

Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 21 (1971)
Heft: 5

Artikel: Beethoven : réflexions sur un culte
Autor: Estreicher, Zygmunt
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-380976>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BEETHOVEN

Réflexions sur un culte

La personnalité et l'œuvre de Beethoven feront, pendant tout le siècle romantique et jusqu'à 1920 environ, l'objet d'une vénération, voire d'un culte dont un observateur impartial a de la peine à comprendre la raison. Ce culte s'amorce déjà dans les écrits de Bettina et de E.T.A. Hoffmann, mais il ne fera que s'intensifier grâce à Marx, Lenz, Nohl, Schumann ou Wagner. Beethoven magicien, prêtre, saint ou prophète, deviendra un dieu chez Bouyer ou G. Rageot et, grâce à lui, la musique se transformera, dans l'optique d'un A. Saurès, en une religion plus universelle que toutes les autres.

On évitera de procéder ici à une facile démystification de ces opinions exaltées ; on ne tombera pas non plus dans l'excès contraire en dénigrant la personnalité de Beethoven et en refusant une valeur particulière à sa musique. En effet, cette dernière n'a pas eu qu'admirateurs. Toutefois, ses adversaires ne s'en prenaient pas à sa valeur intrinsèque, toujours incontestée, mais à son style : Oulibicheff l'a fait vers le milieu du siècle passé au nom du classicisme mozartien, Debussy ou Ravel, par exemple, au nom de la conception impressionniste de la musique.

Le culte de Beethoven constitue un phénomène digne d'attention dans la mesure où il reflète l'esthétique et la vision de l'humain propres au romantisme lequel, pour les besoins de la cause, n'a pas hésité à solliciter les faits ; dans la mesure aussi où il incite l'analyste à chercher dans la musique du compositeur des témoignages vérifiables de ce qu'on pourrait appeler sa grandeur. Il va de soi, toutefois, que cette dernière recherche ne peut qu'être très fragmentaire.

* * *

Le romantique est un artiste « en recherche », dirait-on aujourd'hui. Au milieu de ses incertitudes, il tente de justifier ses idées en invoquant l'autorité de Beethoven chez qui il décèle maintes tendances

N.B. Conférence donnée à l'Université de Genève, le 10 décembre 1970, sous les auspices de la Fondation Marie Gretler.

esthétiques comparables aux siennes. Ainsi, la musique lui apparaît en premier lieu comme un art du sentiment ; Hegel ou Schopenhauer se sont exprimés avec clarté à ce propos. De sa part, la religion sera, elle aussi, assimilée au sentiment religieux. Schelling est un des premiers à rapprocher la religion et l'esthétique. Ces conceptions favorisent l'éclosion d'un certain mysticisme musical.

Ce mysticisme n'est pas nouveau dans l'histoire, au contraire ; il semble être aussi ancien que la musique elle-même. Toutefois, il s'appuyait auparavant sur d'autres considérations : magiques, symboliques, cosmologiques, mathématiques ou psychologiques. S'il acquiert à l'époque romantique l'aspect d'une nouveauté révélatrice, cela est dû au fait que le siècle des lumières l'a relégué dans l'ombre.

Enfin, le romantisme envisage la musique essentiellement comme un langage. Ici aussi, il s'agit d'une redécouverte des idées anciennes, temporairement oubliées.

Quelles sont les conceptions de Beethoven quant au sentiment, à la religion et à la définition de la musique comme un langage ? C'est ce dernier point qui est le plus évident.

Les idées de mes œuvres, dit-il, sont celles « qui s'expriment avec les mots chez le poète et qui s'expriment chez moi par des sons, résonnant, bruisant, tempétant, jusqu'à ce qu'enfin ils soient en moi de la musique » (toutes les citations de Beethoven sont présentées ici uniformément dans la trad. de J. et B. Massin, L.v.B., 2/1967). Beethoven est le premier compositeur à se désigner comme un « *Tondichter* », un poète des sons, pour qui le contenu de l'œuvre l'emporte sur le jeu désintéressé des sonorités. Il se distancie ainsi des conceptions esthétiques de l'époque mozartienne selon lesquelles le but de la musique était, en premier lieu, le plaisir.

Toutefois, les mots d'ordre esthétiques ne doivent jamais être pris au pied de la lettre si l'on ne veut pas commettre de graves erreurs d'appréciation. En l'occurrence, le terme de « plaisir », aujourd'hui dévalorisé, avait à l'époque de Mozart une résonance profonde, un sens apollinien, qui en faisait le synonyme de l'« ordre », de la « clarté », de la « mesure », de la « vérité », etc., valeurs préconisées également par Beethoven. Et, réciproquement, lorsque Beethoven voulait que sa musique devienne l'expression d'une idée ou d'une philosophie, Mozart aurait fait bien ce postulat esthétique. La différence entre les deux musiciens tiendrait plutôt dans le déplacement de ces deux termes : « beau » et « vrai ». Mozart aurait dit : la musique doit être belle pour être vraie (c'est-à-dire pour être le reflet de l'ordre), et Beethoven : elle doit être vraie (sur le plan moral) pour devenir belle.

Bien qu'une telle opposition de conceptions esthétiques soit fondamentale, elle ne se traduit pas par une différence notable sur le plan du style des œuvres. La raison en est que la musique de Beethoven choisit comme son sujet uniquement des idées nobles, généreuses et universelles. Or, les romantiques ne retiennent pas des conceptions de Beethoven la qualité des idées à exprimer ; ils se contentent de l'expression elle-même. Avec l'avènement du subjectivisme romantique, la musique-langage devra traduire des idées qui sont dorénavant non seulement subjectives et même, souvent, imprécises, mais encore elle sera, à l'occasion, amenée à exprimer la vérité du « grotesque », de l'« ignoble », etc. (cf. le dernier mouvement de la « Symphonie fantastique » de Berlioz). Une telle proposition aurait indigné Beethoven, qui reste donc, malgré les apparences, plus proche de ses devanciers que de ses successeurs.

Il en va de même du rôle joué par le problème du sentiment et du lien entre la musique et la religion. Ici aussi les idées de Beethoven semblent aller dans le sens des idées romantiques. Si l'on fait abstraction des précurseurs du romantisme musical avec, surtout, C. Ph. E. Bach, on peut dire que Beethoven est le premier grand musicien à souligner l'importance du sentiment en tant que source de l'inspiration et même en tant qu'un des buts de l'exercice de la musique. Néanmoins, le sentiment (la passion) n'est pas du tout pour lui un principe esthétique, au contraire : Beethoven obéit avec conviction à la parole des artistes classiques pour lesquels, dans l'art, il faut « dominer la force par la forme ». De même, le « sentiment » beethovénien a une portée objective ou en tout cas suprapersonnelle ; il relève de la sphère morale et philosophique.

Mais les romantiques n'entraient pas dans ces considérations. Là où Beethoven cherchait à devenir la voix de l'humanité tout entière parlant à cette même humanité, les romantiques étaient enclins à entendre la voix d'un individu, héroïque, certes, mais subjectif. Encore en 1955, un historien français de la musique (Godefroy-Demombynes) fait sienne l'optique romantique : la musique de Beethoven devient après 1802, selon lui, « une confession ; c'est la douleur qui le rend lyrique, qui le rend romantique ». C'est là une affirmation gratuite. En étudiant la chronologie des œuvres du musicien, on constate qu'à l'époque du tragique « Testament de Heiligenstadt » il compose sa deuxième symphonie au caractère « indomptable » et esquisse le début de l'Héroïque, ainsi qu'une « Symphonie farceuse », « Lustige Sinfonia », abandonnée par la suite.

La tendance romantique à voir dans la musique de Beethoven l'expression subjective d'une personnalité sans artifice, trouve son aliment dans l'aspect purement extérieur du musicien ; et on aurait tort de sous-estimer aujourd'hui ce détail anecdotique qui stimulait

l'imagination des contemporains. Beethoven est le premier grand musicien à se contenter d'une tenue vestimentaire négligée, ce que l'on interprète comme le signe d'un subjectivisme défiant la convention, et il oppose sa chevelure ébouriffée à la sage perruque de Haydn et de Mozart. La silhouette de Beethoven fixée par toute une imaginerie romantique est devenue le symbole du non-formalisme, de la sincérité et de la spontanéité. En réalité, jusqu'à la dernière époque de sa vie, Beethoven attachait de l'importance à se vêtir avec soin, parfois avec une sorte de coquetterie ; s'il n'y parvenait pas toujours, cela est dû en premier lieu à sa vie solitaire et aux périodes de gêne matérielle.

Un malentendu semblable se produit lorsqu'il est question de la religiosité de Beethoven. Il parle souvent de la foi et de Dieu, et il en parle avec passion. De plus, il établit lui-même des rapports entre la religion et la création artistique. Enfin, la longue période de stérilité créatrice au cours de la deuxième décennie du siècle coïncide avec une crise religieuse que traverse le compositeur : il se tourne alors vers les religions orientales. Le retour de l'inspiration s'accompagne du retour au Dieu chrétien comme en témoigne la « Missa solemnis ». Il y avait donc des indications concrètes pour faire croire aux romantiques que Beethoven nourrissait une foi d'essence sentimentale en même temps que mystique, et que ses conceptions religieuses et esthétiques s'abreuvait à la même source.

La réalité est toutefois différente. On ne peut en parler qu'avec réserve tant le problème est controversé, mais dans les grandes lignes la situation semble être la suivante : Beethoven, catholique, affirme observer une foi conforme aux usages ; il le fait surtout en rapport avec son désir d'adopter son neveu. Mais il est si peu pratiquant qu'il se fait même assez mal voir. De même, dans ses innombrables annotations personnelles on trouve très peu de phrases assimilables à la prière chrétienne. Dans quel esprit a-t-il reçu l'extrême onction sur son lit de mort ? Dieu seul peut le savoir. Fut-il jamais capable de dire « fiat voluntas Tua » ?

Cela n'empêche pas Beethoven d'avoir sa propre religion, à laquelle il est attaché par une foi ardente, intransigeante, intensément vécue. Ce système religieux ne fait chez lui l'objet d'aucun exposé systématique, mais il se laisse déduire d'un très grand nombre de remarques disséminées dans sa correspondance, dans son journal ou dans ses cahiers de conversation. Les éléments en sont fournis par d'abondantes lectures littéraires, philosophiques, politiques et religieuses. Platon Kant, Schelling, penseurs hindous, Goethe, Schiller, Ossian, Homère, Shakespeare, Schlegel et beaucoup d'autres, en particulier les écrivains français du XVIII^e siècle finissant, dont ceux de la Révolution, fournissent à la pensée de Beethoven des idées qui s'intégreront

aux siennes propres et qui, dans un long processus de gestation, finiront par former un système cohérent en même temps qu'imprécis. Un intéressant exposé à ce propos se trouve chez les Massin (op. cit., pp. 771 ss.).

Selon les circonstances, Beethoven désignera son Dieu de divers noms. La souffrance ou la reconnaissance l'incitent à s'adresser au Dieu chrétien. Mais dans d'autres circonstances il sera question plutôt de la « divinité » ou du « Très-Haut ». Le « Créateur » (assimilé parfois à la « nature ») est souvent un Dieu contre lequel le musicien se révolte : « je vis très malheureux, en lutte avec la nature et le Créateur ; j'ai déjà souvent maudit ce dernier, de livrer ses créatures au moindre hasard, de telle sorte que la plus belle floraison en est exterminée et broyée ». Dans ces cas-là, le « Créateur » devient proche de ce que Beethoven appellera d'habitude le « Destin » (cf. *infra*). D'autre part, le Dieu de la nature peut devenir à l'occasion Brahma ou Bhagavat, celui de l'art étant souvent « Apollon et les Muses ».

La divinité interpelle les hommes, semble penser Beethoven, en leur distribuant « l'étincelle divine », qu'il faut comprendre comme l'inspiration ou un appel. Dorénavant, c'est à l'homme lui-même de répondre à l'appel, de rejoindre dans la divinité l'état d'accomplissement de la nature humaine. Le chemin que l'homme doit gravir n'est pas indiqué par la divinité ; il n'est pas non plus choisi arbitrairement par l'homme lui-même. Celui-ci doit plutôt se laisser guider par ce qui semble correspondre à l'Impératif catégorique de Kant, à son postulat de la morale pratique. Beethoven l'identifie avec la Vertu en général et, en particulier, avec ses diverses apparitions concrètes : courage, bonté, comportement moral, etc. C'est même la raison pour laquelle Beethoven est si puritain et si méprisant à l'égard des personnes qui n'ont pas de conduite morale irréprochable — sa belle-sœur, par exemple, victime de son dédain hautain et implacable.

D'autre part, l'ensemble des forces aveugles, non personnalisées, qui entravent la progression de l'homme sur le chemin vers les hauteurs, portent chez Beethoven le nom de Destin. Par opposition à la « divinité » qui, pour le musicien, a une existence réelle quoique mystérieuse, et à la « Vertu » qui ne s'incarne que dans les notions abstraites, le « Destin », lui, est concret et souvent bassement matériel : il est le manque d'argent, la maladie, la mesquinerie de l'entourage, l'amour déçu. Le Destin est cet ennemi qui empêche l'épanouissement de l'homme dans la Liberté ; qui, autrement dit, rend impossible la joie.

Dans sa lutte contre le Destin, dans la poursuite de l'Idéal, dans la recherche de la Liberté et de la Joie qui en est le synonyme, l'homme est seul. Ni quelqu'un d'autre ni surtout la Divinité elle-même ne peuvent l'aider. « Homme, aide-toi toi-même ! » écrit Beethoven après

avoir biffé rageusement cette annotation sur le manuscrit d'un ami : « terminé avec l'aide de Dieu ».

Sur cette solitude de l'homme est fondée sa grandeur. C'est pourquoi « être un homme véritable, c'est être dix fois plus qu'un héros », dira Beethoven faisant siennes les paroles de Zacharias Werner. C'est pourquoi aussi l'homme qui, pour valoir quelque chose, profite de l'aide extérieure, des priviléges liés à son statut aristocratique, par exemple, n'est pas un homme véritable : « Prince, lancera Beethoven à la tête du prince Lichnowsky en 1806, ce que vous êtes, vous l'êtes par le hasard de la naissance. Ce que je suis, je le suis par moi. »

La lutte solitaire contre le Destin pour atteindre à l'épanouissement dans la liberté divine exige en premier lieu la Force. Beethoven voit en elle non seulement un moyen mais une valeur en soi ; il lui attribue souvent une place prépondérante : « La force est la morale des hommes qui se distinguent des autres, et c'est la mienne. » La Force peut devenir même une valeur esthétique : « On n'a plus le sens du bon, du vigoureux, enfin de la vraie musique ! » (d'après Stumpf). (On remarquera ici que Beethoven aperçoit dans la musique surtout sa valeur morale et qu'il considère le bon, le fort et le vrai comme synonymes.)

Il n'y a pas lieu d'étudier de près la philosophie religieuse de Beethoven. Ce n'est ni un philosophe ni un théologien qui la formule mais un artiste créateur. Et, de ce point de vue, elle est cohérente et féconde. Dans son système tout trouve sa place : l'univers spirituel et l'univers sensible, le bien et le mal, l'humain et le divin, l'impératif moral et la veulerie du laisser-aller. Beethoven est un classique pour lequel tout ce qui existe s'intègre à un ordre universel ; toutes les connaissances convergent, en particulier l'art, la sagesse et la science ; et, puisqu'il est musicien, il affirme (à Bettina Brentano) que « la musique est une révélation supérieure à toute sagesse et toute philosophie » (tandis que pour son contemporain Friedrich Hegel, c'est dans la philosophie que s'unissent « l'art et la religion »).

Deux points surtout méritent d'être soulignés dans le système philosophique de Beethoven : premièrement, tandis que Beethoven voit l'existence surtout sous son aspect d'ordre et d'unité, les romantiques souffriront de l'incompatibilité, très sensible pour eux, du réel et de l'idéal. Ils ne pourront réconcilier ces derniers que par ce qu'ils appelleront la « *Sehnsucht* », expression qui signifie moins « nostalgie » que « désir ardent ». D'autre part, l'ordre universel tel que Beethoven l'aperçoit, et dans lequel les valeurs telles que la divinité, la joie, la liberté ou la force peuvent occuper à tour de rôle la place prépondérante, est de nature essentiellement dynamique. Il vaut surtout par les lignes de force qui le traversent.

Pour Beethoven, la situation de l'homme dans l'univers se détermine par rapport aux courants contraires qui l'empêchent de rester immobile. L'un d'eux l'attire vers le bas, et il se manifeste aussi bien par le désir de jouir que par les préoccupations de la vie quotidienne ; l'autre l'invite à se dépasser sur le chemin de la Vertu. L'homme doit choisir, et son option se traduire par les actes ; l'admiration de Beethoven pour la philosophie faustienne (« Am Anfang war die Tat ») est révélatrice. On pourrait dire que toutes les réflexions de Beethoven ne visent qu'à justifier et rendre nécessaire l'action, et c'est la raison pour laquelle sa philosophie n'a pas de valeur autonome. Elle n'est suffisante qu'en rapport avec l'activité créatrice dont elle est le fondement et dont elle dérive.

En effet, on chercherait en vain chez Beethoven cette attitude contemplative ou rêveuse dans laquelle se complaira maint romantique. S'il médite, c'est pour agir. Sur le plan de la création artistique, les romantiques tenteront souvent soit de retenir le moment de l'inspiration dans toute sa pureté, soit encore de faire en sorte que leur œuvre favorise chez l'auditeur un état de ravissement contemplatif favorable à l'oubli de soi-même et du monde. Pour les premiers, Schumann, dans sa jeunesse surtout, semble être particulièrement représentatif ; les seconds, par contre, sont plus fréquents parmi les romantiques tardifs qui, souvent, hésitent quant à la valeur de leur œuvre, car cette valeur dépend en partie de l'effet produit. On peut rappeler à ce propos Wagner et, dans un autre ordre d'idées, Bruckner, qui retravaille ses symphonies pendant des années. Pour Beethoven, au contraire, l'inspiration — indispensable ! —, et la réussite formelle — dont il est très conscient ! — comptent moins que le chemin à parcourir entre ces deux termes de l'activité créatrice. L'acte créateur, l'effort accompli, l'étendue parcourue, l'élévation de la pensée, la victoire sur soi-même : voilà ce qui est essentiel, voilà ce qui assure à l'œuvre sa valeur morale, valeur qui prime toutes les autres. — Il y aura lieu d'y revenir dans la seconde partie de l'exposé.

Quoi qu'il en soit, ni les conceptions philosophico-religieuses ni les liens qui s'établissent entre elles et l'activité créatrice ne sont les mêmes chez Beethoven et chez les romantiques. Toutefois, le fait même que Beethoven ait reconnu et hautement proclamé l'importance de la dimension spirituelle de la musique a pu légitimement inciter les romantiques à se référer à lui comme à leur modèle insurpassable.

* * *

D'autres circonstances encore, moins importantes lorsqu'on les envisage avec le recul de cent cinquante ans environ mais essentielles pour le XIX^e siècle, motivent le culte de Beethoven. Parmi elles,

deux surtout méritent d'être signalées : l'engagement révolutionnaire du compositeur et la puissance exceptionnelle de son génie.

La musique est un art éminemment social, ne fût-ce que du fait d'être destinée à une exécution publique : cela présuppose une approbation sociale de son style et de son message. En effet, la musique constitue un baromètre singulièrement sensible des tendances qui fermentent dans les esprits ; elle en témoigne presque toujours avant même que ces tendances n'apparaissent à la surface des faits matériels ou sociaux. De là provient d'ailleurs la fausse croyance que les œuvres géniales « devancent » leur temps ; en réalité la musique est toujours de son temps, comme le prouve le succès presque immédiat — affaire de quelques années tout au plus — de toutes les œuvres importantes. L'expression conventionnelle parlant des génies musicaux incompris de leur contemporains est un cliché inusable mais faux.

Ainsi donc, l'apparition de nouvelles formes de la vie collective est précédée, souvent de plusieurs dizaines d'années, par une réorientation du style musical. Par contre, lorsque les bouleversements révolutionnaires des structures sociales se produisent enfin, les données stylistiques de la musique n'en sont presque pas perturbées ; pour la musique, la révolution correspondante appartient déjà au passé. Que reste-t-il de 1789, de 1830, de 1848, de 1871, de 1917 ? Quelques chansons, quelques pièces de circonstance dont l'importance est nulle pour l'histoire de la musique. Dire avec E. Herriot, Ch. Fourrier, E. Quinet, Fouqué ou, de nos jours, avec les Massin, que Beethoven est l'incarnation de la Révolution française, serait largement exagéré s'il était question de sa musique. Le style de cette dernière n'a rien de « républicain » ; le musicien lui-même tient à le préciser : « Je n'écris pas pour la foule, j'écris pour les gens cultivés ». On remarquera que Beethoven n'oppose pas à la foule les aristocrates du passé prérévolutionnaire mais cette nouvelle élite sociale, élite intellectuelle, qui se constituera dans les années à venir. En pressentant ainsi l'avenir social, Beethoven reste néanmoins redévable à ce style musical qui s'amorce déjà vers 1720 environ, un demi-siècle avant sa naissance.

Par contre, il est parfaitement vrai que les idées politiques du musicien étaient celles d'un révolutionnaire convaincu. On connaît, grâce aux cahiers de conversation, maints sujets des discussions menées par lui avec ses amis. Ces sujets frappent d'ailleurs par leur actualité car, en dehors des questions politiques, les interlocuteurs abordent les sujets mêmes qui font aujourd'hui les titres des articles dans nos journaux : progrès technique qui transforme le monde, antimilitarisme, droit naturel, primauté du pape, Homme valeur suprême, etc.

Peu nous importe la valeur des idées échangées ; peu nous importe aussi la disproportion entre la violence des propos politiques de

Beethoven et sa vision de la société idéale qu'il voudrait faire réaliser par un bouleversement politique : en effet, il n'a rien de plus révolutionnaire à proposer que le modèle de la structure sociale telle qu'elle existe dans l'Angleterre contemporaine. L'essentiel est que Beethoven deviendra une incarnation, digne d'admiration, de l'esprit révolutionnaire noble et grandiose pour tout le siècle. Il est le premier musicien politiquement engagé ; après lui, on verra un Berlioz, en 1830, parcourir les rues de Paris en émeute, muni de deux pistolets d'arçon, jamais déchargés, ou un Wagner tramant d'obscurs complots avec Bakounine, à Dresde, avant 1848. Beethoven restera jusqu'à nos jours, pour certains, le héros de la lutte pour la liberté.

Reste le dernier problème à mettre au point : la génialité du musicien. Le romantisme voit au génie un culte que ni le XVIII^e ni le XX^e siècles ne sauraient comprendre. En effet, s'il est permis de réduire une situation complexe à l'évocation de quelques exemples, présentés ici à titre purement indicatif, on peut dire que le siècle de la Raison envisage la génialité surtout dans ses rapports avec le savoir, acquis au prix d'un effort soutenu mais n'impliquant pas nécessairement la présence d'un « démon de Socrate ». On dira tantôt que « le génie est une longue patience », tantôt, au contraire, on opposera l'érudition et le génie (Edward Young, 1759), tantôt enfin on verra dans la création géniale la reconquête consciente et savante du naturel ; ainsi, Rameau s'appliquera dans ses œuvres à « cacher l'art par l'art même ». Par contre, le XX^e siècle, siècle du collectivisme et de l'égalitarisme, essaie d'ignorer le génie. On l'ignore sous divers prétextes. Tel sociologue (Stuart Chase) proclame que la véritable histoire est celle de la société et non celle des individus exceptionnels : l'histoire traditionnelle de la musique, « avec ses Bach, ses Beethoven, ses Weber, ses Berlioz et ses Mahler » montre la tendance (toujours selon Chase) à n'être « qu'une chronique des caprices et des extravagances du génie, c'est-à-dire de l'anormal : en somme, l'anamnèse d'une pathologie glandulaire du genre humain ». (On est tout étonné, bien que rien ne soit finalement étonnant de la part de certains sociologues, de trouver dans l'énumération le nom de Bach, personnalité d'un équilibre physique, intellectuel et moral à toute épreuve, compositeur s'exprimant dans un langage musical si élaboré que la perfection formelle de ses œuvres en devient objectivement vérifiable et, de ce fait, incompatible avec l'hypothèse de toute déficience intellectuelle, affective ou caractérielle de leur auteur.)

Un autre escamotage moderne du problème que pose le génie créateur apparaît chez tel critique littéraire (Lucien Goldmann) pour lequel la pensée exprimée par une œuvre littéraire géniale est due au collectif tandis que la manière de donner une forme à cette pensée traduit l'individualisme de l'artiste (« Plus l'œuvre est importante,

plus elle vit et se comprend par elle-même, et plus elle peut s'expliquer directement par l'analyse de la pensée des différentes classes sociales »). Une telle affirmation ne se laisse en tout cas pas transférer sur le plan de la création musicale, car dans la musique la forme ne peut être dissociée de la pensée ; et même si on identifiait la forme musicale avec ce qui est en réalité « l'architecture » d'une œuvre (rondo, fugue, sonate...), on devrait constater que c'est cette architecture-là qui est un bien collectif ; ce que le compositeur parvient à exprimer à l'aide de ce schéma conventionnel constitue en revanche son apport individuel. Beethoven et son disciple et ami Karl Czerny évoquaient dans le même milieu et écrivaient le même type de sonates, mais on ne pourrait pas confondre les œuvres de l'un avec celles de l'autre.

Depuis les études statistiques de Havelock Ellis, les psychologues peuvent aujourd'hui croire qu'un individu dit génial, loin d'être anormal, est au contraire plus équilibré que l'homme moyen (le pourcentage des personnes présentant des réactions psychologiques anormales est habituellement de 5, tandis que pour les hommes éminents il n'est que de 4,3). Cela fait penser à certains biologistes que le génie apparaîtrait chez les individus dont les diverses facultés psychologiques et caractérielles seraient non seulement plus développées mais encore mieux harmonisées les unes avec les autres que chez l'homme moyen. Les excentricités éventuelles seraient chez tous également fréquentes tout en étant simplement mieux perceptibles chez les sujets en vue ; « en outre, les génies, abusant du travail, sont plus exposés à l'usure que les fainéants », ajoute plaisamment Jacques Rousseau. — Cette théorie selon laquelle le génie est plus normal que l'homme dit normal ne manque pas d'être rassurante, mais elle présente le défaut de passer sous silence le problème de l'inspiration artistique ou de l'intuition scientifique, phénomènes psychologiques difficiles à étudier mais parfaitement réels ; chaque œuvre réussie en témoigne.

Or, pour le siècle romantique, c'est précisément ce don, irrationnel en apparence, d'être inspiré qui situe les génies au niveau de demi-dieux et qui justifie le culte qu'on voe aux personnalités exceptionnelles. Le XIX^e siècle peut s'appuyer ici sur les écrits d'un Shaftesbury, d'un Kant, d'un Hamann et en général des représentants du *Sturm und Drang*, qui attribuaient la supériorité de l'esprit génial non seulement aux facteurs rationnels mais encore à l'action de forces naturelles obscures et inconscientes.

La différence de qualité, et non seulement de degré, entre la manière de « considérer les choses selon le principe de raison », la seule qui ait cours dans la vie pratique et dans la science, et la manière géniale qui fait « abstraction de ce principe », constitue l'objet des réflexions connues de Schopenhauer. L'art (Schopenhauer considère l'art comme le domaine propre du génie) « redit des Idées éternelles appréhendées

par la pure contemplation, l'essentiel et le permanent de toutes les manifestations de l'Univers ». « Seule la pure contemplation, entièrement absorbée dans l'objet (...) peut concevoir les Idées. » « La *génialité* n'est rien d'autre que la parfaite *objectivité*, la tendance objective de l'esprit, opposée à la tendance subjective qui a trait à la personne individuelle, c'est-à-dire au *Vouloir*. » (« *Die Welt als Wille und Vorstellung* », trad. Godet.)

La glorification du génie entreprise par Schopenhauer et par tant d'autres penseurs, se fonde donc essentiellement sur la faculté de l'homme génial d'appréhender les Idées éternelles grâce à la pure contemplation ; autrement dit sur sa faculté de recevoir une révélation, d'être inspiré. (Schopenhauer a d'ailleurs profondément raison de ne jamais confondre l'inspiration avec les facultés imaginatives ; cette confusion est fréquente de nos jours.) Et c'est ce même problème de l'inspiration qui retient l'attention des dénigreurs du génie, tels L. Lelut (1836) et Moreau de Tours (1859). Selon eux, le génie laisse apparaître un caractère psychologique morbide. Lombroso, abondant dans le même sens (1856, 1889), avoue son embarras : « Comment se défendre d'un sentiment d'horreur à la pensée d'associer aux idiots, aux criminels, ceux-là mêmes qui représentent les plus hautes manifestations de l'esprit humain ? » Mais la réponse ne tarde pas : tous ces individus exceptionnels ont en commun leur état de dégénérescence. Le génie, en particulier, serait une psychose dégénérative épileptoïde, car Lombroso aperçoit une analogie confinant à l'identité entre l'accès épileptique et le moment de l'inspiration. Les idées de Lombroso restent d'ailleurs actuelles jusqu'à nos jours pour certains qui, à l'appui de leurs affirmations générales, reprennent l'énumération classique des cas exceptionnels que constituent Hölderlin, Nerval, Schumann, Donizetti ou Van Gogh.

Or, pour l'homme du XIX^e siècle, Beethoven constituait le modèle insurpassable du génie inspiré : des récits innombrables circulaient sur des idées musicales qu'il cherchait dans le spectacle grandiose des tempêtes, sur son oubli des réalités lorsqu'il déambulait dans les rues de Vienne inscrivant sur un bout de papier les motifs musicaux, sur ses yeux hagards et sur son comportement extatique quand il improvisait ou composait au piano, etc. En même temps, les maladies de Beethoven, à vrai dire sans rapport avec son activité de musicien, semblaient accréditer le caractère pathologique de son génie. La phthisie n'étant pas encore à son époque une maladie de bon ton pour auréoler les individus inspirés, il souffrait en revanche d'un grand nombre d'autres affections : variole (traversée en son enfance), typhus (cause de l'infection des oreilles), graves déficiences du tube digestif (Beethoven se nourrissait d'un manière si abominable que deux cantatrices ayant dîné chez lui furent ensuite sérieusement malades

pendant deux jours), otites, myopie et conjonctivites, maladies pulmonaires, enfin jaunisse chronique, cause de sa mort. Pour faire bon poids, on a encore forgé le conte de l'alcoolisme de Beethoven. Mais surtout il était sourd. — A vrai dire, le fait même d'avoir surmonté toutes ces maladies, d'avoir eu la force de travailler, de s'emporter ou de rire, de manger de bon appétit, de faire des excursions de montagne encore deux ans avant sa mort, témoignerait plutôt d'une nature robuste ; c'est elle d'ailleurs qui frappait son entourage. — Enfin, n'avait-il pas l'esprit un peu dérangé ? Beaucoup de contemporains l'ont pensé ; cette opinion a même rendu service à Beethoven car la police autrichienne, fort sourcilleuse en matière politique, tolérait chez le compositeur, considéré comme un peu fou, les discours incendiaires qu'il tenait à haute voix dans les cafés, discours inadmissibles chez quelqu'un d'autre.

* * *

Il y avait donc, en résumé, une accumulation de raisons pour lesquelles le culte de Beethoven put s'amorcer et se développer au cours du XIX^e siècle. Certaines d'entre elles, répétons-le, tiendront au désir des romantiques de trouver pour leur conceptions esthétiques l'appui d'une autorité artistique indiscutable. D'autres mettront en valeur le message religieux, philosophique et politique du compositeur, et le caractère irrationnel, voire surnaturel, de son inspiration. Enfin, l'image, partiellement inexacte ou au moins incomplète, du musicien au comportement étrange, toujours souffrant, pauvre, incompris et malheureux en amour, touchera profondément le cœur sensible des romantiques. — Toutes ces raisons, fondées ou imaginaires, importantes ou anecdotiques, ont contribué, en s'amplifiant par leur convergence, à transformer l'admiration pour Beethoven en un culte de sa personne. Mais aucune de ces raisons, ni même leur ensemble, n'y auraient suffi, quoi qu'en pensent J. et B. Massin, s'il n'y avait pas eu l'œuvre musical de Beethoven.

Avec la disparition du romantisme, tout ce qui, dans le culte de la personne du musicien, reposait sur un malentendu, a cessé d'agir. Son œuvre, par contre, gagne de plus en plus en importance. Cela est dû en partie aux faits indépendants du mérite de Beethoven ; en effet, le classicisme musical dont il est, avec Haydn et Mozart, le représentant le plus éminent, constitue l'aboutissement d'un développement prodigieusement riche et harmonieux englobant plusieurs siècles. C'est à cette époque que, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, il est devenu possible de concevoir des œuvres musicales d'une durée imposante exposant une seule idée puissante, nuancée et homogène. Beethoven appartient donc à une époque

musicale bénie entre toutes, et il dispose des conditions exceptionnellement favorables pour l'épanouissement de sa puissance créatrice.

Ces conditions ne suffisent toutefois pas en elles-mêmes pour expliquer la portée de l'œuvre du musicien. D'autres que lui, à côté de Haydn et de Mozart, ont développé leur activité à cette même époque sans laisser d'autre souvenir que celui de musiciens respectables, tel François-Joseph Gossec, né deux ans après Haydn et mort deux ans après Beethoven. C'est dans la manière dont ce dernier tire parti des données du style contemporain et dans l'envergure de ses idées que réside son mérite.

Il y a lieu d'étudier d'un peu plus près ce problème en vue d'essayer de dégager non pas l'essence même du génie de Beethoven, entreprise irréalisable, mais d'en identifier les manifestations. On ne pourra le faire qu'en recourant à un exemple concret, insuffisant en soi mais envisagé ici comme un cas-témoin.

* * *

L'image de Beethoven, révolutionnaire passionné et rêveur, est démentie par son œuvre, où le musicien s'avère être un constructeur puissant aux prises avec le réel.

On est impressionné par la persévérance avec laquelle Beethoven apprend à connaître le matériau musical, avec ses possibilités et ses limitations. Ses derniers exercices en harmonie et en contrepoint datent, paraît-il, de sa trente-deuxième année, époque à laquelle il est depuis longtemps célèbre comme exécutant et compositeur. Mais il ne cessera jamais de se former en invitant chez lui les virtuoses qui lui apprennent les possibilités de leur instrument. Ainsi, il est question des informations qu'il cherche à obtenir auprès du bassoniste Maggio, de Dresde, encore en 1826, l'année qui précède celle de sa mort. En bon artisan, Beethoven sait que la matière permet toutes les audaces à celui qui la maîtrise en lui obéissant.

D'autre part, il a le plus profond respect du style de son époque. Cela peut surprendre: l'artiste n'est-il pas souverain, n'a-t-il pas le droit, l'obligation même, à en croire l'opinion de certains, de se forger son langage personnel, ses formes, ses techniques, ses symboles et significations ?

Telle n'est en tout cas pas l'opinion d'un classique. Pour lui, la musique est impensable sans lois, dans la mesure où seules les lois, que l'on suit ou que l'on transgresse, confèrent une signification à l'événement musical. Sans elles, il n'y a dans l'art ni liberté, ni grandeur ni originalité, ni progrès. L'assemblage accidentel ou arbitraire des sons ne peut être porteur d'aucune idée. Or, l'Idée avait pour Beethoven plus d'importance que la musique elle-même, celle-ci n'ayant de sens

que par son adéquation à l'idée traduite. Une musique accordée à l'idée était parfaite puisqu'elle était « vraie » ; pour exprimer son admiration sans bornes pour la musique de Haendel, Beethoven eut cette définition célèbre : « Das ist das Wahre ».

Là où l'Idée domine, il faut avoir recours à un langage fermement établi dans le cadre d'un style. Plus le style est élaboré et plus il est apte à charger les œuvres qui en naissent de significations riches, variées, profondes, nuancées, personnelles, nouvelles. Alain souligne justement l'importance, pour les artistes, de réaliser leur œuvre dans un matériau organisé, un matériau « qui résiste », car ce n'est qu'à cette condition que l'œuvre peut montrer « la nécessité et la liberté ensemble ».

Beethoven le sait. A aucun moment, même dans ses derniers quatuors, il ne contredit le style musical de son époque, mais il manifeste sa liberté à son égard en lui faisant dire ce que personne ne savait lui faire exprimer. Rien n'est plus instructif à cet égard que d'observer Beethoven travailler.

Improvisateur admirable et émouvant, capable à l'occasion de mettre par écrit une composition dans un très bref délai, il a laissé des traces particulièrement abondantes de son travail de composition plus élaborée dans ses célèbres cahiers d'esquisses.

Le point de départ de sa création ne se laisse pas découvrir, mais on a tout lieu d'admettre comme vraie l'affirmation de Schubert selon laquelle les toutes premières esquisses de Beethoven ne comportaient presque pas de notes musicales mais qu'elles consistaient surtout dans l'expression verbale de ces idées dont on vient de signaler l'importance. Mais quelles idées ? Personne ne partage plus l'opinion de l'éminent Arnold Schering qui les voulait précises et puisées dans la littérature. Mais, si leur contenu reste secret, leur tenue se laisse deviner. L'élévation de la pensée de Beethoven est constante, et l'opinion de Ludwig Fischenich, de 1792, selon laquelle le jeune homme « est tout à fait porté au grand et au sublime » ne sera jamais démentie par le comportement du musicien. Beethoven hait tout ce qui est petit ; c'est la raison de ses fréquentes mésententes avec son entourage ; et il nourrit une passion ardente pour tout ce qui exalte sa quête de l'idéal. Pour écrire un opéra, dit-il, il me « faut un livret qui m'inspire : il faut que ce soit quelque chose de moral, de sublime » — voilà comment il définit le caractère des idées qui constituent la raison d'être de sa création.

D'autre part, il faut à Beethoven une première pensée musicale concrète fixant le point de départ du chemin qui aboutira à la cristallisation sonore de l'idée. « Je porte toujours sur moi un carnet comme celui-ci, et s'il me vient une idée (— « idée » veut dire ici « thème », « motif », « mélodie », etc.), je la note tout de suite. Je

me lève même la nuit, quand quelque chose me vient à l'esprit, autrement je pourrais oublier l'idée. »

L'Idée et le premier motif musical une fois captés, Beethoven peut se mettre au travail de composition. Il s'est expliqué à plusieurs reprises à propos de sa technique de composer. En voici une description très connue, relatée par Schlosser : Dans le thème que j'ai conçu une fois « je change beaucoup de choses, je rejette et j'essaie de nouveau autant qu'il le faut jusqu'à ce que je sois satisfait. Alors commence dans ma tête l'élaboration en largeur, en longueur, en hauteur et en profondeur et comme j'ai nettement conscience de ce que je veux, l'idée qui fermente au fond ne m'abandonne jamais. Elle monte, elle pousse, j'entends et je vois l'image dans tout son développement, elle se dresse devant mon esprit comme dans une coulée, et il ne me reste plus que le travail de la mettre par écrit, ce qui avance très vite, selon que j'en trouve le temps (...). »

On retiendra de cette description les points suivants : 1. Le thème est amélioré pour lui-même. 2. Ce travail consiste dans l'introduction de changements alternant avec des retours vers le point de départ, comme si le but du travail était de rendre claire cette pensée musicale que le premier jet renfermait déjà mais sous une forme confuse. 3. Ce but enfin atteint, il faut découvrir les virtualités musicales du thème pour savoir de quelle manière il faudra le faire « grandir » afin qu'il puisse traduire l'idée dont l'œuvre achevée sera l'expression. 4. En réalité, c'est cette idée elle-même qui devient plus précise lors de l'élaboration du thème ; travailler sur le thème c'est en même temps faire « fermenter » l'idée et en découvrir l'image « dans tout son développement ». En général, les quatre premiers points désignent des étapes logiques plutôt que chronologiques. — Enfin, le point 5, bien distinct des autres : la rédaction rapide de l'ensemble de l'œuvre, déjà fixée dans l'esprit du compositeur lors de l'élaboration du thème.

Cette dernière étape est commune à beaucoup de compositeurs (Monteverdi, Gluck, Mozart...). Les quatre premières semblent être par contre particulièrement explicites chez Beethoven. Leur étude a déjà été entreprise (cf. les travaux de Paul Mies, surtout). Les exemples musicaux ci-dessous, mais non leur analyse, ont été empruntés à Georg Schünemann (*Musikerhandschriften*, 1936, p. 63). Schünemann accomplit ici un choix parmi de nombreuses versions consécutives d'un thème musical.

Notre analyse est nécessairement imparfaite. En suivant les transformations du thème, elle pourra faire penser à une découverte progressive, par le compositeur, de l'idée qui présidera à l'ensemble de l'œuvre, tandis que pour Beethoven l'idée d'ensemble précédait et conditionnait l'élaboration du détail. D'autre part, l'analyse ne peut mettre en évidence que la technique du travail créateur et non sa

motivation profonde ; or, on l'a déjà signalé, ce travail décidait lui-même de la valeur morale de l'œuvre achevée. Seul l'aspect tourmenté, passionné, emporté des manuscrits musicaux de Beethoven témoigne aujourd'hui de la lutte exaltée qu'il menait pour atteindre l'idéal visé.

Voici le premier jet d'un thème musical :



(Dans les passages qui suivent, les abréviations T, S et D désignent les fonctions tonales de la tonique, de la sous-dominante et de la dominante.)

Tandis que Beethoven considère la mélodie N°1 comme le produit d'une précieuse inspiration, nous sommes frappés par sa banalité : un motif de 4 mesures repris en progression ascendante pour former une demi-période de 8 mesures, dont la structure tonale T-D, D-T est tout à fait scolaire (— Dans le T-D, le D a une nuance de la fonction de S).

Tous les classiques pensaient d'instinct dans de telles structures musicales, mais ils parvenaient souvent à trouver des mélodies plus gracieuses. Pour s'en convaincre, il suffirait d'ouvrir presque n'importe quelle partition de Mozart. De même, des mélodies semblables abondent dans les œuvres faciles, dans les opérettes par exemple :



Mais, en ce qui concerne Beethoven, il faut retenir deux points surtout :

— cette mélodie constitue pour lui l'évocation d'un émerveillement qui compte plus que la mélodie elle-même ;

— la banalité même de la mélodie est nécessaire à Beethoven, car il a besoin de s'appuyer sur un style réel. Répétons-le : la « banalité » est ici la définition dédaigneuse de ce que le compositeur ressent comme la réalité stylistique du matériau musical ; c'est donc un matériau « qui résiste ». Le compositeur ressemble ici à ce peintre naturaliste qui choisit comme modèle le visage d'un homme concret ; il fixe tout d'abord sur sa toile le contour général du visage ; ensuite, après l'avoir étudié à fond, il le transformera dans sa peinture « de l'intérieur », si l'on peut dire, pour en faire le visage d'un héros, d'un saint, d'un démon ; et finalement ce visage concret exprimera l'idée même de l'héroïsme, de la sainteté, du démoniaque. Dans l'art, la plénitude du spirituel ne peut se réaliser qu'à travers la plénitude du réel.

Le plan de Beethoven est donc clair : il doit dépouiller sa mélodie du temporel et de l'accidentel pour y identifier le général (l'universel),

pour le retenir et l'expliciter. Quels sont donc les caractères particuliers du thème N°1 auxquels pourra s'accrocher le travail de composition ?

On y remarque : 1. Une longue ligne ascendante (du *mi^b* au *si^b* dans la septième mesure). 2. Cette ligne autorise deux retombées mélodiques empruntant les notes de l'accord brisé. 3. Le thème a recours aux valeurs métriques variées, allant de la croche à la ronde. 4. Enfin, il y a dans le thème une dualité de caractères : les mesures 1 et 5 introduisent un mouvement relativement brusque réalisé par des notes de durée contrastante (croches et blanches pointées), tandis que les mesures 3-4 et 7-8 font entendre une mélodie liée, réalisée par la succession uniforme des noires.

Mais avant d'exploiter ces possibilités virtuelles, il faut supprimer le défaut principal du thème 1 : sa longueur.



La nouvelle version est deux fois plus courte ; plus condensée, elle est aussi plus vigoureuse. Mais elle est aussi plus pauvre : le mouvement ascendant n'a plus la même étendue, tandis que les retombées mélodiques sont complètement éliminées. Il n'y a pas non plus de contraste entre l'élément agité et l'élément plus lyrique. — La nouveauté essentielle consiste dans le non-retour de la mélodie à son point de départ ; cette mélodie est donc « ouverte », elle appelle une suite, elle veut s'étendre. Toutefois, cette ouverture de la mélodie est peu apparente ; du fait de sa structure régulière, la mélodie reste malgré tout trop repliée sur elle-même.

Beethoven tente donc une quadruple opération : 1) supprimer la symétrie, 2) condenser le mouvement ascendant, 3) réintroduire, en revenant au premier thème, le mouvement descendant bien marqué de caractère plus chantant, 4) enfin, conserver et accentuer encore la forme « ouverte » du thème :



Ici, le mouvement ascendant est réduit à un minimum : *mi^b* — longuement tenu, comme pour accumuler la force — *sol*. Le mouvement descendant, par contre, acquiert une importance presque exclusive. Le thème n'a dorénavant que trois mesures ; il se termine par un point d'interrogation qui demande impérieusement une réponse.

Mais les défauts sautent aux yeux : le mouvement descendant par degrés conjoints manque de personnalité malgré les nuances d'exécution : *legato* et *porté*. De même, le point culminant, le *sol*, tombe sur

la partie la plus faible de la mesure, le mouvement ascendant manque donc de vigueur ; il ne suffit pas pour justifier la longue chute consécutive de la mélodie. Mais surtout il y a le soupir qui coupe l'élan au milieu de la deuxième mesure.

Beethoven retourne donc vers la version initiale du thème pour y retrouver sa première inspiration ; il va la confronter avec d'autres versions.



Dans la nouvelle version, le point culminant *sol* est atteint par une longue préparation — soulignée par le trille (probablement ouvert) — et il tombe sur le temps fort de la mesure ; l'élan dynamique propre à la version 1 est donc retrouvé quoique sous une forme entièrement nouvelle. A partir de ce *sol* « triomphal », en quelque sorte, s'amorce immédiatement, sans qu'il y ait le fâcheux soupir du thème 3, le mouvement descendant, lequel retrouve sa forme initiale de l'accord arpégé.

Le thème a dorénavant deux mesures seulement ; la suite — mesures 3 à 6 — constitue une sorte de test pour savoir si l'élan initial est assez puissant pour soutenir un épilogue apaisant très long (cet épilogue est repris de la version n° 3, mais sous une forme élargie). Cela ne semble pas être le cas, car Beethoven rédige une nouvelle version

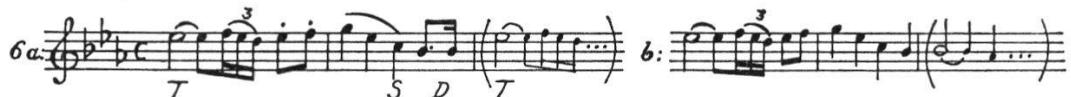


Beethoven déplace encore le centre d'équilibre : il accentue le mouvement ascendant en transformant le trille en une sorte de doublé élargi ; la ligne s'allonge un peu et les doubles croches introduisent un élan agité qui n'existe pas auparavant sous cette forme ; mais il s'agit bel et bien de la réapparition de la variété des valeurs métriques caractéristique pour la version n°1.

Aux deux mesures du thème sont accrochées trois mesures encore, semblables à celles de la version précédente ; mais cette fois la ligne descendante est plus courte, mieux profilée, plus vigoureuse, et elle se relève à la fin. Il s'agit ici du début de cette « élaboration en largeur, en longueur », etc. du thème qui doit l'adapter à l'idée générale de l'œuvre.

Beethoven est tout près d'aboutir. Il s'agit encore de bien séparer le thème lui-même de son complément facultatif, de lui donner une forme encore plus ramassée si possible, et d'accentuer ses contrastes

intérieurs. Et voici deux formes du thème définitif du Concerto dit « L'Empereur » :



Les doubles croches sont accélérées ; la vigueur de la montée vers le *sol* est soulignée par le *staccato* ; la retombée mélodique est rendue plus lyrique par la réintroduction du *legato*, déjà présent dans la toute première version. Le quatrième temps de la deuxième mesure n'achève pas la pensée mais se transforme en un tremplin pour la suite ; celle-ci peut consister *a*) en une répétition du thème ou *b*) en une autre mélodie.

Il est important de constater que tous les caractères essentiels de la première version subsistent dans le thème définitif : élan vers le haut, retombée sur l'accord arpégé, variété rythmique et le contraste entre le dynamisme et le lyrisme. Et pourtant l'identité de la pensée exprimée par les mélodies 1 et 6, n'apparaît à personne tant leur forme extérieure est différente.

* * *

Qu'à donc fait Beethoven au cours de son travail ?

— Il condense son idée initiale : les 8 mesures du début en deviennent deux à la fin. Ce qui disparaît en cours des transformations subsiste toujours mais sous la forme de sous-entendu, comme inaudible agissant, partie immergée d'un iceberg. Car, en effet, il ne s'agit pas ici d'une simple abréviation mais de la création des virtualités : il faut extraire d'un cas concret et « banal » ce qui est fondamental en lui, ce qui est général, ce qui peut donc s'appliquer à toutes les situations analogues, même les plus dramatiques.

— Tout le travail de Beethoven tend aussi à rendre explicites et efficaces les idées-force qui étaient déjà contenues implicitement dans la première version, là où personne, sauf un génie, n'étaient à même de les découvrir.

— Fait important : parti d'une forme musicale compréhensible, et même banale, dans le cadre du style de son époque, à cause notamment de sa carrure et de sa forme cadentielle, Beethoven la conduit à travers des versions irrégulières vers la carrure retrouvée (motif de deux mesures) et vers la même forme cadentielle. Il retrouve donc le niveau du compréhensible quoique, cette fois, avec une idée devenue plus puissante, plus personnelle. Il a trop de choses importantes à dire pour les dire d'une manière obscure. Il sait que le problème esthétique central tel qu'il se pose à tout artiste, est double : convaincre que son œuvre est nécessaire, et qu'elle est nécessaire telle qu'elle est.

— Enfin, Beethoven transforme une pensée musicale, qui repose sur elle-même, en l'exposé d'un conflit intérieur : à l'agitation et l'élan

du début s'oppose le lyrisme de la seconde moitié du thème définitif. Ces deux éléments étaient déjà présents dans la version initiale, mais ils s'y confondaient l'un avec l'autre. Sur ce conflit intérieur peut s'appuyer un développement long, varié et surtout logique ; et le thème est, d'autre part, suffisamment vigoureux pour justifier un long discours qui le prépare et dont il est l'objet.

Mais, encore une fois, pour Beethoven ce n'est pas le thème qui justifie le discours mais, au contraire, c'est le discours lui-même qui rend nécessaire une forme déterminée du thème.

On pourrait résumer la situation musicale qui vient d'être décrite à l'aide d'un exemple. La phrase « je suis heureux d'être avec toi mais en même temps j'appréhende le moment de notre séparation » repose en elle-même. Mais en extrayant ce qu'il y a en elle de général et de paradoxal, on obtient quatre ou cinq mots qui frappent, qui suggèrent plus qu'ils n'explicitent, qui appellent un développement. C'est ainsi que Gilles Binchois compose, vers 1450, une chanson polyphonique pour un poème qui commence par ces mots : « Triste plaisir et dououreuse joie. »

* * *

Comparant le concerto de Beethoven à un discours dont le thème musical serait le sujet, on a implicitement constaté que le « problème » du thème reçoit sa « solution » dans l'œuvre ; ce problème est résolu sur le plan intellectuel, sensible et même moral, dans la mesure notamment où l'œuvre devient vraie par rapport au thème. Dans cette manière de faire il y a quelque chose de profondément positif. On peut même se demander si l'art en général n'est pas là pour résoudre les problèmes humains, et même de les résoudre définitivement, dans le domaine qui lui est propre. Sous ce rapport, l'art s'opposerait à la science et à la philosophie qui parlent de la Vérité mais ne parviennent qu'à en donner une image toujours perfectible.

On croit parfois aujourd'hui que le but de l'art est surtout de réaliser une « prise de conscience », d'« évoquer des problèmes », d'« interroger », de « déconcerter », de « troubler la quiétude » et ainsi de suite. Il y a là un malentendu sous-jacent. Car si, en effet, une œuvre d'art véritable peut troubler les consciences, ce n'est pas parce qu'elle élude la réponse en se contentant d'interroger mais parce qu'elle propose une réponse si juste, si élevée et si exigeante qu'elle indispose les timorés. D'autres, au contraire, seront encouragés et réconfortés. Cela est vrai non seulement pour l'art théâtral, littéraire ou plastique, mais encore pour la musique. Ceux qui ont reçu la grâce de pouvoir vivre intensément une œuvre musicale savent de quoi il est question.

Une œuvre d'art ne crée pas son monde à elle mais elle appréhende par les moyens qui lui sont propres le monde humain réel, avec ses

incohérences apparentes, ses contrastes, ses contradictions ; elle les fond ensemble pour en retrouver l'unité profonde, unité originelle et finale. Une œuvre d'art véritable est l'image de l'existence en même temps qu'un acte de foi dans le sens de l'existence. C'est ce que voulait dire Beethoven en affirmant que la musique « est une révélation supérieure à la sagesse et à la philosophie ».

D'autre part, l'homme lui-même ne prend conscience de sa nature qu'à travers les conflits qui le déchirent : les sens éveillent les appétits que l'intelligence condamne, les sentiments se heurtent à la volonté, la pesanteur résiste à la Grâce. Or, lorsqu'on vit une œuvre d'art — et la musique s'y prête tout particulièrement —, toutes les facultés et toutes les aspirations de l'homme sont accaparées et satisfaites en même temps, elles se rejoignent dans un même objet, et elles font naître cet état de délivrance qui est simultanément une vie plus intense et une béatitude.

Voilà deux exigences essentielles auxquelles répond une œuvre d'art véritable. Nous appelons celle-ci un chef d'œuvre lorsqu'elle y satisfait sur un plan élevé. Et nous appelons « génie » l'artiste qui, dans ses œuvres, parvient à créer un événement sensoriel intense, qui met en jeu des pensées importantes, qui émeut profondément le cœur, qui maîtrise les conflits par une volonté puissante et qui parvient à leur synthèse homogène et grandiose. Le génie est l'homme qui sait se dépasser dans son œuvre. C'est dans ce sens aussi que Beethoven parle de la valeur morale de l'art : « La musique contient en elle-même les germes du sens moral, comme ils sont contenus dans tous les arts ; une création véritable est moralement un progrès. » (Selon Bettina.)

Un chef-d'œuvre est donc le fruit de l'effort d'un homme qui veut trouver, à travers sa personnalité, ce qui constitue l'essence profonde de l'homme. Balzac a raison de dire : « Le génie a cela de bon qu'il ressemble à tout le monde et que personne ne lui ressemble. » Et Alain, dans sa vingtième « Leçon sur les Beaux-Arts » résume le conflit apparent entre le génie et les autres hommes en constatant que « l'artiste, par sa vocation même, est l'incorruptible. D'où l'on peut comprendre encore une fois le haut prix des arts et des belles œuvres. Cette valeur n'humilie point ; elle relève. Cette admirable inégalité fait aussitôt l'égalité, car elle réveille en tout homme l'homme. »

Et qui sait si le seul culte admissible de Beethoven ne devrait pas être tout simplement l'expression de la reconnaissance envers l'artiste qui a tenté, pour reprendre la parole de Händel à propos de la vocation de sa musique, non pas de nous plaire mais de nous rendre meilleurs.

ZYGMUNT ESTRICHER.