jeu ne dominait alors nullement les différentes disciplines. Aussi chacune des facultés et des disciplines avait-elle pour ce Jeu une langue et des lois particulières, ce qui empêchait toute forme d'échange ou d'influence réciproque entre ces différentes sciences et disciplines.

Et ce furent, de nouveau, ses rapports avec la musique qui permirent au Jeu de réaliser ce progrès vers l'universalité. Si l'on en croit le biographe, un érudit suisse de l'art musical, en même temps profondément épris de mathématiques, donna par suite au Jeu une nouvelle orientation et par-là même la possibilité de parvenir à son épanouissement suprême. Et, de fait, le dénommé Jocator Basiliensis inventa les principes d'un langage nouveau, d'une langue faite de signes et de formules, dans laquelle les mathématiques et la musique avaient une part égale, et où il devint enfin possible « d'associer les formules astronomiques et musicales, et de réduire pour ainsi dire à un dénominateur commun les mathématiques et la musique. »¹²⁹ Grâce à Basiliensis, le Jeu des Perles de Verre est donc devenu « le symbole de l'activité intellectuelle et

¹²⁸ Ibid., p.31, (« [...] einer hohen Beweglichkeit und Sublimierungsfähigkeit [...] »)

¹²⁹ Ibid., p.37, (« [...] astronomische und musikalische Formeln zu verbinden, Mathematik und Musik gleichsam auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. »)

artistique, le culte sublime, l'Unio Mystica de tous les membres séparés de l'Universitas Litterarum. »¹³⁰

Et il se développa ainsi rapidement et jusqu'à la perfection, pour devenir ce qu'il devait être encore au temps de Joseph Valet...

3.3.2.2 Styles, règles et langue du Jeu : une composition.

Le Jeu des Perles de Verre qui, à ses débuts, avait été un simple exercice musical de mémoire et d'improvisation, acquit donc, sous l'hégémonie alternée de l'un ou de l'autre des arts et des sciences, le caractère d'une sorte de langage universel, qui permettait d'associer et de combiner les éléments du trésor culturel dans son entier.

On pourrait, en somme, l'assimiler à un genre d'exercice de composition, une partie d'échec magistrale, ou encore à des exercices d'improvisations effectués sur un instrument de musique. En 1943, afin d'éclairer son ami Theo Baeschlin sur l'art et la pratique du Jeu des Perles, Hermann Hesse écrivait ainsi: « [...] tout comme il est possible, grâce aux notes, de déchiffrer un morceau de musique, une formule algébrique ou astronomique par ses symboles mathématiques, les Joueurs de Perles se sont, à travers les siècles, construit un langage de signes permettant de rendre les pensées, les formules, la musique, la poésie etc. etc. de tous temps dans une sorte de langue musicale. La nouveauté réside simplement dans le fait que ce Jeu possède une sorte de dénominateur commun à toutes les disciplines ; autrement dit, qu'il résume et mène à l'unisson un certain nombre de signes coordinateurs. »¹³¹

¹³⁰ Ibid., (« [...] zum Inbegriff des Geistigen und Musischen, zum sublimen Kult, zur Unio Mystica aller getrennten Glieder der Universitas Litterarum. »)

¹³¹ « Lettre de Hermann Hesse à Theo Baeschlin », in : Michels, Volker : *Materialien zu Hermann Hesses 'Das Glasperlenspiel'* Bd.1, op.cit., p. 234 sq., (« [...] wie man aus Notenzeichen ein Musikstück, aus mathematischen Zeichen eine algebraische oder astronomische Formel ablesen kann, so haben sich die Glasperlenspieler in Jahrhunderten eine Zeichensprache aufgebaut, welche es ermöglicht, Gedanken, Formeln, Musik, Dichtung, etc., etc. aller Zeiten in einer Art Notensprache

Mais que ce Jeu ait été un exercice d'improvisation ou un langage de signes, jamais il ne cessa d'être intimement lié à la musique. Aussi se déroulait-il généralement selon des règles musicales ou mathématiques : « On fixait et on exécutait un, deux, trois thèmes, ils faisaient l'objet de variations et subissaient le même sort que celui d'une fugue ou d'une phrase de concert. »¹³² Et une partie pouvait ainsi avoir par exemple pour point de départ une configuration astronomique donnée ou le thème d'une fugue de Bach... On rapporte d'ailleurs que pendant longtemps une école de Joueurs se plut notamment à juxtaposer, à opposer et à concilier harmonieusement deux thèmes ou deux idées opposées, pour aboutir, « dans un style aussi pur que possible »¹³³, à une synthèse à partir de cette thèse et cette antithèse.

Voici donc les informations que reçoit le lecteur sur l'art et la pratique du Jeu des Perles. Une description du Jeu, ainsi que de ses règles et de sa langue, qui reste, il nous faut l'admettre, relativement vague et indéfinie. Néanmoins, grâce aux détails qui sont dévoilés çà et là par le narrateur, ainsi qu'avec un peu d'imagination, on peut aisément concevoir ne seraient-ce que les contours et les fondements de ce Jeu des Jeux ou, du moins, son étroite relation à la musique.

Un Jeu des Perles de Verre se déroulait donc bien souvent selon des règles musicales. Et un Joueur le considérait « en premier lieu comme un exercice musical. »¹³⁴ Outre cela, il est significatif qu'un jeu se « composait », de même que l'on compose un morceau de musique.

C'est ainsi que l'on raconte que Fritz Tegularius, un Joueur génial et « absolument sans égal »¹³⁵, maîtrisait la technique du Jeu « comme un grand

wiederzugeben. Das Neue dabei ist lediglich, daß dieses Spiel für alle Disziplinen eine Art Generalnenner besitzt, also eine Anzahl von Koordinatenzeichen zusammenfaßt und zu Einem macht. »)

¹³² Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.40, (« Ein Thema, zwei Themen, drei Themen wurden festgestellt, wurden ausgeführt, wurden variiert und erlitten ein ganz ähnliches Schicksal wie das Thema einer Fuge oder Konzertsatzes. »)

¹³³ Ibid., (« [...] möglichst rein [...] »)

¹³⁴ Ibid., (« [...] in erster Linie ein Musizieren [...] »)

¹³⁵ Ibid., p.155, (« [...] ein ganz unersetzlicher Schatz. »)

musicien son instrument. »¹³⁶ Et ses compositions étaient connues et répétées dans toute la Castalie. Joseph Valet, au demeurant, étudia quelques parties que son ami avait composées. Voici ce qu'il consigna sur un feuillet des notes administratives confidentielles à l'intention exclusive du Directoire : « Il y avait là non seulement un concert dialectique et un conflit entre les différents thèmes et groupes de thèmes sur lesquels reposait le Jeu et dont la succession et l'opposition étaient fort ingénieuses, mais la synthèse et l'harmonisation des voix contrastées n'étaient pas conduites à la manière courante et classique jusqu'à leur terme final ; cette harmonisation subissait plutôt toute une série de fractures et s'arrêtait chaque fois, comme prise de fatigue et de désespoir, avant de se résoudre ; elle se perdait dans l'interrogation et le doute. »¹³⁷

Les compositions de Tegularius possédaient ainsi une chromatique unique ; car, si dans leur spiritualité, comme dans leur calligraphie et leur perfection technique, ils étaient, selon Valet, d'une exceptionnelle beauté, ils devenaient cependant tout entiers l'expression d'un doute et d'un renoncement tragique.

Une particularité qui rappelle étrangement certaines créations musicales de Gustave Mahler... Et, de fait, le désespoir, la résignation profonde qui semblent transparaître des compositions de Tegularius font insensiblement penser à cette conception de vie à la fois romantique et résignée qui marqua tant la musique de Mahler¹³⁸. On pense notamment à la défaite psychologique exprimée dans le dernier mouvement de sa *Sixième symphonie* qui, du point de vue musical, fut sans doute l'un des plus grands triomphes de Mahler, ne serait-

¹³⁶ Ibid., (« [...] wie ein großer Musikant sein Instrument. »)

¹³⁷ Ibid., p.156, (« Es wurde nicht nur zwischen den verschieden Themen und Themengruppen, auf denen das Spiel ruhte und deren Folge und Gegenüberstellung sehr geistreich war, dialektisch konzertiert und gestritten, sondern es wurde auch die Synthese und Harmonisierung der gegensätzlichen Stimmen nicht in der üblichen, in der klassischen Weise aufs Letzte gebracht, vielmehr erlitt diese Harmonisierung eine ganze Reihe von Brechungen und blieb jedes mal, wie ermüdet und verzweifelt, vor der Auflösung stehen und verklang in Frage und Zweifel. »)

¹³⁸ Voir notamment : Blaukopf, Kurt: *Gustav Mahler*. Traduit de l'allemand par Béatrice Berlowitz. Collection Diapason. Éditions Robert Laffont, Paris 1979

ce que par sa structure à plans multiples et son instrumentation riche en couleurs. Cette similitude d'une vision de vie est encore accentuée si l'on considère que Fritz Tegularius révèle les traits de Friedrich Nietzsche (Fritz étant le diminutif de Friedrich !). Frédéric Nietzsche dont les poèmes et les écrits inspirèrent plus d'une fois Gustave Mahler. C'est ainsi que, par exemple, le quatrième mouvement de sa *Quatrième symphonie* est intitulé « Ce que l'homme me raconte. »¹³⁹, titre extrait du *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche...

Mais il est temps de venir à une autre partition de Jeu, composée par Joseph Valet pour l'un des concours annuels de l'élite de Celle-les-Bois. Dans ce concours, considéré, du reste, comme « l'événement le plus sensationnel dans le village des Joueurs »¹⁴⁰, il fallait, sur la base de deux ou trois thèmes principaux prescrits, élaborer des Jeux de Perles de Verre. Aux dires du narrateur, l'on attachait une importance particulière à des associations de thèmes neuves, hardies et originales, jointes à une extrême netteté de forme et d'écriture.

Joseph Valet, alors en mission au couvent de Mariafels, mit ainsi sur pied « un jeu, de structure et de thèmes modernes certes, mais surtout d'une clarté transparente, classique, d'une exécution rigoureusement symétrique, ne faisant que modestement usage d'ornements et pleine d'une grâce qui rappelait les maîtres d'autrefois. »¹⁴¹ Il avait donc, comme il ressort très clairement de cette composition, lui aussi un style personnalisé et qui lui était propre. Une composition de style plutôt classique, en somme, et qui n'était en rien comparable aux jeux agités et quasi-révolutionnaires d'un Tegularius. Le Jeu de Valet, nous l'avons vu, était d'une clarté transparente, très peu ornementé suivant un principe d'orgue non dépourvu de fantaisie mais toujours rigoureux.

¹³⁹ « Was mir der Mensch erzählt. », Voir : Ibid., p.117 sq. et p.138.

¹⁴⁰ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.211, (« [...] dem eregensten Ereignis im Spielerdorf. »)

¹⁴¹ Ibid., (« [...] ein Spiel von zwar moderner und persönlicher Struktur und Thematik, vor allem aber von einer durchsichtig klaren, klassischen Komposition und streng symetrischer, nur mäßig ornamentierender, altmeisterlich anmutiger Durchführung auf. »)

Autant d'éléments qui caractérisent de même la musique des anciens maîtres du baroque, celle, notamment, de Jean-Sébastien Bach.

Il apparaît donc une fois de plus, et cela avec grande clarté, combien le Jeu des Perles de Verre et la musique sont en fait liés dans leur essence...

Mais ce qui, selon toute apparence, importait à Hesse dans son introduction, n'était pas une analyse de la technique du Jeu en tant que telle, ni une description méthodologique dans le but de satisfaire un lecteur avide d'en savoir davantage (ce qui, au fond, n'aurait été que difficilement possible, puisque ce Jeu n'existe pas en réalité !). Il désirait avant tout révéler son sens et son contenu spirituel, proches, une fois encore, comme nous le verrons par suite, de l'univers de la musique.

3.3.2.3 Du sens et de la portée : une « Unio Mystica ».

Les règles, l'écriture figurée et la grammaire du Jeu constituent donc une sorte de langue secrète extrêmement perfectionnée, qui participe de plusieurs sciences et de plusieurs arts, particulièrement des mathématiques et de la musique (ou de la musicologie). Elle est en mesure d'exprimer le contenu et les résultats de presque toutes les sciences et d'établir des rapports entre eux. Le Jeu des Perles de Verre se pratique, en somme, avec toute la substance et toutes les valeurs de notre culture. Et il est dit que le Joueur de Perles en joue comme l'organiste de ses orgues : « leurs claviers et leurs pédales explorent le cosmos spirituel tout entier, leurs registres sont pour ainsi dire sans nombre », et on ajoute que, théoriquement, « cet instrument permettrait dans son jeu tout le contenu spirituel de l'univers. »¹⁴²

¹⁴² Ibid., p.12, (« [...] ihre Manuale und Pedale tasten den ganzen geistigen Kosmos ab, ihre Register sind beinahe unzählig, theoretisch ließe mit diesem Instrument der ganze geistige Weltinhalt sich in Spiel reproduzieren. »)

Aussi le Jeu développa-t-il peu à peu ce rêve formulé jadis par certains Pèlerins d'Orient « d'embrasser l'univers spirituel dans des systèmes concentriques et d'unir la beauté vivante du spirituel et de l'art à la force magique des formules des disciplines exactes » ¹⁴³, jusqu'à devenir sous l'hégémonie alternée des différents arts et sciences une sorte de langue universelle. Pour, enfin, à l'apogée de son évolution, incarner cette « Unio Mystica » - symbole de toute activité spirituelle et artistique, en tant que forme symbolique de la recherche de l'absolu, une alchimie sublime, un « théâtre magique » ¹⁴⁴.

Ce fut seulement sensiblement plus tard que l'idée de la contemplation et de la méditation se dégagèrent, dernière empreinte des us et coutumes des Pèlerins d'Orient. Il n'importa dès lors plus seulement de suivre en pensée, avec une attention alerte et une mémoire entraînée, la suite des idées et toute la mosaïque intellectuelle d'une partie, on éprouva le besoin de s'y adonner plus profondément et avec plus d'âme. Une méditation muette grâce à laquelle, dit-on, « les hiéroglyphes du Jeu furent préservées d'une éventuelle dégénération en un simple alphabet. » ¹⁴⁵

Aussi la contemplation se mua-t-elle en l'un des éléments les plus importants du Jeu. Le biographe affirme que pour les spectateurs et les auditeurs elle en était même l'essentiel. Après chacun des signes évoqués par le maître du Jeu, on se livrait ainsi à une méditation rigoureuse sur ce signe, sur son contenu, son origine et son sens. Un rituel qui n'avait pas seulement pour but de préserver la vivacité et la force d'expression de l'idéographie, continuellement consolidée et renouvelée par chaque joueur, puisque la contemplation renforçait les principes individuels au sein de la légalité du Jeu et transformait les auditeurs et

¹⁴³ Ibid., p.13, (« [...] das geistige Universum in konzentrische Systeme einzufangen und die lebendige Schönheit des Geistigen und der Kunst mit der magischen Formulierkraft der exakten Disziplinen zu vereinigen. »)

¹⁴⁴ Ibid., p.37, (« [...] ein magisches Theater. »)

¹⁴⁵ Ibid., p.39, (« [...] wurden die Hieroglyphen des Spiels davor bewahrt, zu bloßen Buchstaben zu entarten. »)

les spectateurs en participants, la méditation étant le propre de chaque individu. Et le Jeu se transformait ainsi en mille jeux différents et pourtant identiques.

Mais là encore il y avait des nuances. On distinguait, en effet, deux types de jeux : le type formel et le type psychologique pour lequel Valet préférait généralement l'épithète de « pédagogique ». Le Jeu formel s'efforçait ainsi de donner aux éléments concrets de chaque Jeu, mathématiques, linguistique, musicaux, etc., une unité et une harmonie aussi denses, aussi pleines, aussi parfaites de forme que possible. Le Jeu psychologique, quant à lui, cherchait davantage l'unité et l'harmonie, « la rondeur et la perfection du cosmos », moins dans le choix, la disposition, l'association et l'opposition que dans la méditation qui suivait chaque étape du Jeu et sur laquelle il mettait tout l'accent. Or, un tel Jeu, pour lequel Joseph Valet montrait d'ailleurs une nette préférence, n'offrait pas extérieurement l'image de la perfection, mais, par la succession des méditations qu'il prescrivait avec précision, il amenait le Joueur à éprouver « l'émotion du parfait et du divin »¹⁴⁶. C'est en ce sens que Valet écrivit un jour à l'ancien Maître de la Musique : « Le Jeu, tel que je le conçois, [...], englobe le Joueur, quant il s'est acquitté de sa médiation, comme la surface d'une sphère englobe son centre ; il lui laisse le sentiment d'avoir démêlé dans ce monde fortuit et confus un tout parfaitement symétrique et harmonieux et de l'avoir assimilé. »¹⁴⁷

Un sentiment que Joseph Valet avait vécu pour la première fois lors de son introduction par la musique à l'art de la méditation. La musique, souvenons-nous, lui était alors apparue comme une figure, se transformant, dans sa vision, en un cercle, symbole de l'unité et de l'harmonie.

¹⁴⁶ Ibid., p.212, (« [...] Erlebnis des Vollkommenen und Göttlichen. »)

¹⁴⁷ Ibid., p.212 sq., (« Das Spiel wie ich es meine, [...], umschließt nach absolvierter Meditation den Spieler so, wie die Oberfläche einer Kugel ihren Mittelpunkt umschließt, und entläßt ihn mit dem Gefühl, eine restlos symmetrische und harmonische Welt aus der zufälligen und wirren gelöst und in sich aufgenommen zu haben. »)

C'est ainsi que le Jeu des Perles de Verre finit par retourner à ce que jadis fut sa source : l'univers de la musique.

La méditation fut certes la dernière composante à avoir été introduite dans le Jeu des Perles, mais, avec le temps, elle devint, conjointement avec la musique, le fondement du tout. Aussi, à son apogée, le Jeu représentait-il pour les Joueurs, une forme éminente, un symbole de l'aspiration à la perfection et une tentative de se rapprocher de l'esprit qui est « un en lui-même, et par conséquent de Dieu. »¹⁴⁸ De telle sorte que pour le cercle restreint des vrais Joueurs de Perles, il était presque synonyme d'office divin, bien que, souligne le biographe, il s'abstînt de toute théologie particulière.

On ne peut donc que difficilement s'étonner du fait que le grand Jeu public des Perles de Verre, le « *ludus anniversarius* » ou « *sollemnis* »¹⁴⁹, était considéré comme le grand événement et la grande fête de l'année pour Castalie. Un événement auquel des dignitaires et des représentants du monde entier venaient d'ailleurs assister. Car c'était une cérémonie d'une haute signification morale et religieuse qui, pour les croyants, possédait « la vertu sacramentelle d'une consécration authentique »¹⁵⁰, tandis que pour les non-croyants, elle constituait tout au moins « un succédané de religion. »¹⁵¹ Une signification et une valeur que le narrateur compare à l'envergure et à la portée qu'eut autrefois la musique sacrée. En l'occurrence, les Passions du grand Kantor : « C'était ainsi que jadis les Passions de Jean-Sébastien Bach – moins au temps de leur création qu'au siècle qui suivit leur redécouverte – avaient été, pour leurs exécutants et leurs auditeurs, en partie un acte profondément religieux et une

¹⁴⁸ Ibid., p.40, (« [...] in sich einigen Geist, also an Gott. »)

¹⁴⁹ Ibid., p.219

¹⁵⁰ Ibid., p.220, (« [...] die sakramentale Kraft echter Weihe [...]. »)

¹⁵¹ Ibid., (« [...] ein Religionsersatz. »)

consécration, en partie un élément de ferveur et un succédané de religion, et, pour tous, des manifestations d'art et du *creator spiritus*. »¹⁵²

Ainsi, le Jeu des Perles de Verre possédait-il, à l'instar de la musique, une dimension religieuse indéniable, et il fut souvent ressenti comme « un bain aux sources pures du beau. »¹⁵³

Mais si le Jeu des Perles de Verre unit en lui les trois principes de la science, du respect du beau et de la méditation, qu'il renferme en lui une dimension religieuse certaine, il est également considéré comme une voie menant à la sérénité. Aussi, selon Joseph Valet, un vrai Joueur de Perles devait-il être « imprégné de sérénité, comme un fruit mûr de son jus sucré »¹⁵⁴, posséder avant tout, en lui, la sérénité de la musique. Une sérénité qui « n'est autre qu'une forme de la vaillance, un pas de danse gai et souriant à travers l'épouvante et les flammes du monde, la solennelle offrande d'une victime. »¹⁵⁵ Et c'est cette sérénité de la musique qui devait donc fleurir et rayonner dans le cœur de chaque Joueur de Perles de Verre. Une sérénité éternelle, un sourire et une béatitude au-delà de tout Verbe que l'esprit castalien vit comme signe et symbole, comme la disposition même de cet art à être l'expression imminente de l'essence des choses et du divin.

¹⁵² Ibid., (« In ähnlicher Weise waren einstmal die Passionen von Johann Sebastian Bach – nicht so sehr zur Zeit ihrer Entstehung als in dem auf ihre Wiederentdeckung folgenden Jahrhundert – für ihre Mitwirkenden und Hörer teils echte Religiöse Handlung und Weihe, teils Andacht und Religionsersatz und für alle zugleich feierliche Manifestation der Kunst und des *Creator spiritus* gewesen. »)

¹⁵³ Ibid., (« [...] ein Bad in den reinen Quellen des Schönen. »)

¹⁵⁴ Ibid., p.348, (« [...] von Heiterkeit durchtränkt sein wie eine reife Frucht von ihrem süßen Saft. »)

¹⁵⁵ Ibid., (« [...] die ja nicht anderes ist als Tapferkeit, als ein heiteres lächelndes Schreiten und Tanzen mitten durch die Schrecken und Flammen der Welt, festliches Darbringen eines Opfers. »)

3.3.3 De la musique.

Ainsi la musique ne joua-t-elle pas seulement un rôle fondamental dans l'histoire des origines et de la création du Jeu des Perles de Verre, puisqu'elle fut également l'une des composantes majeures de sa langue et de son contenu. Une relation spirituelle étroite entre le jeu et la musique, qui, nous l'avons vu, marqua tout autant la Province de Castalie que la vie et le devenir de Joseph Valet.

Mais si la musique occupe une place incontestablement centrale dans le livre du Jeu des Perles de Verre de Hermann Hesse, une question désormais s'impose : celle de sa spécificité. En d'autres termes, de quelle(s) musique(s) est-il question ici, à quelle époque musicale Hesse fait-il référence ? Car, si dans son introduction résonnent un temps les accents d'une musique de fin du monde, ceux-là mêmes que le maître chinois Lu Bou Wé présagea jadis ¹⁵⁶, d'autres sonorités se font néanmoins entendre dans le développement du Jeu des Perles de Verre. Celles, non pas, d'une musique du déclin, mais bien d'une musique « parfaite », reflet « d'une époque bien ordonnée » ¹⁵⁷ d'après Lu Bou Wé. En l'occurrence, ici, les œuvres des grands maîtres du baroque et, en particulier, les compositions de Jean-Sébastien Bach, omniprésentes, selon toute apparence, dans le livre du Jeu des Perles.

Ce qui nous amène tout naturellement à nous interroger sur la musique du grand Cantor de Leipzig, maître incontesté du baroque et de l'art de la fugue, sur son sens et sa dimension tant philosophique que religieuse, inhérente, il est vrai, à la musique baroque dans son ensemble.

Autant d'œuvres d'un courant musical bien défini donc, que l'on étudie à Castalie et qui marquèrent la vie de Joseph Valet ; car, au-delà de leurs tonalités

¹⁵⁶ Et que Hesse assimila notamment à la musique de Wagner et de Strauss, comme nous l'avons vu en plusieurs points au cours de la deuxième partie de notre étude.

¹⁵⁷ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.28, (« [...] eines wohlgeordneten Zeitalters. »)

purement musicales, elles semblaient incarner aux yeux du Maître du Jeu une manière d'être et de penser, un chemin qui mène à la vérité suprême.

3.3.3.1 La musique baroque.

A Castalie ainsi qu'à Celle-les-Bois l'on s'intéresse donc essentiellement à la musique des grands siècles créateurs. Celle du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle. La musique d'une période qui se situe environ entre 1600 et 1750, et qui forme dans l'histoire de la musique occidentale une époque de style musical bien définie : le baroque, qui s'étend de Monteverdi à Jean-Sébastien Bach.

Ainsi étudie-t-on dans la Province castalienne du Claudio Monteverdi et du Heinrich Schütz, on joue des ricercari de Froberger, des sonates de Corelli et des œuvres de Purcell, on interprète Hændel, Gabrielli et on évoque les préludes et fugues de J.-S. Bach¹⁵⁸...

3.3.3.1.1 Une vision du monde.

Si, dans l'histoire de la musique occidentale, on qualifie la période se situant entre 1600 et la première moitié du XVIII^{ème} siècle d'âge baroque, c'est sans nul doute à cause de l'unité profonde qui marqua cette ère ; et cela, non seulement du point de vue technique et artistique, mais tant au niveau spirituel et sociologique, (du moins jusqu'en 1720).

En effet, si à l'époque baroque l'être humain se voit comme mesure et idéal de beauté comme à l'époque de la Renaissance, il est également un être sensible susceptible d'éprouver et de vivre passions (émotions / pathos) et fantaisies.

Néanmoins, la vision du monde du baroque est ordonnée de manière rationnelle et harmonieuse, ce qui se reflète également dans la musique, tout comme dans la symbolique spéculative des chiffres par exemple. Des recherches

ont d'ailleurs permis de découvrir que cette symbolique influença fortement la structure de bon nombre d'œuvres baroques et, plus singulièrement, celles de Jean-Sébastien Bach. Certains chiffres (un, trois, sept, douze...) et d'autres, directement liés à la personne du compositeur, reviendraient ainsi étonnement souvent, par exemple : 14 pour B,A,C,H ou 41 : J.-S. Bach. Ces chiffres correspondant à la somme des emplacements des lettres dans l'alphabet (A étant égal à un et ainsi de suite...). Aussi le dernier choral de Bach, composé peu avant sa mort, renferme-t-il en tout 41 notes...

Mais la musique a également sa place dans les traités philosophiques de l'époque baroque. Leibniz, par exemple, la définit comme le calcul inconscient de l'âme, convaincu que la perception inconsciente des proportions mathématiques est la cause profonde des effets sensibles de la musique. C'est de cette manière que le philosophe réconcilie les sens et l'intellect, l'audible et l'inaudible, *sensus* et *ratio*.

Les mathématiques dominent donc dans la musique baroque tout comme, nous l'avons vu, elles dominent, en partie du moins, les règles du Jeu des Perles de Verre. L'ordre numérique détermine en effet le cosmos dans son ensemble, ainsi que le monde sensible. L'harmonie des sphères est musique, et toute musique symbolise en même temps l'ordre de l'univers. Un ordre qui s'exprime à la fois dans l'harmonie et le rythme de la basse continue, et dans son *credo* serein. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle l'on qualifie bien souvent la période baroque « d'âge de la basse continue ». Essayons donc de voir d'un peu plus près ce qui définit la réalisation de la basse continue. Une vaste question qui nécessiterait à elle seule un volumineux ouvrage...

La basse continue est, dit-on, une basse instrumentale qui apporte un soutien harmonique à une composition musicale. Elle n'a pas pour fin de doubler simplement la voix, ce qui est le cas de la basse *segunte*. Le but est, en somme, de sous-entendre la présence d'un accompagnement de remplissage, réalisé sur un instrument polyphonique (orgue, clavecin, luth, théorbe, etc.) et

¹⁵⁸ Voir l'index des compositeurs évoqués dans *le Jeu des Perles de Verre*, p.%%

dont est écrite la basse. Cette basse est généralement doublée par un autre instrument tel que la basse de viole, le violoncelle ou le basson, et comporte soit de simples basses réelles d'accords de soutien, soit une ligne mélodique et concertante.

Quant à son histoire, nous dirons simplement qu'elle est apparue en même temps que l'écriture polyphonique était abandonnée au profit de la monodie accompagnée, au XVI^{ème} siècle. Il s'agissait alors de réaliser une basse harmonique, c'est-à-dire qui procédât par accords, pour accompagner le développement mélodique. Pour la première fois dans l'histoire de la musique, comme l'explique Manfred F. Bukofzer dans son traité sur la musique baroque, « il surgit une polarité entre la basse et le soprano, entre le support harmonique et une nouvelle forme de mélodie, dépendant de ce support »¹⁵⁹. Une polarité qui, selon Bukofzer, est l'essence même du style monodique. En fait, la basse continue joua un rôle très important dans la musique baroque et eut notamment pour conséquence, dit-on, de libérer la mélodie et de permettre l'écriture concertante. Un mode d'écriture qui fut, au demeurant, hautement loué par Jean-Sébastien Bach. Voici d'ailleurs ce que le Cantor écrivit à son sujet dans l'un de ses traités : « La basse continue est le fondement le plus accompli de la musique, jouée conjointement des deux mains de sorte que la main gauche joue les notes indiquées mais que la droite y intègre consonances et dissonances afin de créer une harmonie à la sonorité sereine, en l'honneur de Dieu et pour le divertissement permis à l'âme et doit, comme toute musique, - ainsi la finalité et la raison ultime de la basse continue, n'être qu'en l'honneur de Dieu et pour une 'récréation' de l'âme. Là où ceci n'est pas respecté, il n'est plus de vraie musique, mais criaileries et antienne diaboliques. »¹⁶⁰

¹⁵⁹ Bukofzer, Manfred F. : *La musique baroque*. 1600-1700 de Monteverdi à Bach. Editions J.C. Lattès, Paris 1988, p.411

¹⁶⁰ Cité d'après Honolka, Kurt : *Knaurs Weltgeschichte der Musik*. Droemersch Verlaganstalt, München 1979, p.330, (« Der Generalbaß ist das vollkommenste Fundament der Music welcher mit beyden Händen gespielt wird dergestalt das die lincke Hand die vorgeschriebenen Noten spielet die rechte aber 'Con-' und 'Dissonantien' darzu greift damit dieses eine wohlklindende Harmonie' gebe zur

La basse continue, cette écriture musicale que Bach qualifie de « fondement le plus accompli de la musique », est donc à la base de l'harmonie – une harmonie inhérente à la « vraie musique », consacrée à Dieu. De même chez Lu Bou Wé, évoqué dans l'essai d'introduction au *Jeu des Perles de Verre*, cette musique, contrairement à la musique discordante du déclin qui n'est autre que « criaileries et antienne diaboliques », apparaît comme parfaite.

Il est d'ailleurs tout à fait remarquable, et pour le moins évocateur, que lors de la grande fête annuelle du Jeu des jeux, résonne de même une « base continue ». Aux dires du narrateur, c'est de « milliers d'âmes [-..], que la cérémonie recevait son accord fondamental, ce frémissement profond de gros bourdon » ¹⁶¹... Un fondement harmonieux et une ligne de basse continue qui, pour les Joueurs présents à la fête, est « la meilleure émotion », celle qui, dit-on, fait vibrer en tout un chacun « un frisson de respect » ¹⁶².

Mais ce qui définit la musique baroque, ce n'est pas seulement l'harmonie, son *credo* serein et sa vision du monde. En effet, le baroque qui, du reste, signifie perle irrégulière (!) en portugais, renouvelle la représentation de cette harmonie des sphères évoquée précédemment. Cette dernière est considérée comme une imitation de la musique de l'univers, une musique céleste, si bien que Praetorius ¹⁶³ plaça la musique à côté de la théologie dans l'ordre des disciplines. Comme les autres concepts abstraits, la musique est, en fait, une chose réelle, même pour les scientifiques de l'époque. Et, de fait, si Kepler ¹⁶⁴ découvre les lois du mouvement des planètes, c'est parce qu'il croit profondément en l'existence d'une harmonie du monde et qu'il veut la prouver scientifiquement. Dans son *Harmonices Mundi*, il traite ainsi de musique en

Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüts und soll wie aller 'Music', also auch des General 'Basses Finis' und End Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und 'Recreation' des Gemüts seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird da ist keine eigentliche 'Music' sondern ein Teufliches Geplerr und Geleyer. »

¹⁶¹ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.286, (« [...] aus den tausend Seelen [...], kam der Feier der Grundakkord und tiefbebende Glockenbaß [...]. »)

¹⁶² Ibid., (« ehrfürchtiger Schauer »).

¹⁶³ Michael Praetorius (1571-1621), compositeur et théoricien allemand.

faisant montre de compétences techniques et applique même ses lois en termes rigoureusement musicaux. Et, s'appuyant sur le mouvement des planètes, il parvient, par le calcul, à en dégager des rapports sonores (« Tonverhältnisse ») qui, en tant qu'harmonie polyphonique, résonnent tel une « symphonie universelle ».

Aussi revient-on aux représentations et classifications antiques, qui répartissent la musique en *musica mundana*, harmonie du monde et de l'univers, en *musica humana*, l'harmonie inhérente à l'homme et, enfin, en *musica instrumentalis*, symbolisant la musique aux sonorités réelles. Plus tard, toute fois, la *musica mundana* et *humana* se muent respectivement en *musica theoretica* et *speculativa*, tandis que la *musica instrumentalis* devient *musica practica*. Une classification, sur laquelle nous serons amené à revenir ultérieurement.

3.3.3.1.2 De l'art baroque et de Bach.

Selon Jean et Brigitte Massin ¹⁶⁵, l'art baroque est avant tout un art du mouvement, de l'éphémère et de la fuite. C'est l'art d'une époque qui apprécie l'ambivalence et la métamorphose, la pluralité et les contrastes. Des concepts qui s'expriment davantage dans la musique que dans les arts décoratifs (« räumliche Künste »), car la musique se meut dans le temps, elle est, en fait, une progression, un franchissement continu. Aussi s'évanouit-elle sitôt que l'on tente de l'atteindre – elle est insaisissable ; doucement, elle frôle l'esprit pour se perdre de suite. Elle est l'art de la mobilité. Ce qu'elle énonce et proclame, ne peut s'imposer telle une figure, mais reste davantage du domaine du ressenti.

Cette description de l'art baroque, d'une musique franchissant inlassablement espace après espace, fait inévitablement penser au poème

¹⁶⁴ Johannes Kepler (1571-1630), astronome allemand.

« *Degrés.* » de l'élève Joseph Valet. Un poème qui, nous l'avons vu, n'est autre qu'un hymne à la musique, à son allure décidée, sa mobilité, sa disponibilité et son infatigable volonté de poursuivre son vol, de quitter l'espace ou le secteur où elle vient seulement de pénétrer :

« *Franchissons donc, sereins, espace après espace ;
n'acceptons en aucun les liens d'une patrie,
pour nous l'esprit du monde n'a ni chaînes, ni murs ;
par degrés il veut nous hausser, nous grandir. [...].* » ¹⁶⁶

Une mobilité qui se manifeste sans doute plus ostensiblement encore dans la forme de la fugue baroque et, plus spécifiquement, dans la fugue de Bach, qui, comme nous le savons, occupe une place pour le moins importante dans le livre du Jeu des Perles de Verre.

Jean-Sébastien Bach (1685-1750) est sans doute l'un des musiciens les plus « savants » de l'histoire de la musique. En effet, son œuvre, formée par l'étude, se présente souvent comme une didactique et peut faire penser au dernier mot d'une science. Elle est l'expression d'un ordre à quoi il n'y a plus rien à ajouter. Retrouvant de son époque le goût de l'ordre et de l'analyse, « rejetant le badinage et l'ivresse virtuose » ¹⁶⁷, pour reprendre une expression de Gérard Pernon, il produit une œuvre équilibrée, « réglée », disait Bach, indifférente aux agréments superflus, qui ne sacrifie ni à l'originalité ni au *pathos* mais qui est ancrée dans la tradition de la polyphonie et du choral. Aussi le fondement de sa musique est-il le contrepoint. Et, de fait, chez Bach, la

¹⁶⁵ Massin, Brigitte et Jean : *Histoire de la musique occidentale*. Fayard / Messidor – Temps Actuel, Paris 1985, pp. 350-355.

¹⁶⁶ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.484, (« [...] / Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten, / An keinem wie an einer Heimat hängen, / Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen, / Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten. / [...]. »)

¹⁶⁷ Pernon, Gérard : *Dictionnaire de la musique*. Ouest-France, Collection Le livre de poche, Paris 1984, p.22

mélodie n'est jamais seule, mais introduit une ou plusieurs autres mélodies, à la fois indépendantes et complémentaires. Ainsi, la pensée musicale de Bach prend-elle toujours la forme d'une « polymélie », qui s'exprime tout particulièrement dans ses œuvres polyphoniques (préludes et fugues...). Enfin, un autre facteur, et non le moindre, qui distingue la musique de Bach est, selon Bukofzer, l'équilibre entre polyphonie et harmonie. Bach vit en effet à l'époque où le déclin de la polyphonie et l'ascension de l'harmonie se sont en quelque sorte croisés, réalisant un équilibre parfait entre forces horizontales et verticales. Une telle « interpénétration de forces opposées »¹⁶⁸, souligne le musicologue, ne s'est produite qu'une seule fois dans l'histoire de la musique, et « Bach est le protagoniste de ce moment unique et propice »¹⁶⁹. Ses mélodies possèdent un maximum d'énergie linéaire, et elles sont simultanément saturées d'implications harmoniques. Ses harmonies ont l'énergie verticale des progressions logiques d'accords, mais en même temps, précise Bukofzer, chacune des parties conserve son dessin linéaire.

3.3.3.1.3 La fugue selon Jean-Sébastien Bach.

La virtuosité du compositeur est inouïe. Il semble qu'il possède le don de combiner n'importe quelles mélodies ensemble. Une aptitude qui ne caractérise pas seulement son style, mais lui assure également la liberté de sa pensée musicale. Ainsi est-il en mesure d'opposer, de manière géniale, une phrase mélodique à une autre, d'associer un thème à un autre et, par leur rapport et le contraste ainsi obtenu, de créer autant de mélodies nouvelles. Aussi son *Art de la fugue*, par la profondeur de l'imagination artistique dont cette oeuvre témoigne, nous apparaît-il comme un mouvement à la gloire de la polyphonie. Car dans la forme austère de la fugue, Bach se montre tout particulièrement libre

¹⁶⁸ Bukofzer, Manfred F. : *La musique baroque*. Op.cit., p.334

¹⁶⁹ Ibid.

et inventif ; et cela, malgré la précision et le caractère défini de ses règles et de sa structure.

Permettons-nous donc de faire une dernière excursion dans le monde de la musicologie, afin de cerner d'un peu plus près ce qui distingue cette composition de style contrapuntique, dont les meilleurs traités restent sans nul doute le « *Clavier bien tempéré* » et « *L'art de la fugue* » de Bach... Notons encore que la diversité des fugues de Bach est telle que l'on ne peut ici en esquisser la description. On se bornera donc à transcrire en le simplifiant le schéma type de la fugue d'école :

1. *Exposition*, ou présentations successives du thème par chacune des voix (très souvent quatre). Le thème s'appelle *sujet* lors de sa première présentation, *réponse* dans sa deuxième où tonique et dominante se « répondent » réciproquement. La continuation du sujet sous la réponse prend le nom de *contre-sujet* et constituera tout au long de la fugue un thème secondaire pouvant donner lieu aux mêmes développements que le sujet proprement dit. L'exposition de la fugue est en outre soumise à des règles minutieuses qui font l'objet de véritables traités.

2. *Développement* consistant en une série de sections appelées *divertissements*, obligatoirement constituées à partir soit du sujet, soit du contre-sujet, et qui sont périodiquement ponctuées d'entrées du sujet en divers tons, dont les deux principaux sont le *relatif* et la *sous-dominante*. La dernière section du développement est souvent une *strette* (combinaison du sujet avec lui-même en différentes présentations), et il peut même y en avoir plusieurs.

3. *Réexposition* ou dernière présentation du sujet dans le ton principal, parfois précédée d'une longue tenue ou *pédale* qui la met en valeur. La réexposition, qui peut être textuelle ou abrégée, conduit soit directement à la conclusion, soit à une « coda » plus ou moins développée.

4. *Coda* facultative, qui peut être soit un nouveau développement, de préférence dans un caractère différent, soit même un hors-d'œuvre, abordant

pour la première fois le thème, et parfois le style de la fugue, pour terminer de manière brillante ou expressive.

Ajoutons encore que fugue signifie à la fois fuite (du latin « fuga »), une voix fuyant pour ainsi dire devant la suivante, mais aussi, unir et harmoniser les antagonismes (de l'allemand zusammen« fügen »).

Aussi la fugue, dont le principe d'ordre à la fois austère et imaginaire fut considéré à l'âge baroque comme la représentation d'une harmonie du monde transcendante, résonne-t-elle invariablement dans le *Jeu des Perles de Verre* de Hermann Hesse. En effet, Joseph Valet, souvenons-nous, vécut son premier grand appel lors de son introduction par le Maître de la Musique dans l'art de la fugue. Puis il fit l'expérience de sa vocation de Lusor au cours du déroulement d'un Jeu qui avait commencé par l'analyse rythmique d'une fugue. Mais déjà la première fois, il avait pressenti « derrière cette œuvre qui naissait devant lui, [...] l'esprit, l'harmonie enivrante de la loi et de la liberté [...] »¹⁷⁰ et il suivit, par la suite, l'exhortation, oui, la prophétie que lui avait alors faite le Magister Musicae : « Tu apprendras peut-être aussi à composer des fugues, Joseph ? »¹⁷¹

Au fond, si l'on considérait le livre du *Jeu des Perles de Verre* uniquement dans sa totalité interne, il ne serait pas impossible de la transposer dans la forme musicale de la fugue.

L'on pourrait ainsi considérer Castalie comme l'élément harmonique, spatial, dans lequel se meut la phrase mélodique de la vie de Joseph Valet, incarnant l'élément temporel et qui s'expose au monde et au milieu extérieurs – autant de contre-sujets : les amis et compagnons de route qui, dans le *Jeu des perles de Verre*, se posent comme contrepoints vigoureux au thème. On songe en particulier à ses amis antagonistes, à Plinio par exemple, mais aussi au

¹⁷⁰ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.53 sq., (« [...] den Geist, die beglückende Harmonie von Gesetz und Freiheit, [...] »)

¹⁷¹ Ibid., p.54, (« Vielleicht wirst du auch Fugen machen lernen, Joseph. »)

« siècle » et au « monde selon la nature ». C'est à eux que le sujet doit se mesurer et par rapport auxquels il doit faire ses preuves.

Un conflit, « une lutte de deux principes inconciliables » (monde et esprit), qui « s'est sublimée en un concert » ¹⁷². Ce dernier, (du latin « consere » : s'unir, concourir), ne signifiant autre qu'harmonie, accord de la multitude et de l'unité. Même si chez Valet, thème et contrepoint ne mènent pas vers une fin attendue.

De fait, la fugue castalienne ne s'achève pas de manière brillante et expressive sur l'accord final d'une coda comme si souvent chez Bach, dissolvant par-là toutes les tensions pour les restituer à l'univers ; mais, telle une monodie, suivant une mélodie à une voix sur une petite flûte en bois, Valet la laisse se perdre et, seul, retourne ainsi dans la *musica mundana*, l'harmonie des sphères, l'« Unio Mystica » suprême entre Dieu et le monde, à la source de laquelle le héros du roman, ou Hesse, semble avoir puisé dès le début...

3.3.3.2 Représentations de la musique.

Dans le Jeu des Perles de Verre de Hesse résonnent donc les accents d'une musique baroque. Pourtant, il semblerait qu'ici aussi il y ait quelques nuances à apporter. Un peu comme si, dans la Province de Castalie, l'on pratiquait en fait « deux sortes de musiques », à l'image des représentations et des classifications antiques...

3.3.3.2.1 Musique à Castalie : une *musica theoretica et speculativa*.

La musique renferme deux éléments : le matériel acoustique et l'idée spirituelle. Tous deux ne sont pas simplement placés l'un à côté de l'autre, mais s'unissent dans la musique en une figure homogène. L'idée spirituelle façonne le

¹⁷² Ibid., p.113, (« [...] dem Kampf zweier unversöhnlicher Prinzipien in ein Konzert sublimiert. »)

matériel acoustique en art musical et, par la spiritualité, la musique reçoit son historicité.

Ainsi la théorie participe-t-elle à la musique, et, en particulier, à la musique occidentale. Toutes les questions théoriques que celle-ci engendre, de même que toutes les connaissances qui l'entourent, s'unissent dans le concept général de la « musicologie ». Une science de la musique, ou *musica theoretica* et *speculativa*, qui fut enseignée à l'époque baroque dans les écoles classiques et les universités dans le cadre des « sept formes d'art libre ». Ces formes comprennent les trois sciences du verbe (grammaire, rhétorique, dialectique), et les quatre sciences numériques (arithmétique, géométrie, astronomie et musique), et qui, aux dires du biographe de Joseph Valet, jouèrent un rôle tout à fait déterminant dans l'histoire du Jeu des Perles et de Castalie.

Du temps de Joseph Valet, on s'emploie encore à l'approfondissement et au maintien de cette *musica theoretica* et *speculativa*, qui englobe à la fois la connaissance et les notations stylistiques, la terminologie, la philosophie de la musique et la théorie esthétique.

C'est ainsi que l'on doit par exemple à Ferromonte, ce musicien connaisseur que Valet qualifie de « spécialiste de la richesse ornementale, des fioritures, des trilles etc. »¹⁷³, une histoire du style de la musique de luth au XVI^{ème} siècle. Ferromonte, par ailleurs, consacra, comme nous l'avons vu au préalable, de nombreuses années d'études à « la musique grecque et sa survivance dans les danses et les chants populaires des Balkans. »¹⁷⁴ Ce travail devint par la suite célèbre sous forme d'un ouvrage intitulé « *Reprise et adaptation de la musique populaire slave par la musique d'art allemande, à partir de Haydn* »¹⁷⁵. En outre, la correspondance entre les deux hommes traite

¹⁷³ Ibid., p.91, (« [...] Spezialisten und Kenner in der Musik der reichen Ornamentik, der Verzierungen, Triller, etc. »)

¹⁷⁴ Ibid., p.194, (« [...] die griechische Musik und ihr Vortleben im Tanz und Volkslied der Balkanländer [...] »)

¹⁷⁵ Ibid., p.215, (« Die Aufnahme und Verarbeitung slawischer Volksmusik durch die deutsche Kunstmusik von Josef Haydn an. »)

presque exclusivement de « problèmes musicologiques et de l'analyse de styles musicaux. »¹⁷⁶

Dans la Province de Castalie on se livre donc à la recherche en tant que telle, aux mathématiques et à la musicologie pures, autrement dit, à la science de la musique. On se consacre à l'analyse des lois et des techniques musicales de toutes les formes stylistiques et de tous les courants de la musique, mais on ne produit nullement de nouvelles formes ou compositions musicales. En effet, le narrateur rapporte que la création musicale n'y est connue et tolérée que sous forme « d'exercices de composition, de style rigoureusement déterminé »¹⁷⁷. Ainsi, de manière générale, aurait-on renoncé à produire des œuvres d'art à Castalie.

Un fait qui, jadis, a été violemment dénoncé par l'élève Plinio Designori et auquel Valet ne pouvait en aucun cas donner son accord.

3.3.3.2.2 La musique de Joseph Valet.

Et, de fait, si pour Valet, science et histoire de la musique étaient sans conteste nécessaires, on ne pouvait toutefois comprendre la musique dans son essence à partir d'abstractions et de théories. Car, selon lui, elle n'est pas seulement vibrations et lignes purement spirituelles que l'on a abstraites, puisque « elle a consisté, au premier chef, au cours de tous les siècles, en une joie sensuelle, celle d'exhaler son souffle, de battre la mesure, de sentir la coloration, les frictions et l'excitation qui résultent du mélange des voix et de la conjugaison des instruments. »¹⁷⁸

¹⁷⁶ Ibid., p.129, (« [...] von Problemen der Musik und der musikalischen Stilanalyse. »)

¹⁷⁷ Ibid., p.111, (« [...] stilistisch streng gebundenen Kompositionsübungen. »)

¹⁷⁸ Ibid., p.92, (« [...] sie bestand durch alle Jahrhunderte in erster Linie aus der Freude am Sinnlichen, am Auströmen des Atems, am Schlagen des Taktes, an den Färbungen, Reibungen, welche beim Mischen von Stimmen, beim Zusammenspiel von Instrumenten entstehen. »)

C'est cette musique à la sonorité réelle, cette *musica instrumentalis* (et « vocalis »), que Joseph Valet considérait et honorait.

Certes, selon lui, l'esprit était essentiel. De la même façon, l'invention de nouveaux instruments et la modification des anciens, l'introduction de nouveaux modes et de nouvelles règles, de prohibitions inédites dans la composition et l'harmonie n'étaient que des manifestations extérieures, « comme les costumes nationaux et les modes des différents peuples »¹⁷⁹. Mais, affirmait Valet, « il faut avoir saisi et goûté intensément et sensuellement ces caractères extérieurs et sensibles, pour comprendre, à partir d'eux, les époques et les styles. » Et il ajoutait : « On fait de la musique avec ses mains et ses doigts, avec sa bouche, avec ses poumons et pas seulement avec son cerveau, et si, tout en sachant lire les notes, on ne sait parfaitement jouer d'aucun instrument, on n'a pas voix au chapitre. »¹⁸⁰

On comprend dès lors pourquoi Valet s'appliquait toujours à lire, dans le sensoriel, le sonore, dans les impressions de son ouïe, l'esprit des différents styles musicaux.

Aussi la musique qui l'accompagna tout au long de sa vie restait-elle toujours du domaine du sensuel, un élément sonore et sensible.

On raconte d'ailleurs que, parfois, Valet aimait faire part à ses élèves d'une expérience mémorable de son enfance. Voici, en substance, ce dont il s'agissait : Valet devait alors avoir près de quatorze ans. Un jour, vers la fin de l'hiver, il partit couper des tiges de sureau. C'est alors que, ayant entaillé une première tige, « un parfum violent, doux-amer »¹⁸¹ vint frapper ses narines. Un parfum qui « semblait avoir rassemblé, totalisé et sublimé tous les autres parfums du printemps. »¹⁸² A cet événement des plus sensuels s'ajouta alors un

¹⁷⁹ Ibid., p.92, (« [...] so wie die Moden und Trachten der Völker [...] »)

¹⁸⁰ Ibid., (« Man macht Musik mit den Händen und den Fingern, mit dem Munde, mit der Lunge, nicht mit dem Gehirn allein, und wer zwar Noten lesen, aber kein Instrument vollkommen spielen kann, der soll über Musik nicht mitreden. »)

¹⁸¹ Ibid., p.70, (« [...] ein bittersüßer [...] Geruch [...] »)

¹⁸² Ibid., (« [...], der alle die andern Frühlingsgerüche in sich gesammelt, summiert und potenziert zu haben schien. »)

deuxième élément. En effet, le jour même de cette promenade aux bureaux, le jeune Valet découvrit chez son professeur de piano un recueil de lieder de Franz Schubert. Il fut aussitôt pris sous le charme. Et c'est en particulier le lied « *Die linden Lüfte sind erwacht* »¹⁸³, véritable ode au printemps, qui fit sur lui le plus profond des effets : « les premiers accords de l'accompagnement de piano me saisirent avec la violence d'une re-connaissance »¹⁸⁴, racontait-il alors. Ces accords avaient pour lui un parfum qui était exactement celui du jeune sureau, « aussi doux-amer, aussi fort, aussi concentré, aussi plein de l'annonce du printemps. »¹⁸⁵ Et, après cet instant, dit-on, l'association : prémices du printemps – parfum du sureau – accords de Schubert, était devenue pour Valet quelque chose d'inoubliable et de valeur absolue.

Une évocation et une association de pensées qui soulignent fortement l'importance de l'univers des sens dans l'appréhension musicale de Joseph Valet. Certes, il ne s'agit que d'un souvenir d'enfance. Mais il semble d'autant plus parlant qu'il associe en fait la fraîcheur de l'adolescence et l'innocence des sens à la musique romantique et non moins sensuelle de Franz Schubert, dont les compositions, tels les fruits défendus d'un amour de jeunesse, ne seront, du reste, plus évoqués par suite que sous forme d'une simple association d'idées.

Notons au passage que c'est là l'unique fois qu'est mentionnée dans le livre du *Jeu des Perles de Verre* une œuvre d'essence romantique.

Autre musique, baroque cette fois, évoquée en étroite relation avec Joseph Valet : celle, non moins sensible, de Purcell, et qui raisonne par deux fois dans le *Jeu des Perles de Verre*.

En mission à Mariafels, souvenons-nous, lorsque Valet se rendit un soir à sa première entrevue avec le Père Jacobus, il eut la surprise d'entendre jouer du piano : une sonate de Purcell dont les accords parvenaient alors jusqu'à lui, dans ce corridor tranquille, plongé dans la pénombre et « qui vibrait de ces accents

¹⁸³ « *Les douces brises se sont éveillées.* »

¹⁸⁴ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.71, (« [...] die ersten Akkorde der Klavierbegleitung überfielen mich wie ein Wiedererkennen [...] »)

qui respirent à la fois la solitude et le détachement, la vaillance et l'innocence [...]. »¹⁸⁶

La musique n'est ici nullement décrite de manière théorique ou musicologique. L'accent est davantage mis sur l'art d'interpréter, « sans prétention ni virtuosité, mais en mesure et correctement »¹⁸⁷ du Père Jacobus, de même que sur l'effet sonore, la douceur et la sérénité de cette musique. Elle « parvient » à Joseph Valet, influe sur son âme et est perçue, ressentie en son for intérieur. Ainsi Hesse ne dépeint-il pas la musique en tant que telle, mais il évoque son effet, ce qu'elle suscite en celui qui l'écoute ou l'interprète. La musique devient sentiment, impression des sens. Elle est écoutée, jouée, ressentie et vécue. Une impression sonore à la fois sensuelle et spirituelle, qui est encore soulignée par l'effet visuel et figuratif de ce corridor tranquille, plongé dans la pénombre et dans lequel Valet prête l'oreille avec recueillement à cette musique « pure et profondément sereine »¹⁸⁸.

Une sonate que, bien des années plus tard, le Maître du Jeu allait à son tour jouer à son ami Plinio Designori : « Il s'assit et joua délicatement, très bas, une phrase de cette sonate de Purcell qui était l'un des morceaux favoris du Père Jacobus. Comme des gouttes de lumière dorée, les sons filtraient dans le silence, si bas qu'on entendait encore dans leurs intervalles chanter la vieille fontaine qui coulait dans la cour. Tendres et sévères, austères et douces, les voix de cette musique gracieuse se rencontraient et se croisaient ; elles dansaient, vaillantes et sereines, leur ronde intime à travers le néant du temps et de la précarité ; éphémères, elles donnaient à l'espace et à cette heure nocturne l'ampleur et la grandeur de l'univers [...]. »¹⁸⁹

¹⁸⁵ Ibid., (« [...], so bittersüß, so stark, so gepreßt, so voll Vorfrühling ! »)

¹⁸⁶ Ibid., p.173, (« [...], es tönte [...] so einsam und weltfern, und so tapfer und unschuldig [...]. »)

¹⁸⁷ Ibid., (« [...], anspruchslos und ohne Virtuosität, aber taktfest und sauber [...]. »)

¹⁸⁸ Ibid., (« [...], die reine, innig heitere [Musik]. »)

¹⁸⁹ Ibid., p.349, (« Er setzte sich und spielte behutsam, ganz leise einen Satz aus jener Sonate von Purcell, einem Lieblingsstück des Paters Jakobus. Wie Tropfen goldenen Lichtes fielen die Töne in die Stille, so leise, daß man dazwischen noch den Gesang

Les sons deviennent des « gouttes de lumière dorée » qui tombent dans le monde silencieux et muet. La musique se fait eau, accompagnée par le chant d'une vieille fontaine. Chant et mélodie de l'eau -, autant de sonorités que Valet avait perçues une fois déjà, lors de ses années d'études, dans le bois de bambou du Frère aîné : « [...] ils restèrent assis à entendre clapoter, dans le silence du matin, le mince jet de la fontaine, mélodie de l'éternité »¹⁹⁰, près d'un vasque, dit-on, qui contenait des « poissons d'or »¹⁹¹. Une musique de l'eau qui résonne aussi dans *Siddhartha* de Hermann Hesse : « Doux était le chant de toutes les voix du fleuve. [...]. Et toutes les voix, toutes les aspirations, toutes les convoitises, toutes les souffrances, toutes les pulsions, tout le bien et tout le mal, tout cela ensemble, c'était le monde. Tout ce mélange, c'était le fleuve des destinées accomplies, c'était la musique de la vie. Et lorsque Siddhartha, prêtant l'oreille au son de ces mille et multiples voix qui s'élevaient en même temps du fleuve, [...], il les écouta toutes également, dans leur unité, alors il s'aperçut que l'immense concert de ces milliers de voix ne se composait que d'une seule parole : *Om*, la perfection. »¹⁹²

des alten laufenden Brunnens im Hofe hören konnte. Sanft und streng, sparsam und süß begegneten und verschränkten sich die Stimmen der holden Musik, tapfer und heiter schritten sie ihren innigen Reigen durch das Nichts der Zeit und Vergänglichkeit, machten den Raum und die Nachtstunde für die kleine Weile ihrer Dauer weit und weltgroß [...]. »)

¹⁹⁰ Ibid., p.136, (« Sie [...] saßen und hörten durch die Morgenstille den kleinen Wasserstrahl des Brunnens klingen, Melodie der Ewigkeit. »)

¹⁹¹ Ibid., (« Goldfische »), N.B. La traduction exacte aurait été ici celle de poissons rouges, ce qui, néanmoins, enlèverait une partie symbolique de l'image.

¹⁹² Hesse, Hermann : *Siddhartha*. Eine indische Dichtung.

S. Fischer, Berlin 1921. Edition utilisée: *même titre*. St. 182

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1974, p. 108 sq., (« Sanft klang der vielstimmige Gesang des Flusses. [...]. Und alles zusammen, alle Stimmen, alle Ziele, alle Leiden, alle Lust, alles Gute und Böse, alles zusammen war die Welt. Alles zusammen war der Fluß des Geschehens, war die Musik des Lebens. Und wenn Siddhartha aufmerksam diesem Fluß, diesem tausendstimmigen Liede lauschte, [...], die Einheit vernahm, [...], dann bestand das große Lied der tausend Stimmen aus einem einzigen Worte, das *Om* hieß : die Vollendung. »)

Chez Hesse, l'eau semble donc être le symbole de la transformation éternelle, de la perfection absolue, de la sérénité et l'immortalité (dans l'allégorie chrétienne, elle est celle qui donne la vie et source de toute vie). Aussi, à l'instar du fonctionnaire Klein dans *Klein et Wagner*, de Goldmund (*Narcisse et Goldmund*¹⁹³) et de Hans Giebenrath, héros malheureux de *l'Ornière*, Joseph Valet finira-t-il noyé. Non dans les eaux tumultueuses d'une rivière ou, la nuit, dans les noires profondeurs d'un petit lac, mais au petit matin, dans la froide étendue bleue verte d'une vallée lacustre de haute montagne, baignée alors de la lumière dorée du soleil apparaissant. Une image qui devient le symbole de l'ultime métamorphose de Valet, franchissant l'espace suprême de sa vie pour parvenir et se dissoudre dans une dimension transcendante, dans la *musica mundana*, harmonie du monde et de l'univers...

3.3.3.3 Vertus et valeur de la musique.

A Castalie l'on cultive donc la « musique classique » de 1500 à 1800, louée comme le plus haut accomplissement de l'Europe créatrice. Pourtant, il semblerait que les relations musicales de la culture castalienne aient eu encore un autre modèle, très antique et infiniment digne de respect, que le Jeu des Perles de Verre tenait en haute vénération...

3.3.3.3.1 Du sens oublié de toute musique.

De fait, dans son « essai d'introduction à l'histoire du Jeu des Perles de Verre, à la portée de tous », le biographe évoque ces récits, ces contes et ces légendes que datent de la jeunesse de toutes les cultures et qui attribuent à la musique « un pouvoir bien supérieur à celui de la simple esthétique, un empire

¹⁹³ Hesse, Hermann : *Narziss und Goldmund*. Eine Erzählung
S. Fischer, Berlin 1930. Edition utilisée: même titre, St. 274
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975

sur les âmes et sur les peuples, et qui en font la princesse secrète ou le code des hommes et de leurs Etats. »¹⁹⁴

C'est une idée du culte de la musique, d'une vie idéale et céleste menée sous son sceptre qui aurait joué un rôle important depuis la plus haute antiquité chinoise jusqu'aux légendes des Grecs et qui, aux dires du narrateur, serait également intimement liée au Jeu des Perles de Verre. Aussi, dans la Chine légendaire des anciens rois, reconnaissait-on à la musique un rôle déterminant dans la vie de l'Etat et de sa cour. On identifiait presque la grandeur de la musique avec celle de la culture et de la morale, voire de l'Empire, et l'on raconte que les maîtres de musique devaient veiller strictement à ce que l'on conservât « les anciennes tonalités ». Ainsi, lorsque la musique menaçait de connaître un déclin, cette menace était-elle considéré comme un indice certain que le gouvernement et l'Etat étaient sur une bien mauvaise pente. Et les poètes racontaient « des contes terrifiants sur les tonalités interdites, diaboliques et dérobées au ciel, par exemple sur la tonalité Tsing-Chang et Tsing-Tsé, la 'musique de la décadence' ; à peine avait-on entonné ces accents impies au château royal, que le ciel devenait noir, que les murailles tremblaient et s'effondraient, que le trône et l'Empire croulaient. »¹⁹⁵

Le narrateur semble donc vouloir donner ici une représentation de la musique à la lumière de ses aspects historiques, phénoménaux et même légendaires, afin, sans doute, de donner au lecteur sa plus juste signification et portée. Ce qui l'amène également à citer quelques passages du chapitre consacré à la musique dans *Le Printemps et L'Automne* de Lu Bou Wé¹⁹⁶. Des passages

¹⁹⁴ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.15, (« [...] weit über alles nur künstlerische hinaus eine seelen- und völkerbeherrschende Kraft [zuschreiben], sie zu einem geheimen Regenten oder einem Gesetzbuch der Menschen und ihrer Staaten machen. »)

¹⁹⁵ Ibid., p.27, (« [...] furchtbare Märchen von den verbotenen, teuflischen und dem Himmel entfremdeten Tonarten, zum Beispiel der Tonart Tsing-Schang und Tsing Tse, der 'Musik des Untergangs', bei deren frevelhaften Anstimmen im Königsschloß alsbald der Himmel sich verfinsterte, die Mauern erbebten und stürzten und Fürst und Reich zu Falle kamen. »)

¹⁹⁶ Wilhelm, Richard : *Frühling und Herbst* des Lü Bu We

si parlants que l'on ne peut dès lors que difficilement les omettre. En voici un court extrait : « Quand le monde est en paix [...], il est possible de bien faire de la musique. Quand les désirs et les passions ne sont pas engagés sur des voies fausses, il est possible de perfectionner la musique. La musique parfaite [...] naît de l'équilibre. [...]. La musique repose sur l'harmonie entre le ciel et la terre, sur l'accord entre l'obscurité et la lumière. »¹⁹⁷

Selon Lu Bou Wé, la musique des Etats décadents et des gens mûrs pour le déclin serait sentimentale et triste, elle manquerait de sérénité. On rapporte d'ailleurs que les tyrans Gyé et Tschou-Sin faisaient de la musique grisante et bruyante, qu'ils trouvaient belles « les sonorités fortes et les effets de masse »¹⁹⁸. La cause de l'écroulement de l'Etat Tschou aurait été l'invention de la musique magique. Une sorte de musique grisante qui, raconte-t-on, s'était éloignée de l'essence de la vraie musique, de la sérénité.

Contrairement à cette musique grisante, la musique d'une époque d'ordre est donc calme et sereine, et son gouvernement équilibré. Une musique qui, dans l'ancienne Chine, était censée puiser dans les sources du Tao, renfermant le yin et le yang, à l'origine de toute chose. Elle fut également considérée comme le reflet de l'âme du peuple. Aussi, si la musique suivait les principes suprêmes du Tao, était-elle parfaite, et l'harmonie régnait dans le monde, dans l'Univers et parmi les hommes. En somme, qui comprenait la juste nature de la musique connaissait aussi la voie menant au Tao. Et là où régnait la juste nature de la musique, régnait de même l'unisson, l'harmonie entre le yin et le yang.

Aussi, nous l'avons vu, lors de ses études des anciens écrits chinois, Valet rencontra-t-il partout l'éloge de la musique « célébrée comme l'une des sources profondes de toute espèce d'ordre, de moralité, de beauté et de

Diedrichs, Jena 1928

¹⁹⁷ Hesse, Hermann : *Das Glasperlenspiel*. Op.cit., p.28, (« Wenn die Welt in Frieden ist [...], dann läßt sich die Musik vollenden [...], vervollkommen [...]. Die vollkommene Musik [...] entsteht aus dem Gleichgewicht. [...]. Die Musik beruht auf der Harmonie zwischen Himmel und Erde, auf der Übereinstimmung des Trüben und des Lichten. »)

santé »¹⁹⁹. Une conception haute et morale de la musique qui, si l'on en croit le biographe, lui avait de tout temps été inculquée par le Maître de la Musique.

Les phrases du Chinois nous indiquent donc assez clairement les origines (supposées) et le sens véritable et oublié de toute musique.

Aussi Hesse semble-t-il avoir eu connaissance de la fonction de la musique aux temps de la préhistoire, comme l'un des procédés intimes et légitimes de la magie. A commencer par le rythme qui fut un moyen puissant et éprouvé pour mettre à l'unisson une multitude d'hommes, « pour ramener à la même cadence leur respiration, les battements de leur cœur et leurs sentiments, pour encourager les gens [...] à accomplir des actes sacrés. »²⁰⁰

Une vertu de pouvoir primitif, de sortilège, que la musique aurait gardée dans sa pureté originelle et qui, si elle peut induire au diabolique, mène le plus souvent vers les sphères les plus hautes.

3.3.3.3.2 Une « récréation de l'âme ».

Ainsi, dans la pensée de Lu Bou Wé, la musique est-elle à l'origine aussi bien agent magique que reflet intrinsèque du développement social et moral d'un Etat.

Mais, nous l'avons vu, dans le Jeu des Perles de Verre, parmi les pouvoirs attribués à la musique, il y a aussi celui qui consiste à rapprocher deux êtres, deux âmes. Rien, lui avait alors dit le Maître de la Musique, « ne permet plus facilement de devenir amis que de faire de la musique. »²⁰¹ Et, de fait, nombre des amitiés et connaissances que Valet put faire au cours de sa vie, naquirent lors de discussions sur la musique ou, plus simplement, en faisant de

¹⁹⁸ Ibid., (« [...] die starken Klänge [...] und Massenwirkungen. »)

¹⁹⁹ Ibid., p.140, (« [...] das Lob der Musik als eine der Urquellen aller Ordnung, Sitte, Schönheit und Gesundheit. »)

²⁰⁰ Ibid., p.29, (« [...] ihren Atem, Herzschlag und Gemütszustand in gleichen Takt zu bringen, die Menschen [...] zur heiligen Handlung zu ermutigen. »)

la musique ensemble. Ce fut le cas notamment de son amitié avec Ferromonte, avec le Père Jacobus, et, à l'automne de sa vie, la musique devint pour Joseph Valet l'un des moyens essentiels pour gagner la confiance et apprivoiser le jeune et fougueux Tito, le fils de Plinio Designori.

Mais plus encore qu'un pont entre deux êtres, la musique semble posséder des vertus pour le moins thérapeutiques...

Afin d'apaiser le désespoir et les tourments de son ami Plinio, Valet lui joua, souvenons-nous, une sonate de Purcell. Car, expliqua-t-il alors à son ami, « il faut dormir l'oreille pleine de musique. Lever les yeux vers le ciel étoilé et s'emplir l'oreille pleine de musique avant d'aller au lit, cela vaut mieux que tous les soporifiques. »²⁰² Et quand, à la fin de la sonate, Joseph prit congé de son hôte, on raconte que le visage de celui-ci avait changé : « il s'était éclairé, et en même temps il y avait des larmes dans ses yeux. »²⁰³

Ça et là l'on trouve ainsi dans le *Jeu des Perles de Verre*, la confirmation que la musique a le pouvoir de « recréer » l'âme et d'apporter la sérénité. Voici d'ailleurs ce que Plinio rapporte quelques jours seulement après son entrevue avec le Magister Ludi : « [...] il m'a fait retrouver le chemin de la méditation par la musique ; par la musique et la contemplation, par sa sérénité, sa vaillance castaliennes, il m'a éduqué et transformé. »²⁰⁴

Une conception de la vertu thérapeutique de la musique qui ne nous est certes plus étrangère. Pour Hesse, souvenons-nous, la musique et, en particulier

²⁰¹ Ibid., p.54, (« Niergends können zwei Menschen leichter Freunde werden als beim Musizieren. »)

²⁰² Ibid., p.349, (« [...] in den Schlaf noch ein Ohr voll Musik mitnehmen. Der Blick in den Sternenhimmel und ein Ohr voll Musik vor dem Zubettgehen, das ist besser als alle Schlafmittel. »)

²⁰³ Ibid., (« [...] erhelltes Gesicht, und zugleich Tränen in den Augen. »)

²⁰⁴ Ibid., p.358, (« [...] er hat mich wieder zur Meditation gebracht, er hat mich durch [...] Musik und Versenkung, kastalische Heiterkeit, kastalische Tapferkeit erzogen und umgeformt. »)

celle de Bach, avait de tout temps été « une merveilleuse source de renouveau »²⁰⁵.

Pour Valet aussi la musique fut bien souvent un remède de l'âme et de l'esprit. C'est elle qui lui fit retrouver le calme intérieur, alors qu'il était fatigué et démoralisé par la lourde tâche qui lui avait été attribué durant ses années d'études : défendre Castalie contre les invectives de son frère-ennemi Plinio Designori. Par elle, par les accords d'une sonate de Gabrielli, le Maître de la Musique réussit à ramener son élève à l'état de disponibilité et réceptivité qu'il avait alors regretté, dit-on, de ne plus trouver chez lui. La musique avait donc été pour le jeune Valet à la fois nourriture et bain, elle permit à son âme de retrouver son courage et son souffle afin de surmonter cette crise.

Un effet apaisant et reposant que Joseph Valet rencontra si souvent en faisant de la musique. Ainsi les exercices de clavecin et de clavicorde qu'il ne se lassait jamais de faire en compagnie de son ami Ferromonte, étaient-ils toujours pour lui une détente, un réconfort et une confirmation. Et d'une leçon de musique avec le Magister Musicae, l'on sortait « comme d'un bain et d'une séance de massage »²⁰⁶. Un bain aux « sources pures du beau. »²⁰⁷

Par la suite, il trouva aussi force et réconfort durant ces « heures de paix » qu'il avait pris l'habitude de passer ensemble avec le Père Jacobus, après de longues et difficiles heures de travail. Joseph, souvenons-nous, apportait souvent son clavicorde ou son violon et, « à la lueur douce d'un cierge, dont le parfum sucré de cire emplissait la petite pièce »²⁰⁸, ils jouèrent alors tour à tour ou ensemble des airs de Corelli, de Scarlatti, de Telemann ou de Bach. Après quoi, le vieil homme allait se coucher, tandis que Valet, stimulé par la ferveur

²⁰⁵ Hesse, Hermann : *Gesammelte Briefe*. Bd.2, op.cit., p.22, (« Eine wunderbare Quelle der Erneuerung [...] »)

²⁰⁶ Ibid., p.73, (« [...] kam man wie aus einem Bad und einer Massage. »)

²⁰⁷ Ibid., (« [...] in den reinen Quellen des Schönen. »)

²⁰⁸ Ibid., p.210, (« [...] im sanften Licht einer Kerze, deren süßer Wachsduft den kleinen Raum erfüllte [...]. »)

musicale de ces petites soirées, « prolongeait la durée de son travail nocturne jusqu'à la limite autorisée par la discipline. »²⁰⁹

Chaleur, calme et harmonie émanent de cette peinture sensible. La lueur douce d'une bougie et le parfum sucré de la cire emplissent la petite pièce et soulignent encore l'effet apaisant et méditatif de la musique qui, délicate et intime, résonne tel le toucher léger et sensible du clavicorde.

Ainsi la musique était-elle pour Joseph Valet et le Père Jacobus l'une des sources les plus généreuses de joie et de détente. Une harmonie mélodieuse lui est inhérente, une harmonie « en l'honneur de Dieu » et pour une « récréation de l'âme ». Un moment libérateur et apaisant que ne peuvent, selon toute apparence, induire que les accents à la fois béatifiques, fervents et rigoureux de la musique baroque...

3.3.3.3 Un chemin vers la sérénité éternelle, ou :

Le récit de la transfiguration du Maître de la Musique.

« Musique » signifie donc réconfort, détente et « récréation de l'âme ». Elle est source de renouveau pour l'âme et connaissance, car elle mène, en temps de joie comme en temps de peine et de troubles, à la médiation et à l'harmonie intérieure. Plus encore, elle semble être aux yeux de Valet un instrument de transformation et de perfectionnement de toute vie humaine. Une vertu et une signification de la musique soulignées peut-être encore par le fait que Valet ne possède pas une biographie qui serait de l'ordre de la réalité quotidienne. Il appartient à l'ordre éternel de la musique et mène une vie dans son esprit. Il vit continuellement dans l'unité : à l'unisson avec lui-même, avec la « réalité quotidienne » et avec l'Univers, le tout et l'un. Ce qui, aux dires du narrateur,

²⁰⁹ Ibid., (« [...] seine Arbeitszeit bis zur Grenze des von der Disziplin Erlaubten in die Nacht ausdehnte. »)

explique sans doute « le calme, la gaieté, [...] la sérénité rayonnante avec lesquels il réalisa son destin, sa vocation et atteignit sa fin. »²¹⁰

Pour le Maître de la Musique en personne, la musique semble d'ailleurs avoir été un instrument et un moyen d'évolution et de perfectionnement.

Lorsque Valet rencontra pour la première fois le Magister Musicae, souvenons-nous, il vit un vieil homme aux cheveux blancs, avec « un beau visage clair, aux yeux pâles perçants. »²¹¹ Un regard qui, toutefois, n'était pas seulement pénétrant, il était en même temps gai. Et, dit-on, ce n'était pas la gaieté du rire ou du sourire, « mais une gaieté tranquille, calme et rayonnante. »²¹² En outre, comme le constata un jour l'étudiant Valet, c'était un homme qui, malgré son âge et la fatigue due à ses fonctions, était toujours en mesure, par la concentration, de lancer « un regard calme, plein de vigueur, de sérénité et de cordialité »²¹³.

Bien des années plus tard, alors que le Maître de la Musique avait depuis longtemps résigné ses fonctions, Valet alla lui rendre visite à Monteport. Il le trouva alors un peu plus détaché et affaibli, certes, mais, selon le Maître du Jeu, « il était plus vigoureux d'aspect et plus serein [...], la fatigue ne se lisait plus sur son visage, et s'il n'avait pas rajeuni, il avait embelli et s'était affiné [...]. »²¹⁴

Ainsi l'ancien Maître de la Musique qui, autrefois, avait déjà paru si clair et rayonnant aux yeux de Joseph Valet, s'était-il profondément transformé au fil du temps. Une véritable transfiguration intérieure qui lui conféra de plus en plus les traits d'un sage vénérable.

²¹⁰ Ibid., p.45, (« [...] die stille, heitere, ja strahlende Art, mit welcher er sein Schicksal, seine Begabung, seine Bestimmung verwirklichte. »)

²¹¹ Ibid., p.51, (« [...] mit einem schönen lichten Gesicht und mit durchdringend blickenden hellblauen Augen. »)

²¹² Ibid., (« [...] von einer [...] stillglänzend, ruhigen Heiterkeit. »)

²¹³ Ibid., p.86, (« [...] kräftig, heiter und freundlich zu blicken vermochte. »)

²¹⁴ Ibid., p.192, (« [...] aber an Aussehen kräftiger und heiterer, [...] die Müdigkeit war ihm aus dem Gesicht gewichen, er war nicht jünger, aber hübscher und feiner geworden [...]. »)

Et, le jour même où Valet apprit sa nomination de Magister Ludi, celui-ci eut une vision dans laquelle il revit l'instant de sa première vocation et l'image du Maître de la Musique qui lui parut alors sous les traits d'« un bel homme sympathique, d'un certain âge, aux cheveux grisonnants et au clair visage plein de bonté et de dignité. »²¹⁵ Il était venu pour lui montrer ce qu'était la musique. Dans cette vision, Valet, enfant, suivait par toutes sortes de chemins le Maître qui marchait devant lui et qui, « chaque fois qu'il se retournait et montrait son visage, devenait plus vieux, plus calme et plus respectable, se rapprochant à vue d'œil de l'image idéale d'une sagesse et d'une dignité intemporelles [...]. »²¹⁶

Joseph Valet voyait donc en la personne du Maître de la Musique son idéal, son maître à penser qui incarnait de plus en plus l'image de la sagesse et de la sérénité. Une sérénité qui, semble-t-il, s'accroissait au fur et à mesure que ses forces déclinaient. Aussi, le sourire avec lequel le Magister Musicae accueillait tout un chacun avait-il toujours été « un sourire qui s'offrait, rayonnant de franchise enfantine, pleine de cordialité et de gentillesse. »²¹⁷ On raconte d'ailleurs qu'au fil du temps, ce sourire n'avait rien perdu de sa clarté et de sa grâce, de sa pureté et de sa profondeur. Toutefois, peu avant sa fin, le message rayonnant de son visage souriant de vieillard « était devenu plus profond, plus secret, plus intense »²¹⁸. Tel le sourire d'un sage chinois, d'un saint et d'un illuminé. Aussi Valet rapporta-t-il un jour à son ami Ferromonte qu'un étrange rayonnement semblait émaner du Maître de la Musique : « [...] il

²¹⁵ Ibid., p.237, (« [...] ein sympathischer älterlicher Mann mit ergrautem Haar und einem lichten Gesicht voll Güte und voll Würde. »)

²¹⁶ Ibid., p.238, (« [...] mit jedem Male, wo er sich umwandte und sein Gesicht zeigte, wurde er älter, stiller und ehrwürdiger, [...] zusehends einem Idealbild zeitloser Weisheit und Würde sich annähernd [...]. »)

²¹⁷ Ibid., p.276, (« [...] kindlich offen, strahlend sich anbietenden Herzlichkeit und Freundlichkeit. »)

²¹⁸ Ibid., (« [...] inniger, geheimnisvoller und intensiver. »)

m'a semblé que de tout cet homme, ou du moins de ses yeux, de ses cheveux blancs et de sa peau d'un rose clair émanait un léger rayonnement frais. »²¹⁹

Frais, immatériel et clair comme un nimbe, la gloire d'un saint. Comme si son être avait pris le dernier et le plus haut des tournants, « quittant les hommes pour le silence, la parole pour la musique, la pensée pour l'unité. »²²⁰ C'était, aux dires de Joseph Valet, un saint, un être parvenu à la perfection. Un état de transfiguration, un rayonnement que le Magister Ludi ressentit alors comme une musique, des ondés qui allaient et venaient imperceptiblement entre lui et le vieil homme, comme un souffle et une rythmique. C'était une musique, selon Valet, « devenue totalement immatérielle, ésotérique, qui accueille quiconque entre dans son cercle magique, comme un chant à plusieurs voix accueille une voix nouvelle. »²²¹

A peu de personnes seulement il avait été donné de participer à cet éclat d'automne, aux derniers rayons d'une vie infiniment pure. Seuls quelques rares élus ont pu entrer dans le cercle magique. Voici, au demeurant, comment Valet vit son Maître, ce sage illuminé de la musique, lui et la marche de son devenir, depuis la minute où il l'avait rencontré pour la première fois : « C'était une vie de dévouement et de travail, mais libre de contrainte, pure d'ambition, et toute pleine de musique. Et elle se développait, comme si, en devenant musicien et Maître de la Musique, il avait fait choix de celle-ci comme de l'une des voies qui mènent au but suprême de l'humanité : la liberté intérieure, la pureté, la perfection, et, comme si, dès lors, il s'était contenté de se laisser de plus en plus pénétrer, transformer, épurer par la musique, par ses mains sages et habiles de joueur de clavecin, par sa riche, sa gigantesque mémoire de musicien, [...],

²¹⁹ Ibid., p.278, (« [...] der ganze Mann schien, oder doch seine Augen, sein weißes Haar und seine hellrosige Haut, eine leise kühle Strahlung von sich zu geben. »)

²²⁰ Ibid., p.280, (« [...] weg von den Menschen und hin zur Stille, weg von den Worten und hin zur Musik, weg von den Gedanken und hin zur Einheit. »)

²²¹ Ibid., p.284, (« [...] völlig unmateriell gewordene, esoterische Musik, welche jeden in den Zauberkreis Eintretenden mit aufnimmt wie ein mehrstimmige Lied, eine neu einfallende Stimme. »)

comme s'il n'était plus qu'un symbole, [...], une forme phénoménale, une personnification de la musique. »²²²

Ainsi la musique mène-t-elle au monde de la perfection et de la lumière. Elle est le chemin et le pont vers la liberté et l'accomplissement. Par elle, une vie humaine peut accéder à la plus haute des méditations : la sérénité des sages. Et le Maître de la Musique possédait si intensément en lui la vertu de la sérénité qu'elle rayonnait de lui comme la lumière d'un soleil.

Pouvoir atteindre un jour cette sérénité avait également été aux yeux de Joseph Valet la plus haute et la plus noble des finalités. Car pour lui, elle ne signifiait ni autosatisfaction, ni frivolité, mais connaissance la plus haute et amour. Elle était l'affirmation de toute réalité et ne pouvait croître qu'avec l'âge et l'approche de la mort. Elle était le secret du beau et la véritable substance de tout art.

Aussi la musique, la « musique classique » et accomplie est-elle un geste qui signifie : « je sais le tragique de la condition humaine, je me rallie à la cause du destin humain, de la vaillance, de la sérénité. Que ce soit la grâce d'un menuet de Hændel ou de Couperin, que ce soit de la sensualité sublimée en un geste de tendresse, comme chez beaucoup d'Italiens ou chez Mozart, ou encore l'acceptation tranquille de la mort, comme chez Bach, il y a toujours là une bravade, un héroïsme, un esprit chevaleresque et l'accent d'un rire surhumain,

²²² Ibid., (« Es war ein Leben der Hingabe und Arbeit, aber frei von Zwang, frei von Ehrgeiz und voll von Musik. Und es entwickelte sich so, als habe er, in dem er Musiker und Musikmeister wurde, die Musik als einen der Wege zum höchsten Ziel des Menschen, zur inneren Freiheit, zur Reinheit, zur Vollendung erwählt, und als habe er seitdem nichts anderes getan, als sich von der Musik immer mehr durchdringen, verwandeln, läutern zu lassen, von den gewandten, klugen Cembalistenhänden und dem reichen riesigen Musikergedächtnis [...] und sei jetzt nur noch ein Symbol, [...] eine Erscheinungsform, eine Personifikation der Musik. »)

d'une gaieté immortelle. C'est cela qui doit résonner aussi dans nos jeux de Perles de Verre, dans toute notre vie, dans nos actes et dans nos souffrances. »²²³

C'est ainsi que résonnait la vie de Joseph Valet, - peut-être pas de manière aussi claire et rayonnante que chez le Maître de la Musique, mais toujours sereinement et courageusement, tel un franchissement perpétuel, une danse paisible et souriante.

Et si sa vie ne s'acheva pas par une transfiguration lumineuse et musicale comme ce fut le cas pour l'ancien Maître de la Musique, sa fin ne fut pas moins un sacrement, ne fut pas moins musique. Et nous en trouvons, si n'est la preuve, du moins la plus belle illustration dans une lettre que Hesse adressait en juillet 1933 à Fanny Schiler, sa cousine. Une lettre avec, en entête, une petite aquarelle de sa main, représentant la quiétude d'un lac alpestre ²²⁴, véritable allégorie de la « vraie musique » que Hesse peignit en guise de remerciement pour le cadeau que lui avait alors fait sa cousine et amie : un disque de Jean-Sébastien Bach. Voici, du reste, ce qu'il y écrit à propos d'un choral de Bach : « [...] cette musique est éternelle [...], cette musique est tao. Car ceci est un des 1000 aspects du tao : la forme parfaite qui a absorbé et dissous le contenu et qui, en suspens en elle-même, n'est plus que souffle et beauté ». Et l'écrivain ajoute :

²²³ Ibid., p.44, (« Wissen um die Tragik des Menschentums, Bejahen des Menschengeschicks, Tapferkeit, Heiterkeit ! Ob das nun die Grazie eines Menuetts von Händel oder Couperin ist, oder die zu zärtlicher Gebärde sublimierte Sinnlichkeit wie bei vielen Italienern oder bei Mozart, oder die stille, gefaßte Sterbensbereitschaft wie bei Bach, es ist immer ein Trotzdem, ein Todesmut, ein Rittertum, und ein Klang von übermenschlichem Lachen darin, von unsterblicher Heiterkeit. So soll es auch in unserm Glasperlenspielen klingen, und in unserm ganzen Leben, Tun und Leiden. »)

²²⁴ Le manuscrit de cette lettre se trouve en possession de M. et Mme Bodamer, Calw. (Marie-Luise Bodamer est la fille Fanny Schiler, née Gundert).

« On se souhaite d'entendre cette musique au moment de mourir - ou plutôt : mourir à l'image de cette musique, [...] et devenir un avec l'Un »²²⁵...

²²⁵ *Hermann Hesse. Musik*, op.cit., p.158, (« Diese Musik ist Tao. Auch das nämlich ist eine der 1000 Erscheinungsformen de Tao : die vollkommene Form, die den Inhalt verschluckt und aufgelöst hat und in sich selber schwebend nur noch atmet und schön ist. Man wünscht sich, diese Musik im Augenblick des Sterbens zu hören – vielmehr : so zu sterben wie diese Musik ist [...], und mit dem Einen eins zu werden. »)



Index des compositeurs évoqués dans le *Jeu des Perles de Verre*.

Baroque ancien (1570-1620)

Gabrielli, Giovanni (1570-1612)
Monteverdi, Claudio (1567-1663)
Praetorius, Michel (1571-1621)

Baroque moyen (1620-1680)

Schütz, Heinrich (1585-1672)
Froberger, J.J (1616-1667)
Buxtehude, Dietrich (1637-1707)
Corelli, Arcangelo (1653-1713)
Scarlatti, Domenico (1660-1725)
Purcell, Henri (1659-1695)

Baroque tardif (1680-1750)

Telemann, Georg Philipp (1681-1767)
Bach, Johann Sebastian (1685-1750)
Hændel, Georg Friedrich (1685-1759)

Romantisme « primitif » (1797-1828)

Schubert, Franz (1797-1828)

CONCLUSION.

La musique fut donc, plus que toute autre forme d'art, un indéniable fil conducteur de la vie et de la pensée de Hermann Hesse. Omniprésente dès son enfance, elle devint très tôt une raison d'être, un refuge et un réconfort de son âme meurtrie d'adolescent tourmenté. La place fondamentale qu'elle occupa ensuite dans sa vie tant amoureuse qu'amicale, mais aussi dans son esprit d'intellectuel et de mélomane assidu, laisse néanmoins quelque peu songeur quant à la réalisation de sa propre destinée. Comment, en effet, à travers ses nombreux témoignages, lettres et écrits ayant trait à l'univers de la musique dans toute sa diversité, ne pas entrevoir un certain regret : celui de ne pas avoir été musicien à son tour ? Un regret qui peut paraître d'autant plus étrange et difficilement compréhensible que Hesse fut un grand poète et écrivain, un artiste reconnu de la langue allemande et de la pensée.

Peut-être parce que la musique est, en définitive, la forme d'expression la plus juste et la plus profonde de ce que les mots et les arts figuratifs (« räumliche Künste ») ne peuvent énoncer ou figurer. Elle est, en effet, au-delà de toutes les autres formes et manifestations de l'art, en mesure d'exprimer l'ineffable.

Ce désir et ce regret transparaissent également dans l'œuvre de l'écrivain, en particulier, dans les trois romans que nous venons d'évoquer. Ainsi, dans *Gertrud*, Hesse dépeint-il la vie et le devenir du musicien Kuhn. Incapable d'être un grand musicien interprète, ce dernier, nous l'avons vu, a néanmoins réussi à devenir un compositeur reconnu. Thème romantique s'il en est, dans lequel se dévoile de même l'allégorie de la propre vie de l'écrivain. Mais dans *Gertrud* apparaît également un autre thème pour le moins évocateur et sans doute

intrinsèque à la pensée hessienne dans son ensemble : celui de la polarité et de l'aspiration profonde à l'harmonie de l'être. Une aspiration qui, toutefois, semble n'être encore qu'une ébauche, un élan inavoué mais bien réel, et qui trouve son expression dans le tiraillement du compositeur Kuhn entre ses deux amis antagonistes : Teiser, le musicien de type apollinien, entièrement dévoué à son art, et le virtuose Heinrich Muoth, sombre et dionysiaque dans son évocation. Le livre se termine sur la reconnaissance unanime de Kuhn en tant que compositeur, mais garde un indicible accent d'amertume, un sentiment d'inachèvement et de non-réalisation du but ultime tant recherché.

Un thème qui, dans le *Loup des steppes*, tend à devenir presque obsessionnel.

En effet, si pour Hermann Hesse la musique est le symbole suprême de la polarité de l'être qu'elle seule semble pouvoir mener à l'unisson, la recherche de l'harmonie des contraires par son personnage Haller, à la fois homme et loup dans son esprit, semble par moments tout aussi acharnée que désespérée. Mozart, incarnation du monde glacial et pur de l'esprit, finit certes par se confondre avec l'image du saxophoniste Pablo, personnage insouciant et sensuel, presque animal dans sa représentation de jazzman ardent et passionné. Pourtant, là encore, l'harmonie semble incomplète, même discordante dans sa tonalité faussement absolue. Et, de fait, le livre du loup des steppes s'achève sur une promesse, un espoir de retrouver un jour Mozart et Pablo attendant Haller dans un avenir encore indéfini. Et l'union même, la synthèse entre les deux mondes de son intime personnalité, ayant eu lieu dans le cadre chimérique et hallucinatoire du théâtre magique, garde un caractère irréel et inassouvi.

Un désir de conciliation des contraires par la musique que l'on retrouve également dans le *Jeu des Perles de Verre*, de manière sublimée certes, mais non moins accusée.

Ici, la polarité se trouve exprimée à travers l'amitié entre Joseph Valet et son frère-ennemi Plinio Designori. L'un représentant le monde de l'Ordre et de l'Esprit, et l'autre, celui du monde du chaos et de la Nature. Une relation entre deux amis antagonistes qui, du reste, n'est pas sans rappeler celle qui lia Narcisse et Goldmund ¹.

Cette fois, néanmoins, l'union semble enfin possible, accessible au héros Joseph Valet grâce à une vie menée entièrement dans l'esprit de la musique. Mais, nous l'avons vu, la fugue castalienne ne s'achève pas sur l'accord final d'une coda, dissolvant par-là toutes les tensions pour les restituer à l'univers ; telle une monodie, Valet la laisse en effet se perdre et, seul, retourne à la *musica mundana*. Un retour à l'harmonie des sphères, à l'union de toutes choses qui ne lui est cependant possible qu'au travers la mort par noyade dans les eaux glacées d'un lac alpestre, allégorie, selon Hesse, du monde selon Jean-Sébastien Bach.

La synthèse finale toutefois, ne sera réalisée que par procuration, par la réalisation, encore incertaine au demeurant, de son aspiration par l'intermédiaire de son élève Tito Designori, homme du monde et pôle opposé de Joseph Valet.

Et, une fois de plus, l'harmonie véritable ne semble réalisable que par la musique, plus encore, elle n'est réellement accessible qu'aux seuls « vrais » musiciens, comme en témoigne le récit de la transfiguration du Maître de la Musique.

Une musique ou, plutôt, un univers musical qui, enfin, apparaît tout aussi défini que délimité dans la pensée de l'écrivain. Car dans la perception hessienne, comme nous le savons désormais ², seule la musique « classique » et,

¹ *Narziss und Goldmund*. Eine Erzählung.

S. Fischer, Berlin 1930

Edition utilisée: même titre, St. 274, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975. Voir aussi l'article de Duruman, Safinaz : « La mélodie à deux voix de Hermann Hesse », op.cit., évoqué dans l'introduction de notre étude.

² Un point qui ressort très nettement de la deuxième partie de ce travail, consacrée à la critique et la conception de la musique de l'écrivain. Voir en particulier le chapitre 2.3, intitulé « Les deux musiques ». Sans oublier, bien entendu, les chapitres de notre

en particulier, baroque, est susceptible de transcender l'existence humaine, d'indiquer le chemin qui mène à l'harmonie ultime.

Une délimitation que nous ne nous permettrons cependant pas de juger, bien qu'elle invite, à l'instar de la fonction presque religieuse attribué par Hesse à la musique classique (Mozart) et surtout baroque, si ce n'est à émettre un léger bémol, du moins à débattre de sa justification et de son fondement...

troisième partie, sur le *Loup des steppes* ainsi que sur le *Jeu des Perles de Verre*, témoins tous deux, de cette scission du monde de la musique dans l'esprit de Hermann Hesse.

INDEX.**A.**

Abélard, Pierre 432

Abendroth 252

Adorno, Theodor 226, 227, 512

Andreae, Volkmar 144, 146, 148, 151, 154,
158, 159, 168, 192, 193, 220, 229, 240, 242,
276, 291, 345

Anthes, Georg 131, 207, 242

Arp, Hans 345

B.

Baaten, Heta 35, 108-110, 506

Bach, Jean-Sébastien 5, 20, 36, 37, 58, 59,
60, 61, 63, 64, 68, 130, 139, 147, 157, 161, 171,
172, 174-181, 184, 185, 187, 189, 193, 197,
225, 243, 245, 246, 264, 265, 274-277, 279
285, 288, 338, 352, 353, 359, 379, 381, 400
401, 406, 411, 419, 420, 434, 435, 438, 441
444, 446-454, 466, 468, 473, 474, 476, 479
512, 515

Baeschlin, Theo 437

Bakes, Theodor 238

Ball, Emmy 162, 346

Ball, Hugo 7, 9, 38, 51, 52, 54, 112, 114, 162,
234, 346, 347

Barns 41

Bartók, Bella 220, 221, 224

Baser, Friedrich 19, 509

Basler, Otto 167, 234, 268

Baudelaire, Charles 372

Bauer, Walter 149

Beethoven, Ludwig van 2, 63, 67, 68, 76, 77,
87, 120, 122, 123, 128, 132, 149, 150, 153, 156

- 174, 176, 179, 184, 190-198, 201, 205, 212, 235,*
246, 247, 285, 338, 354, 369, 385, 515, 516
 Bellemin-Noël, Jean 365
 Bengel, Johann Albrecht 75, 108, 410
 Berg, Alban 221, 22, 224-225
 Berlioz, Hector 196, 197, 201-204, 229, 269
 Bermig, Werner 197
 Bernoulli, Maria (Mia) 134-136, 138, 141,
144, 149, 284, 315, 338, 342
 Bernoulli, Mathilde 134
 Bertholet 131
 Bismarck, Otto von 48
 — Bizet, Georges 278
 Blaukopf, Kurt 439, 512
 Blümel, Otto 345
 Blumhardt 86, 87, 90, 96
 Bodamer, H.C. 58, 274, 276, 506
 Bodamer, Marie-Luise 58, 60, 274, 276, 506
 Böhmer, Gunter 142
 Bouddha 491
 Boulez, Pierre 204, 262
 Bouquet, Fritz 156
 Brackenhammer, (demoiselles) 73
 Brahms, Johannes 2, 49, 148, 149, 173, 196,
214-219, 269-271, 278, 325, 354, 388, 513
 Brecht, Berthold 12, 142
 Brentano, Bettina 194
 Brentano, Clemens 202
 Brun, Alphonse 148
 Brun, Fritz 146-149, 151-153, 158, 162, 168,
225, 226, 229, 230, 240, 251, 252, 254, 291, 302
 Bukofzer, Manfred F. 449, 453, 512
 Bülow, Hans von 166, 239
 Burkhard, Otto 148, 283, 285
 Burkhardt, Jakob 19
 Burns, Robert 118
 Busch, Adolf 145, 149, 150, 162, 244-246,
 Busoni, Ferruccio 151, 169, 183, 221, 224, 225
 261
 Buxtehude, Dietrich 95, 288, 381, 476

C.

Calvin, Jean 109
 Cellini, Benvenuto 203
 Chamberlain, Joseph 211
 Cherubini, Luigi Zenobio 63,196
 Chichio 345,349
 Chopin, Frédéric 141,119,122,123,125-128,
 134-137,153,171,182,184,190,191,197-
 200,246,247,259,260,315,354
 Chostakovitch, Dimitri 278
 Cicéron 76
 Colonne, Eduard 258
 Comolli, Jean-Louis 361,512
 Corelli, Arcangelo 63,67,175,180,419,447,
 468,476
 Cornelius 131
 Corredor, José Maria 274,513
 Corrodi, Hans 226
 Cortot, Alfred 246,247,259,260
 Couperin, François 174,412,473,474

D.

Dante, Béatrice de 126
 Debussy, Claude 49,190,195,196,220
 Delibes, Léo 244
 Delvaille, Bernard 214,513
 Dolbin, Benedikt F. 141
 Dorner, Leo 20,502
 Dorsch, Paul 41,44,513
 Dostoïevsky, Fedor M. 191
 Dubois, Julie 34
 Dukas, Paul 228
 Durigo, Ilona 147-149,151,155,156,158,
 214,219,233,242
 Dürr, Werner 7,9,15,16,271,351,507,508
 Dürrson, Werner 16
 Duruman, Safinaz 23,24,479
 Dvořák, Anton 244,514

E.

Eccard, Johannes 63
 Eichendorff, Joseph von 38,88,95,113,146,
 231,232,238
 Einstein, Alfred 182,513
 Eisenmann, Will 168,228,229,513
 Elgar, *sir* Edward 244
 Engel, Hans 19,509,515
 Erb, Karl 242
 Escarpit 365
 Eschyle 76

F.

Faber, Otto Erich 120
 Faisst, Hugo 218,219,242
 Faisst, Immanuel Gottlob 61,63,64,143,219,
 513
 Feller, Elisabeth 66
 Ferrier, Kathleen 243
 Fétis, Joseph 166
 Fichte, (Dr) 131
 Fichte, Johann Gottlieb 110
 Field, G. Wallis 23,171,509
 Finckh, Ludwig 193,342,344
 Fischer, Edwin 149,151,155,158,183,246,
 247,250,514
 Fischer, Samuel 133
 Flagstad, Kirsten 239
 Flake, Otto 345
 Flaubert, Gustave 160
 Fortner, Wolfgang 222
 Fournier, Pierre 150,245,247,259
 Freedmann, R. 139,503
 Froberger, Johann Jakob 401,447,476
 Frohnmeyer, Johannes 45
 Furtwängler, Wilhelm 151,176-178,196,
 205,209,212,215,239,350,252,255,263,275

G.

- Gabrielli, Giovanni *63,67,175,180,447,468*
476
- Geiger, (précepteur) *95*
- Gerhardt, P. *39,41,76,131*
- Gluck, C.W. *172,180,181,285*
- Gobineau, Joseph A. de *211*
- Goes, Eberhard *125,183*
- Goethe, Wolfgang von *12,35,110,113,115,*
118,120,137,166,188,193-195,200,201,217
266,368,372,375,399,501
- Goldbeck, Fred *263*
- Gounod, Charles *63*
- Greiner, Siegfried *32,35,56,70,503*
- Grillparzer, Franz *21*
- Grube, Gerta *95*
- Gundert, Agnes *66*
- Gundert, Elise *66*
- Gundert, Emma *66*
- Gundert, Elisabeth (née Isenberg) *57*
- Gundert, Frieda *66*
- Gundert, Friedrich *10,57-66,144,335,494,*
506
- Gundert, Grete *246*
- Gundert, Hermann *30-36,38-42,47,50,52,*
54,57-60,71,74,101,106,110,111,115,125,
495,506
- Gundert, Hermann (frère d'Agnes) *66,177*
- Gundert, Julie *34,38*
- Gundert, Ludwig *110*
- Gundert, Luise *66*
- Gundert, Samuel *57,66*
- Gundert, Wilhelm *31,34*

H.

- Haasis, (prof.) 79-81,282
 Habermaas, (Dr) 94
 Hændel, Georg Friedrich 43,63,67,78,172,
 175,178-181,224,264,352,353,356,390,
 418,434,447,473,476
 Haller, Hermann 345
 Hamsun, Knut 384
 Harastzi, Emile 169
 Haskil, Clara 150,183,246,247
 Hauptmann, G. 118,119,236
 Haußmann, Conrad 312
 Haydn, Joseph 62,121,132,161,174,181,
 182,184,379,381,413,457
 Hebbel, Friedrich 217
 Hebich, (missionnaire) 42
 Hedinger, Dr 274
 Hegel, Friedrich 30,110,265,432
 Hegner, Otto 130
 Heine, Heinrich 87,88,110,119,200,260
 Herder, Johann Gottfried 12
 Herwegh, Georg 83
 Herzog, Emilie 131
 Hesse, Adele 46,54,60,65,66,68,73,101,
 139,143,193,214,503
 Hesse, Barthold Joachim 46
 Hesse, Bruno 136,171,177,193,216,247
 Hesse, Carl Hermann 46
 Hesse, Hans 54,60,121
 Hesse, Johannes 32,38,45,46,50,52,53,56,
 72,74,81,91,92,94,95,97,99,101,108,116,
 118,134,506
 Hesse, Marie (née Gundert, 1^{ère} épouse Isenberg)
 1,7,9,38-47,50-54,57,60,71,72,74,81-83,85
 -87,90,91,97,99,100,101,106,110,112,113,
 116,125,133,495,503
 Hesse, Marulla 54,55,60,66,68,77
 Hesse, Martin 397
 Hesse, Ninon (née Ausländer, 1^{ère} épouse Dolbin)
 141,161,162,230,345,265,411,499,503
 Hindemith, Paul 222
 Hinderer 77
 Hitler, Adolf 210,211,236,355

Hölderlin, Friedrich 75,110,119,120
 Hoffmann, E.T.A 184,201,229
 Homère 36,76,83
 Honegger, Arthur 278
 Honolka, Kurt 216,514,515
 Hosianna 52
 Hubacher, Hermann 345,349
 Huber, Hans 30,132,151
 Hueber 131
 Huene 131
 Hunnius, Karl 57
 Hunnius, Monika 46,57,506

I.

Indy, Vincent d' 166,169
 Isenberg, Carlo (Carl) 140,144,153,154,
 168,178,212,344,412,413
 Isenberg, Charles 42-44
 Isenberg, Henriette (tante « Jettchen ») 57
 Isenberg, Hermann 42
 Isenberg, Karl 43,54,71,83,140,344
 Isenberg, Theodor (Theo) 1,10,43,51,54,65,
 67,73,77,98-106,108,111,115,125,144,198,
 242,282,283,296,494

J.

Jankélévitch, Vladimir 256,257
 Jean Paul 115,373
 Jésus 30,355
 Joachim, Josef 130,243,244
 Jung, C.G 272

K.

Kant, Immanuel *110,235,511*
 Kapff, (Dr) *117,118*
 Kasack, Hermann *8,9,507*
 Kehrwecker, Willi *198*
 Keller *120*
 Kepler, Johannes *450*
 Kirchhoff, Gerhard *21,503,509*
 Kleiber, Johannes *56*
 Kleist, Heinrich von *217,231*
 Klett, Gertrud *117*
 Klinckerfuß, Margarethe *217*
 Knappertsbusch, Hans *213*
 Knecht, Jakob *66*
 Koechlin, Charles *228*
 Kolb, Eugénie *90,125*
 Koschalski, Raoul *246*
 Krauss, Clemens *185*
 Kreisler, Fritz *244*
 Kubin, Alfred *142*
 Kues, Nicholas de *432*

L.

Lang, Adelheid *117*
 Lang, Wilhelm *77,117*
 Lao Tsé *49*
 La Harpe *166*
 La Roche, Elisabeth *131-134,158,283*
 La Roche, (pasteur) *131*
 Laß, Jenny Agnes *46*
 Lassen, Eduard *87*
 Laubi-Honegger, Julia *345,346,349*
 Leibniz, Gottfried Wilhelm *432,448*
 Leibowitz, René *261-263*
 Lehár, Franz *355*
 Leibl, Wilhelm *48*
 Leiris, Michel *361*
 Lenau, Nikolaus *35,113,146,232,233*
 Leuthold, Alice et Fritz *343*

Lichdi, Kurt 256
 Lipatti, Dinú 150, 247
 Liszt, Franz 49, 78, 260, 267, 385
 Lortzing, Albert 60, 334, 335
 Löwe, Karl 68, 302
 Lu Bou Wé 212, 268, 272, 277, 446, 450, 465,
 466
 Lully, Jean-Baptiste 278
 Luther, Martin 12, 41, 46, 109

M.

Machabey, Armand 166, 203, 515
 Mahler, Gustav 183, 261, 263, 329, 439, 440,
 512, 516,
 Makart 209
 Malson, Lucien 358, 361, 365, 368, 369, 392,
 515
 Mann, Thomas 7, 12-15, 21, 22, 140, 142, 171,
 210, 213, 220, 213, 243, 330, 509
 Markévitch, Igor 251, 514
 Massart 244
 Massin, Brigitte et Jean 204, 238, 451, 515
 Matthias, Klaus 8, 9, 13-15, 21-23, 330, 357,
 507, 508, 509
 May, Karl 206
 Mendelssohn-Batholdy, Felix 63, 68, 176,
 196, 199
 Menck, H.F. 14, 511
 Mentgen, Maria 157, 510
 Metzger, Theodor 56
 Messchaert, Johannes 242
 Mileck, Joseph 46, 496, 502, 504
 Milton, John 118
 Mittenzwei, Johannes 12, 13, 508, 511
 Mögling, (Dr) 50
 Moillet, Louis 138, 142, 345
 Monteverdi, Claudio 171, 401, 447, 476, 512
 Morgenthaler, Ernst 142, 175, 220, 234, 235,
 345
 Mörike, Otto 56, 113, 119, 146, 217, 219, 231,
 232

Mozart, Wolfgang Amadeus *7, 17, 18, 20, 35, 49, 63, 77, 120, 122, 136, 149, 150, 161, 162, 171, 174, 181-189, 193, 197, 215, 221, 246, 247, 250, 277, 308, 310, 334, 335, 344, 347, 350, 353-356, 359, 368, 375-377, 380, 384, 387-394, 400, 473, 478, 480, 508, 513, 515, 516*
 Müller, Paul *226*
 Müller-Blattau, Joseph *22, 23, 509*

N.

Nägeli, H.G *190*
 Netti, Paul *187, 515*
 Newmann, M. *37*
 Newton, Isaac *118*
 Nietzsche, Friedrich *12, 119, 137, 205, 207, 213, 217, 266, 284, 285, 324, 384, 440*
 Novalis, Friedrich *115, 120, 372, 373*
 Nys, Carl de *185, 187, 188*

O.

Oetinger, Friedrich Christoph *75, 108*
 Oppenheim, Erich *354*
 Orel, Alfred *18, 182, 187, 508, 515*
 Ostertag, (Dr) *39*
 Ovide *76*

P.

Pachelbel, Johann *178, 381*
 Paderewsky, Ignacy *246*
 Palmer, (Dr) *36, 37*
 Pauer, Ernst *247*
 Pauer, Max *247*

Paumann, Konrad 63
 Pavarotti, Luciano 254
 Péron, Gérard 452,515
 Perrot, Heinrich 116,118
 Petersen, (conseiller d'Etat) 100,101
 Pfeifer, Martin 7,13,496,502,505,507,509
 Pfisterer, Jakob 94
 Pfitzner, Hans 197
 Platon 174,391
 Pleiderer, Immanuel 58,59,506
 Plesske, Hans Martin 7-9
 Popp, Hans 212
 Possart, Ernst 207
 Praetorius, Michel 401,450,476
 Puccini, Giacomo 49
 Purcell, Henri 171,412,415,417,418,447,
 460,461,476

R.

Rachmaninov, Sergio 278
 Rameau, Jean-Philip 278
 Raphaël 184
 Ravel, Maurice 220,221,224,263
 Reinold, Helmut 17
 Riemann, Hugo 166
 Rinser, Luise 21
 Ritte, Theodor 63
 Robbins Landon, H.C 392,516
 Rolland, Romain 136,142,165,203-206,209,
 210,228,243,516
 Roos, Martin 56
 Roos, Wilhelm 56,61
 Rossini, Gioacchino 184
 Rostropovitch, Mstislav 254
 Rubinstein, Arthur 259
 Rümelin, Theodor 77,117,118
 Rupp, Oskar 207

S.

- Sainte-Beuve 166
 Sarasate, Pablo de 123, 130, 150, 243, 244
 Sartre, Jean-Paul 355
 Scarlatti, Domenico 171, 174, 180, 419, 468, 476
 Schaer, Alfred 142
 Schaffer, Elaine 264
 Schall, Franz 117
 Schall, Gottlob Anton 91-93
 Schenkendorf 113
 Schiler, Fanny (née Gundert) 58, 67, 144, 216, 249, 273, 276, 474
 Schiller, Friedrich von 83, 110, 113, 193, 195
 Schlegel, August Wilhelm von 160, 494
 Schlenker, Alfred 145, 147, 148, 151, 156, 158, 191, 229, 291, 319
 Schmids, Christoph von 54
 Schmidt, Wilhelm 56
 Schnabel, Arthur 261
 Schober, Franz von 88
 Schoeck, Othmar 7, 14, 145-153, 155-158, 160, 218-220, 226, 229-234, 278, 251, 320, 325, 343, 344, 490, 94, 516
 Schönberg, Arnold 222, 225, 226, 330, 514
 Schoolfield, G. Wallis 11, 306, 318, 356, 508, 511
 Schopenhauer, Arthur 12
 Schubert, Franz 63, 67, 68, 81, 87, 88, 155, 167, 171-174, 190, 196, 198-201, 246, 277, 302, 354, 413, 460, 476
 Schulz, Herbert 235
 Schumann, Clara 68
 Schumann, Robert 68, 77, 87, 88, 93, 120, 122, 135, 155, 166, 171, 184, 198-203, 217, 229, 246
 Schurig, Arthur 169
 Schütz, Heinrich 63, 67, 175, 178, 180, 476, 514
 Scriabine, Aleksandr N. 278
 Seelig, Carl 139
 Serkin, Rudolf 244, 246
 Shakespeare, William 113, 160, 494
 Silbermann 434

Silcher, Friedrich *35,41,50,54,61,68,119,512*
 Sjöden, Adolf *73*
 Socrate *355*
 Speidel, Wilhelm *62,69*
 Spinoza, Baruch *110*
 Stendhal, Henri *184,195*
 Straßburg, Gottfried von *12*
 Strauss, David Friedrich *301*
 Strauss, Richard *2,50,158,183,185,213,220,234-239,242,254,265-267,270,277,446*
 Stravinski, Igor *161,172,195,196,220,222*
 Stuckenschmidt, Hans Heinz *224*
 Suter, Hermann *148,214,229*
 Sturzenegger, Hans *142,136*
 Swift, Jonathan *118*

T.

Tchaïkovski, Petr Ilitch *144,278*
 Telemann, Georg Philipp *174,419,468,476*
 Tieck, Ludwig *120*
 Tolstoï, Léon *48*
 Toscanini, Arturo *151,246,261,263*
 Tourgeniev, Ivan S. *93,118*
 Tsong, Fou *259*

U.

Uhland, Ludwig *35,119*
 Unseld, Siegfried *102,144,312,499,505*

V.

- Valentin, Erich *18, 182, 508*
 Vondenhoff, Eleonore *215*
 Verdi, Guiseppe *49*
 Vinci, Léonard de *94*
 Vivaldi, Antonio *171, 180, 249*
 Voigt-Diedrichs, Helene *120, 127, 129, 134, 181, 191, 208, 243, 252, 269, 315*
 Volkland, (Dr) *58*

W.

- Wackenroder, Wilhelm H. *120, 273*
 Wackernagel, Rudolf *131, 301*
 Wagner, Cosima *166*
 Wagner, Richard *2, 14, 48, 49, 63, 95, 128, 137, 166, 173, 187, 204-214, 217, 235, 267, 269-271, 277, 284-287, 307, 324, 325, 385, 388, 446, 516*
 Walter, Bruno *162, 183, 516*
 Walter, Frank *217*
 Walton, Chris *219, 226, 231*
 Wassmer, Max *145, 345*
 Weber, Carl Maria von *120, 174, 190, 195, 196,*
 Webern, Anton von *225*
 Weiß, Erich *176, 215*
 Wenger, Lisa *138*
 Wenger, Ruth *138-141, 315, 343*
 Werner, Anton von *48*
 Wetzell, Justus Hermann *154, 155, 158*
 Wiegand, Heinrich *218, 344*
 Wiseman, Richard Wallace *23, 510*
 Wolf, Hugo *48, 143, 146, 200, 216-219, 231, 302, 325, 354, 513, 514, 516*
 Wooton, Carol *182, 508*
 Wright, Richard *361*
 Würz, Anton *156, 222, 229*

X.

Xénophon 76

Z.

Zelter, Friedrich 194, 195

Ziolkowski, Theodor 23-26, 350, 410, 499,
510

Zola, Emile 48, 118

Zwißler, Karl-Maria 150, 156

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES

1.1 Œuvres et écrits non publiés.

1.1.1 Lettres, notices et livrets de Hermann Hesse.

(N.B. Ces écrits, disponibles au Hermann Hesse-Archiv du Schiller-Nationalmuseum à Marbach am Neckar, Allemagne, se sont avérés particulièrement précieux pour l'élaboration de ce travail.)

Bianca. Opéra en trois actes. 1908-1909.

Deux manuscrits (versions différentes), destinés à Othmar Schoeck

Die Flüchtlinge. Livret d'opéra en quatre actes. 1910

Manuscrit de la deuxième version.

Romeo. Livret d'opéra en quatre actes d'après la traduction allemande par August Wilhelm von Schlegel du *Roméo et Juliette* de Shakespeare, destiné à Volkmar Andreae, 1915

« Notizen aus Mutters kleinen Taschennotizbüchern ».

« Lettres et cartes postales » inédites adressées en particulier à son frère Theodor Isenberg ainsi qu'à nombreux amis musiciens.

1.1.2 Autres documents et écrits.

(Là encore il s'agit de lettres et de documents inédits concernant de près l'écrivain et fondamentaux pour notre sujet.)

Calwer Kirchengesangverein, Protokoll- u. Dokumentenbuch 1 (1866-1899), geführt v. Friedrich Gundert.

Evangelisches Dekanat der Stadt Calw.

GUNDERT, Hermann : *Aus Dr Hermann Gundert's Briefnachlaß*. 16 Bd. (manuscrit). Lettres originales disponibles au Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, Allemagne

HESSE, Marie : *Tagebücher. Auszug aus dem Tagebuch der Familie Hesse*. Extraits des journaux intimes (datant à partir de 1877) de sa mère, que Hesse recopia dans un carnet. Hermann Hesse-Archiv, Schiller-Nationalmuseum, Marbach, Allemagne.

« Lettres et cartes postales » de musiciens (compositeurs, chefs d'orchestre, instrumentistes et solistes) adressées à Hermann Hesse.
Hermann Hesse-Archiv, Schiller-Nationalmuseum, Marbach, Allemagne.

« Lettres et cartes postales » de musiciens (compositeurs, chefs d'orchestre, instrumentistes et solistes) adressées à Hermann Hesse (environ 80 correspondants.)

Archives Littéraires Suisses, Bibliothèque nationale
3003 Berne, Suisse.

1.2 Œuvres et écrits publiés.

1.2.1 Hermann Hesse.

NB: Il ne s'agit nullement d'une bibliographie complète des œuvres de l'auteur, qui s'étendrait sur plusieurs centaines de pages de titres et de références. Cette profusion s'explique, outre le fait que Hesse ait été un écrivain prodigieusement productif, par les multiples éditions et traductions de ses œuvres. Hesse faisait régulièrement paraître des articles, récits et nouvelles dans plusieurs journaux ou revues, où les mêmes écrits apparaissaient souvent sous des titres différents, dans des versions révisées, à des dates différentes. Qui plus est, il existe déjà plusieurs bibliographies exhaustives sur Hesse (notamment celles de J. Mileck et de M. Pfeifer).

Nous nous contenterons donc d'indiquer ici uniquement les œuvres et les écrits qui ont servi dans nos recherches et à établir ce travail. Nous avons tâché de remonter à la première édition et de présenter la bibliographie dans un ordre chronologique, tout en indiquant l'édition utilisée.

Romantische Lieder

E. Pierson, Dresden et Leipzig 1899

Edition utilisée : Gesamtausgabe der Gedichte Hermann Hesses.

Die Gedichte, neu eingerichtet sowie um eine Auswahl der nachgelassenen Gedichte Hermann Hesses und um ein Nachwort erweitert von Volker Michels. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1992.

Eine Stunde hinter Mitternacht.

Verlag Eugen Diedrichs, Köln 1899

Hinterlassene Schriften und Gedichte von H. Lauscher

R. Reich Buchhandlung, vormals C. Detloff, Basel 1901.

Edition utilisée : *Hermann Lauscher*, Insel-Tb. 206

Insel Ffm/KNO, Köln 1976.

Peter Camenzind

S. Fischer Verlag, Berlin 1904

Edition utilisée : Même titre, St. 161

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1974

Unterm Rad

S. Fischer, Berlin 1906

Edition utilisée: Même titre, St. 52

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972

Gertrud, Roman

A. Langen Verlag, München 1910

Edition utilisée: *même titre*, St. 890.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1983

Aus Indien.

Aufzeichnungen einer indischen Reise

S. Fischer, Berlin 1913

Edition utilisée: *même titre*, St. 562.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1981

Roßhalde.

S. Fischer, Berlin 1914

Edition utilisée: *Roßhalde*, St. 312.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1983

Musik des Einsamen.

Engen Salzer, Heilbronn 1915

Edition utilisée: *Die Gedichte*.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1992

Demian. « Die Geschichte einer Jugend von Emil Sinclair »

S. Fischer, Berlin 1919

Edition utilisée: *même titre*, St. 206

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1974

Klingsors letzter Sommer. Erzählungen

S. Fischer, Berlin 1920

Edition utilisée: *même titre*, St. 1198

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973

Klein und Wagner.In: *Klingsors letzter Sommer*. Erzählungen

S. Fischer, Berlin 1920

Edition utilisée: *Klein und Wagner*, St. 116

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973

Siddhartha. Eine indische Dichtung.

S. Fischer, Berlin 1921

Edition utilisée: *même titre*. St. 182

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1974

« Aus dem Tagebuch eines Entgleisten ».

Simplizissimus 27, 1922

In : MICHELS, Volker (Hrsg) : *Materialien zu 'der Steppenwolf'*

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972, pp.199-209

Kurgast.

S. Fischer, Berlin 1922

Edition utilisée: *même titre*, St. 383

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975

« Kurzgefaßter Lebenslauf », 1925

In : MICHELS, Volker (Hrsg): *Materialien zu 'der Steppenwolf'* (St 53)

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972, pp.9-26

Der Steppenwolf.

S. Fischer, Berlin 1927

Edition utilisée: *même titre*, St. 175

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1974

« Vom Steppenwolf. »

Die Neue Rundschau 39, 1928

In : MICHELS, Volker (Hrsg): *Materialien zu 'der Steppenwolf'*

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972, pp.209-215

Krisis. Ein Stück Tagebuch.

S. Fischer Verlag, Berlin 1928

In : MICHELS, Volker (Hrsg): *Materialien zu 'der Steppenwolf'*

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972, pp.161-195

Narziss und Goldmund. Eine Erzählung

S. Fischer, Berlin 1930

Edition utilisée: *même titre*, St. 274

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975

Die Morgenlandfahrt. Eine Erzählung

S. Fischer, Berlin 1932

Edition utilisée: *même titre*, St. 750

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1982

Die Gedichte

Fretz und Wasmuth, Zürich 1942

Edition utilisée: *Die Gedichte*, neu eingerichtet sowie um eine Auswahl der nachgelassenen Gedichte Hermann Hesses und um ein Nachwort erweitert von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1992

Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften.

Fretz und Wasmuth, Zürich 1943

Edition utilisée: même titre, St. 79

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972

« Musikalische Notizen eines Laien »

Neue Schweizer Rundschau, Zürich 1947

In : *Hermann Hesse. Musik*. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe.

Hrsg. von Volker Michels. St. 1217

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1988

« Nicht abgesandter Brief an eine Sängerin ».

Nationalzeitung, Basel 16.11.1947

In : *Gesammelte Briefe*. Bd.3

Hrsg. von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1982, pp.446-452

« Engadiner Erlebnisse », 1953

In : *Briefe an Freunde*. Rundbriefe 1946-1962

Zusammengestellt von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.1977, pp.134-153

« Rundbrief aus Sils-Maria », 1954

In : *Briefe an Freunde*. Rundbriefe 1946-1962

Zusammengestellt von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.1977, pp.181-193

An einen Musiker.

Privatdruck, Vereinigung Oltner Bücherfreunde auf Veranlassung von Wilhelm Matheson, Olten 28 août 1960

« Der vierte Lebenslauf Josef Knechts ».

In : *Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Ninon Hesse.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1965

Edition utilisée: *Der vierte Lebenslauf Josef Knechts*.

Zwei Fassungen. Mit einem Nachwort von Theodore Ziolkowski.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1986

Eigensinn. Autobiographische Schriften. Auswahl und Nachwort von Siegfried Unseld.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972

Schriften zur Literatur I.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972

Gesammelte Briefe. Bd.1 (1895-1921)

Hrsg. von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973

Die Märchen.

Zusammengestellt von Volker Michels

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975

Der Europäer. Gesammelte Erzählungen. Bd.3, (1909-1918)

Zusammengestellt von Volker Michels

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1977

Kleine Freuden.

Hrsg. von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1977

Briefe an Freunde.

Rundbriefe 1946-1962

Zusammengestellt von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1977

Gesammelte Briefe. Bd.2 (1922-1935)

Hrsg. von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1979

Gesammelte Briefe. Bd.3 (1936-1948)

Hrsg. von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1982

Gesammelte Briefe. Bd.4 (1949-1962)

Hrsg. von Volker Michels.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1986

Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Hrsg. von Volker Michels. St. 1217

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1988

Das erste Abenteuer. Frühe Erzählungen.

Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1995

1.2.2 Autres auteurs.

(Ouvrages cités et ayant servi dans le cadre de ce travail.)

GOETHE, J.W.: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden.*

Insel-Tb. 575

Inselverlag, Frankfurt a.M. 1981

MANN, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverühn erzählt von einem Freunde.*

Bermann-Fischer, Stockholm 1947

Edition utilisée: même titre, Ftb 9428

Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1990

MANN, Thomas: *Doktor Faustus und die Entstehung des Doktor Faustus.*
Selbstkommentare.

Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer.

Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1992

WILHELM, Richard : *Frühling und Herbst* des Lü Bu We

Diedrichs, Jena 1928

2. ARTICLES ET ETUDES SUR HESSE, NE CONCERNANT PAS LE PROBLEME MUSICAL.

(Pour des raisons similaires à celles évoquées précédemment, nous n'indiquerons ici que les travaux qui nous ont servi directement, et que nous avons consulté au cours de nos recherches. Cette « bibliographie sélective » est présentée dans un ordre alphabétique et se divise en quatre rubriques).

2.1 Bibliographies

BAREISS, Otto: *Hermann Hesse. Eine Bibliographie der Werke über Hermann Hesse.*

Teil 1, Basel 1962, Teil 2, 1964.

KÖTTELWESCH, Clemens: « Hermann Hesse Bibliographie ».

In: *Bibliographie der deutschen Sprach - und Literaturwissenschaft.*

Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1976

(Bd. XVI) - 1990 (Bd. XXX)

MILECK, Joseph: *Hermann Hesse. Biography and bibliography.*

2Bde. Berkeley, 1977

PFEIFER, Martin: *Hermann Hesse Bibliographie. Primär und Sekundärschriften in Auswahl.*

Erich Schmidt Verlag, Berlin, Bielefeld, München 1973

PFEIFER, Martin: *Hermann - Hesse - Literatur.*

Hanau - Mittelbuchen, 2 (1974) - 30 (1994)

(C'est une biographie très complète, éditée par le Dr M. Pfeifer. Les trente fascicules sont disponibles à la Bibliothèque de Frankfurt).

PFEIFER, Martin: *Die Musik im Werk Hermann Hesses*

(Une bibliographie réunie à ma demande par le Dr. M. Pfeifer en octobre 1993).

SCHMIDT, Heiner: « Hermann Hesse Bibliographie ».

In: *Quellenlexikon der Interpretationen und Textanalysen. Personal - und Einzelwerkbibliographie zur Deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Bd 3. Verlag für pädagogische Dokumentation, Duisburg 1985*

2.2 Biographies et études générales sur l'auteur.

APEL, Ursula: *Hermann Hesse.: Personen und Schlüsselfiguren in seinem Leben.* Ein alphabetisch annotiertes Namenverzeichnis mit sämtlichen Fundstellen in seinen Werken und Briefen.

2 Bd. + suppl.

KG. Saur, München, London, New York, Paris 1989.

BALL, Hugo: *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk.*

Suhrkamp Verlag (St. 385), Frankfurt a.M. 1977

BÖTTGER, Fritz: *Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit.*

Verlag der Nation, Berlin 1986

FREEDMAN, Ralph: *Hermann Hesse. Autor der Krisis.* Eine Biographie aus dem Amerikanischen von Ursula Michels-Wenz.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M 1982

GREINER, Siegfried: *Hermann Hesse. Jugend in Calw.*

Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1981

HESSE, Ninon: *Hermann Hesse. Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert (1877-1895).* Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen. Stb. 1002

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1984

HESSE, Ninon: *Hermann Hesse. Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert (1895-1900).* Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen. Bd.II. Stb.1150.

(Hrsg. von Ninon Hesse, fortgesetzt und erweitert von Gerhard Kirchhoff.)

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1985

HESSE, Marie: *Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern.* Hrsg. von Adele Gundert

D. Gundert Verlag, Stuttgart 1940

HSIA, Adrian (Hrsg): *Hermann Hesse heute.*

Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1980

KUHN, Alfred: *Hermann Hesse. Ein Essay.*

Verlag für Literatur, Kunst und Musik, Leipzig 1907

MICHELS, Volker: *Hermann Hesse, Leben und Werk im Bild.*

Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1977

- MICHELS, Volker (Hrsg): *Hermann Hesse in Augenzeugenberichten* (St. 1865)
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1991
- MILECK, Joseph: *Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. Biographie* (St. 1357)
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1987
- ROTHFUSS, Uli: *Hermann Hesse privat.*
In Texten, Bildern und Dokumenten.
Edition q, Berlin 1992
- SCHNEIDER, Christian Immo: *Hermann Hesse.*
Beck'sche Reihe (Autorenbücher)
Verlag C.H. Beck, München 1983
- SENES, Michel et Jacqueline: *Hermann Hesse. Le Magicien.* Biographie.
Editions Hachette, Paris 1989
- ZELLER, Bernhard (Hrsg): *Hermann Hesse. 1877-1977. Stationen seines Lebens, des Werkes und seiner Wirkung.*
Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Ernest Klett, Stuttgart 1977
- ZELLER, Bernhard: *Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.*
Rm. 85
Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1986

2.3 Etudes générales sur l'œuvre

BRAN, Friedrich und PFEIFER, Martin (Hrsg): *Hermann Hesses Glasperlenspiel*. Referate.

4. Internat. Hermann Hesse Kolloquium, Calw 1986

Bernhard Gegenbach Verlag, Bad Liebenzell

Kreis Calw 1987

CASBEER, Edwin: *Hermann Hesse : De Siddhartha au Jeu des Perles de Verre*. Trad. et présentation par M. Meyer.

P. Mardaga, Bruxelles 1984

LEVY, Bertrand: *Hermann Hesse: Une géographie existentielle*.

José Corti, Paris 1992

MICHELS, Volker (Hrsg): *Materialien zu Hermann Hesses 'Demian'*.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975

MICHELS, Volker (Hrsg): *Materialien zu 'Siddhartha'*

2bd (Mat I, II)

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975 (Bd I), 1976 (Bd II)

MICHELS, Volker (Hrsg): *Materialien zu 'der Steppenwolf' (St 53)*

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972

MICHELS, Volker (Hrsg): *Materialien zu Hermann Hesses 'Das Glasperlenspiel'*

2 Bd (Mat I, II. / Stb 80, 109)

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973 (Mat I), 1974 (Mat II)

PFEIFER, Martin: *Hermann Hesse : Siddhartha. Der Steppenwolf. Zum Verständnis seiner Prosa*.

J. Beyer, Hollfeld / Obf. 1984

PFEIFER, Martin: *Hermann Hesse Kommentar zu sämtlichen Werken (St. 1740)*

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1990

SPYCHER, Peter : *Eine Wanderung durch Hermann Hesses Lyrik*.

Dokumentationen und Interpretationen.

Peter Lang, Bern - Frankfurt a.M. - New York - Paris, 1990

UNSELD, Siegfried : *Hermann Hesse, eine Werkgeschichte*.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973

VOIT, Friedrich (Hrsg): *Hermann Hesse. Der Steppenwolf*.
Erläuterungen und Dokumente.
Philipp Reclam jun, Stuttgart 1992

2.4 - Aspects particuliers

(Articles et études qui n'ont, en apparence, pas de rapport direct avec notre sujet mais qui peuvent néanmoins nous éclairer).

BAATEN, Heta : *Die pietistische Tradition der Familien Gundert und Hesse*.
Heinr. Pöppinghaus, o. H.-G.,
Bochum-Langendreer 1934

HESSE, Johannes: *Aus Dr Hermann Gundert's Leben*.
Calwer Familienbibliothek. Bd. 34.
Verlag der Vereinsbuchhandlung, Calw & Stuttgart 1894

HUNNIUS, Monika : *Mein Onkel Hermann*.
Verlag E. Salzer, Heilbronn 1921

MARTIN, Bernhard: « Die Überwindung des feuilletonistischen Zeitalters ».
In: *Die neue Schau*. Kassel, Basel 18, 1957, PP. 157-158.

PLEIDERER, Immanuel : *Friedrich Gundert. Ein Lebensbild*.
Edition privée, en possession de M. et Mme Bodamer, Calw.

RITSCHL, Albrecht : *Geschichte des Pietismus*.
Bonn 1880, 1884 u. 1886

SACHSSE, Lic. Eugen : *Ursprung und Wesen des Pietismus*.
Wiesbaden 1884.

SCHNEIDER, Gerhard: « Hermann Hesse und das Glasperlenspiel. Ein Beitrag zur Problematik der Kunst im spätbürgerlichen Zeitalter ».
In : *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität*. Berlin, 3, 1953-54, 4 pp.219-234

3. ARTICLES ET ETUDES SUR HESSE ET LA MUSIQUE

(Pour établir cette bibliographie des travaux portant sur Hesse et la musique, nous avons éprouvé quelques difficultés. Ceci est dû en partie à la diversité des travaux existants que nous avons néanmoins réussi à classer (toujours par ordre alphabétique) en trois grandes rubriques. Notons que certains ouvrages peuvent apparaître dans plusieurs rubriques, et que si, à l'intérieur de ces rubriques, on ne fait pas de différence entre les livres, les thèses et les articles, c'est parce qu'un article peut s'avérer parfois plus instructif que tout un ouvrage).

3.1 Aspects biographiques

JAWORSKA, Weronika: « Rola muziki w zykia i tworczeni Hermann Hessego ».

In : *Filologia Germanska*. Acta Universitatis Nicolai Copernici. Torun 5, 1978, pp.93-101.

(Polonais avec un résumé allemand sur le rôle de la musique dans la vie et dans l'œuvre de Hesse. Article pour l'essentiel basé sur les travaux de K. Matthias et de W. Dürr, et qui n'apporte aucun éclairage nouveau).

KASACK, Hermann: « Hermann Hesses Verhältnis zur Musik ».

In: Volker Michels: *Hermann Hesse. Musik*. St. 1217.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1986, pp. 7-21

KNAUS, Harald: *Hermann Hesse und die alte Musik*.

Südfunk 2, Stuttgart 7.10.1985 / 22³⁰ - 23⁰⁰ Musik Forum

PFEIFER, Martin: « Klang von unsterblicher Heiterkeit. Hermann Hesses Verhältnis zur Musik »

In : *Musik im Unterricht*. Ausgabe B

Mainz, 1961, 5. pp. 137-140

PLEßKE, Hans-Martin: « Hesse und die Musik »

In : *Aufbau*. Berlin 13, 1957, 7, pp.60-70

3.2 Etudes d'ensemble (la musique dans l'œuvre de Hesse).

DÜRR, Werner: *Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung*. Silberburg Verlag Werner Jäckh, Stuttgart 1957, 120 p.

MATTHIAS, Klaus: *Die Musik bei Th. Mann und H. Hesse. Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur*.

Diss. Kiel 1965

(« Hermann Hesse und die Musik » pp. 195-253).

MITTENZWEI, Johannes: *Das Musikalische in der Literatur*.

Mitteldeutscher Verlag, Halle 1962, 570 p.

(« Hermann Hesses Ideal der inneren Heiterkeit durch Musik » pp.368-394).

SCHOOLFIELD, George C.: *The figure of the musician in German Literature* ». University of North Carolina - Studies in the Germanic languages and Literatures 1966, 204 p.

(Etude basée sur une thèse doctorale présentée à l'Université de Princeton en 1949. Passages sur Hesse: pp. X, XI, XII, 13, 27, 51, 77, 114, 129-137, 146-151, 156-161, 187, 190-200)

3.3 - Aspects particuliers

3.3.1 - Hermann Hesse et Mozart

REINOLD, Helmut: « Hermann Hesses Morgenlandfahrt mit Mozart »

In : *Geist und Zeit*. Düsseldorf 1, 1956, 5 pp. 86-99.

VALENTIN, Erich: « Die goldene Spur. Mozart in der Dichtung H. Hesses ». Vortrag 1957

In : *Festschrift für Alfred Orel* (zum 70 Geb.)

Rohrer, Wien, Wiesbaden 1960, pp. 197-206

WOOTON, Carol: « Literary portraits of Mozart »

In : *Mosaic*. A journal for the comparative study of literature and ideas:

Winnipeg: University of Manitoba Pr. 18, 1985, 4, pp. 77-84.

3.3.2 - La musique dans *le Jeu des Perles de Verre*

BASER, Friedrich: « Vom Sinn des Glasperlenspiel »

In : *Musica*. Kassel 8, 1954, pp. 530-532.

DORNER, Leo: « Glasperlenspiel und Musik ». Eine musikphilosophische Deutung.

In : F. Bran und M. Pfeifer (Hrsg): *Hermann Hesses Glasperlenspiel*. 4. internationales Hermann Hesse. Kolloquium in Calw 1986.

Bernhard Gegenbach, Bad Liebenzell / Calw 1987

ENGEL, Hans: « Romane mit Musik: das Glasperlenspiel von Hermann Hesse ».

In : *Das Musikleben*. Melos. Allg. Ausgabe, Mainz 1, 1948, 11, pp. 257-261

KIRCHHOFF, Gerhard: « Josef Knechts Leben aus dem Geist der Musik ». Eine Annäherung an das Glasperlenspiel.

In : *Hermann Hesses Glasperlenspiel*. 4 int. Hermann Hesse Kolloquium Calw 1986.

B. Gegenbach, Bad Liebenzell / Calw 1987

LINGENS, Dominique: *Die Musik in Hermann Hesses Glasperlenspiel*.

Mémoire de maîtrise sous la direction de M. le professeur Jean Moes.

Metz, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département d'Allemand.
Oct. 1992

3.3.3 - La musique chez Hermann Hesse et Thomas Mann

FIELD, George Wallis: « Music and Morality in Th. Mann and H. Hesse »

In : *University of Toronto Quaterly*, Toronto 24, 1955, 2, 175 p.

MATTHIAS, Klaus: *Die Musik bei Th. Mann und H. Hesse. Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur*.

Diss. Kiel 1965.

MÜLLER - BLATTAU, Joseph: « Sinn und Sendung der Musik in Thomas Manns Doktor Faustus und Hermann Hesses Glasperlenspiel »

In : *Annales Universatis Saraviensis*. Saarbrücken - Phil. Lettres - 2, 1953, pp.145-154.

WISEMAN, Richard Wallace: *Music and the problem of evil : condemnation and affirmation in the works of Th. Mann and H. Hesse.*

Diss. Berkeley Univ. of Calif. , 1960, 282 p.

3.3.4 - Structure musicale

DURUMAN, Safinaz: « La mélodie à deux voix de Hermann Hesse ».

In: *Dialogues*, Istanbul, 2, 1951, 2, pp. 87-99

ZIOLKOWSKI, Théodore: « Hermann Hesses Steppenwolf: A Sonata in Prosa »

In: *Modern Language Quarterly*. Seattle, 19, 1958, 2, pp.115-133.

3.3.5 - La musique dans l'œuvre lyrique

(Si nous n'avons pas détaillé cet aspect important de la question musicale, c'est parce qu'il s'agit d'un domaine très vaste qui mériterait une étude en soi. Nous indiquerons toutefois ici quelques études qu'il serait intéressant d'analyser, et qui peuvent éclairer certains points de notre projet de recherche).

MENTGEN, Maria : *Gedichte von Hermann Hesse in der Komposition.*
Staatsexamensarbeit

Köln, Staatliche Hochschule für Musik 1954, 192 p.

SCENIA, John George : *Sieben Lieder. Gedichte von Hermann Hesse* (Seven Songs. Poems of Hermann Hesse.)

Diss. Phil. Texas Tech. University Microfilms International 1976, (2 microfiches = 160 pictures).

WASSNER, Hermann: *Über die Bedeutung der Musik in den Dichtungen von Hermann Hesse.*

Diss. Heidelberg 1953, 5. 146 p.

4 ETUDES ET OUVRAGES GENERAUX

4.1 - Littérature et musique

(Il s'agit d'ouvrages de référence qui traitent du genre littéraire particulier du roman musical, et dont deux, que nous avons déjà évoqués, s'attachent aussi à la littérature hessienne).

— BÖHME, Erdmann Werner: *Musik und Musiker in Roman um 1930*.
Universitätsverlag Ratsbuchhandlung, C. Bornberg, Greifswald 1933

MENCK, Hans Friedrich: « Der Musiker im Roman ». Ein Beitrag zur
Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur.
In : *Beiträge zur neuen Literaturgeschichte*. Heft XVIII.
Carl Winters Uni. Buchhandlung, Heidelberg 1931

MITTENZWEI, Johannes: *Das Musikalische in der Literatur*.
Mitteldeutscher Verlag, Halle 1962

RIEDEL, Herbert: *Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen
Dichtung*. Bonn 1959

SCHOOLFIELD, George C.: *The figure of the musician in German Literature*.
University of North Carolina. Studies in the germanic language and literatures.
Arms Press, New York 1966

SORGATZ, Heimfried: *Musik und Musikanten als dichterisches Motiv*. Eine
Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden
Dichtung vom Sturm - und Drang bis zum Realismus, Bd VI.
Konrad Tritsch Verlag, Würzburg-Aumühle 1939
(Evoque le musicien Kuhn de *Gertrud* dans sa conclusion).

4.2 Musicologie : études et ouvrages de référence. (Classement par ordre alphabétique)

ADORNO, Theodor W. : « Philosophie der neuen Musik. », in : ADORNO, Theodor W. : *Gesammelte Schriften*.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1990

Allgemeine Musiklehre, hrsg. von Hermann Grabner
Bärenreiter Verlag, Kassel 1959

BERENDT, Joachim-Ernst : *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt* (rororo 84/4)
Rowohlt, Reinbek 1988, 446 p.
(Sur Hesse: p. 77, 224, 246, 360, 387)

BERENDT, Joachim-Ernst : *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. (rororo 7949)
Rowohlt, Reinbek 1985
(Sur Hesse : p. 9, 12, 197, 209 ff., 221, 294)

BLAUKOPF, Kurt : *Gustav Mahler*.
Traduit de l'allemand par Béatrice Berlowitz.
Collection Diapason.
Editions Robert Laffont, Paris 1979

BUKOFZER, Manfred F. : *La musique baroque*. 1600-1750 de Monteverdi à Bach.
Editions Jean-Claude Lattès, Paris 1988

BUCHÉL, Edmond : *Nouvelle connaissance de la musique*.
Editions Buchet / Chastel, Paris 1977

BURKHARDT, Felix : « Friedrich Silcher, Lehrer, Universitätsmusikdirektor, Komponist. 1789-1860 » In: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken*. Hrsg. von Robert Uhland.
Kohlhammer, Stuttgart 1977

CHANTAVOINE, Jean et GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Jean:
Le Romantisme dans la musique européenne.
Editions Albin Michel, Paris 1955

COMOLLI, Jean-Louis ; CLEARGEAT ; CARLES : *Dictionnaire du Jazz*.
Collection Bouquins.
Editions Robert Laffont, Paris 1979

CORREDOR, José Maria : *Gespräche mit Casals*.
A. Scherz, Bern 1954

COTTE, Roger J.V.: *Musique et symbolisme*.
Résonances cosmiques des instruments et des œuvres.
Collection « Horizons ésotériques »
Editions Dangles, St-Jean-de-Braye 1988

DELVAILLE, Bernard: *Johannes Brahms*.
Musiciens de tous les temps, nouvelle édition,
Seghers, Paris 1971

DETTELBACH, Hans von : *Brevarium Musicae*.
Probleme, Werke, Gestalten.
Hermann Gentner Verlag, Darmstadt 1958

Deutscher Liederhort : Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder.
Gesammelt und erläutert von Ludwig Erk, neubearbeitet und fortgesetzt von
Franz M. Böhme.
Georg Olms Verlag, Hildesheim - Zürich - New York 1988 (3 Bd).

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik
in 17 Bd.
Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel 1954

DORSCH, Paul : *Das deutsche evangelische Kirchenlied auf seinem
Segensgang durch die Gemeinde*. Calwer Familienbibliothek Bd. 19
Verlag der Vereinsbuchhandlung, Calw & Stuttgart 1898

DORSCHER, Andreas : *Hugo Wolf*.
Rororo Bildmonographien.
Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1985

DTV - Atlas der Musik (2 Bd) : Hrsg. von Ulrich Michels. Edition commune :
Deutscher Taschenbuch Verlag, München und Bärenreiterverlag Karl Vötterle,
Kassel 1977 (Bd 1), 1985 (Bd 2).

EINSTEIN, Alfred : *Mozart, sein Charakter, sein Werk*.
Pan-Verlag, Zürich 1953

EISENMANN, Alexander: « Immanuel Faisst, Mitbegründer und Direktor des
Stuttgarter Konservatoriums für Musik, Chorleiter, Orgelmeister u.
Komponist. »
In: *Schwäbische Lebensbilder*, Bd.II, Stuttgart 1941

Encyclopédie de la musique. En 3 volumes.
Fasquelle, Paris 1959

ERMEN, Reinhard (Hrsg.) : *Von Schütz bis Schönberg*. Autobiographische Skizzen europäischer Musiker.
Bärenreiter Verlag, Kassel – Basel 1988

FISCHER, Edwin : *Musikalische Betrachtungen*.
Ogham Verlag, Stuttgart 1984

Fremdwörterlexikon – Musik : Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Hrsg. von R. Schaal 2/3
Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1988

FURTWÄNGLER, Wilhelm : *Musique et verbe*.
Collection Pluriel, 8479 K
Albin Michel / Hachette, Paris 1979

HEINZELMANN, Josef : *Igor Markevitch*.
Boosey & Hawkes, Bonn 1982

Histoire de la musique 2, du XVIIIème siècle à nos jours, publié sous la direction de Roland-Manuel.
Encyclopédie de la Pléiade, Librairie Gallimard, Paris 1963

Honegger. Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres A-K.
Publié sous la direction de Marc Honegger.
Bordas, Paris 1986

Honegger. Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres L-Z.
Publié sous la direction de Marc Honegger.
Bordas, Paris 1986

HONOLKA, Kurt : *Dvořák*.
Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1974

HONOLKA, Kurt : *Hugo Wolf*. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit.
Droemersch Verlagsanstalt Th. Knaur, München 1990

JANKELEVITCH, Vladimir : *Essai sur la virtuosité*.
Editions Plon, Paris 1974

- KEHRER, Jodok : *Joh. Seb. Bach als Orgelkomponist und seine Bedeutung für den kath. Organisten.*
Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg 1920
- Knaurs Weltgeschichte der Musik.* Hrsg. von Kurt Honolka. Bd 1. « Von den Anfängen bis zur Klassik ».
Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knaur, 1979
- LEIBOVITZ, René : *Le compositeur et son double : Essais sur l'interprétation musicale.*
Editions Gallimard, Paris 1986
- MACHABEY, Armand : *Traité de la critique musicale.*
Bibliothèque musicale.
Richard-Masse, Paris 1946
- MALSON, Lucien : *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine.*
Collection Solfèges.
Editions du Seuil, Paris 1994
- MARCEL, Luc-André : *Bach.*
Collection Solfèges.
Editions du Seuil, Paris 1976
- MASSIN, Jean et Brigitte : *Histoire de la musique occidentale.*
Fayard/Messidor - Temps actuels, Paris 1985
- MASSIN, Jean et Brigitte : *Ludwig van Beethoven.*
Le club français du livre, Paris 1955
- MOOS, Paul : *Die Philosophie der Musik.*
Von Kant bis Eduard von Hartmann.
Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1922
- MÜLLER, Günther : *Geschichte des Deutschen Liedes. Vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart.*
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1959
- NETTL, Paul : *Mozart.* (Avec la collaboration de Roland Tenschert, Hans Engel et Alfred Orel).
Bibliothèque Payot, Paris 1962
- PERNON, Gérard : *Dictionnaire de la musique.*
Ouest-France, Collection Le livre de poche, Paris 1984

PFROGNER, Hermann: *Lebendige Tonwelt. Zum Phänomen Musik.*
Langen Müller, München, Wien 1976, 680 p.
(Sur Hesse : p. 473, 584, 667).

ROBBINS LANDON, H.C. : *Mozart Compendium.*
Thames and Hudson Ltd, London 1990

ROLLAND, Romain : *Musiciens d'aujourd'hui.*
Bibliothèque d'histoire.
Librairie Hachette, Paris 1921

SCHAUENBURG, Hermann und Moritz : *Allgemeines Deutsches
Commersbuch.* Unter musikalischer Redaktion von Fr. Silcher und Fr. Erck.
Moritz Schauenburg, Lahr 1858

SCHOECK, Georg: « Othmar Schoeck und Hugo Faißt »
In : *Der Landbote*, Nr. 199, 30, August 1986

SCHOENBERG, Arnold : *Stil und Gedanke.*
Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1992

SLONIMSKY, Nicolas: *Lexicon of Musical Invective.* Critical Assaults on
Composers since Beethoven's Time.
University of Washington Press, Seattle and London 1969

STRAWINSKY, Igor : *Musikalische Poetik*
Insel Verlag, 1977

The New GROVE. Dictionary of Music and Musicians.
Ed. By Stanley Sadie.
Macmillian Publishers Limited, London 1980

WAGNER, Richard : *Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk
1853-1871.*
Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin 1899

WALTER, Bruno : *Gustav Mahler.*
Collection Pluriel, Le livre de poche, Paris 1979

WALTER, Frank : *Hugo Wolf. A Biography.*
Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992

WALTON, Chris : *Othmar Schoeck.* Eine Biographie.
Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich und Mainz 1986