

## Beethoven, l'Européen

Gilles Marcotte

Volume 41, numéro 5 (245), octobre 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32603ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1999). Beethoven, l'Européen. *Liberté*, 41(5), 54–61.

# L'amateur de musique

GILLES MARCOTTE

## BEETHOVEN, L'EUROPÉEN

« En 1914, écrit Esteban Buch, on voit Beethoven partir au front. » Il l'avait déjà fait en 1870, et il le fera encore en 1939. Mais de quel côté? L'allemand, de toute évidence; mais aussi, presque en même temps, de l'autre côté, le français. « Ainsi, poursuit Buch, les deux Beethoven nationalistes se retrouvent face à face sur les champs de bataille de la Grande Guerre, dans la fatale confrontation de leurs messianismes symétriques et incompatibles. » La comédie se répétera à la guerre suivante, lorsque les Alliés, en utilisant la transcription télégraphique du thème du Destin de la *Cinquième Symphonie*, po-po-po-pom, retourneront contre Adolf Hitler le Beethoven que celui-ci avait voulu conscrire.

Ce ne sont là que deux exemples, entre plusieurs autres, des efforts de conscription qui se sont faits autour de Beethoven, et particulièrement de sa *Neuvième Symphonie*, depuis sa première, en 1824, dirigée par le Grand Sourd lui-même, jusqu'à l'adoption plus ou moins officielle de l'*Hymne à la joie* comme hymne de l'Europe, ces dernières années. Mais déjà, dans la phrase qui précède, une légère dissonance se fait entendre, qui parcourt tout l'ouvrage d'Esteban Buch. Cet ouvrage s'intitule *La Neuvième de Beethoven, une histoire politique* (Gallimard, 1999), mais on y voit disparaître progressivement la symphonie elle-même au profit non pas de l'entier mouvement final, avec chœur, mais du seul

*Hymne à la joie* qui en constitue, il est vrai, le thème principal. L'auteur n'insiste guère sur une telle réduction. Il me semble que, par rapport à l'idée centrale de son ouvrage, qui est la « musique politique » ou plus justement l'utilisation de la musique par la politique, elle a une signification particulière. Ne pourrait-on pas dire que l'œuvre entière, dans la complexité de son organisation formelle, résiste de toutes ses forces à une telle conscription ? Quand Leonard Bernstein la dirigera à Berlin, après la chute du Mur, il aura beau remplacer le mot « joie » par le mot « liberté », selon une leçon qu'il sait d'ailleurs fautive, il célébrera quelque chose qui déborde résolument la simple victoire d'un camp sur l'autre. Qu'est-ce, au juste, que ce « quelque chose » ? Là réside la question la plus troublante, et qu'Estevan Buch n'aborde que par quelques remarques cursives, en cours de route. L'*Hymne à la joie*, par contre, extrait de son contexte, aura à peu près le même sens que le célèbre *Ranz des vaches* de la Suisse militaire ; avec, en plus, l'inconvénient de pouvoir être tiré à hue et à dia par les partis les plus divers. Chez les scouts, autrefois, nous le chantions, avec une innocence blafarde, comme un hymne à la bonne volonté.

Comment une musique peut-elle devenir politique, acquérir une signification politique, jouer un rôle politique ? Il lui faut un texte, assurément ; si la *Neuvième* ne chantait pas le poème de Schiller, jamais sans doute elle n'aurait eu la carrière politique que décrit Esteban Buch. Mais encore faut-il qu'au plan politique certaines conditions soient réunies, une certaine idée de la cohésion nationale, qui n'apparaît pas avant la deuxième partie du dix-huitième siècle ; et que, d'autre part, l'évolution même du langage musical permette de « pousser très loin la suggestion narrative des formes instrumentales ». (Il faut, en somme, que la musique se donne l'air de raconter, de dire des choses.) Des hymnes nationaux naissent en Angleterre, avec le *God Save the King*, puis en

France, avec *La Marseillaise*, et Haydn écrira l'hymne autrichien qu'il reprendra, avec les variations que l'on sait, dans le mouvement lent du *Quatuor de l'Empereur*. Chez Beethoven, les choses seront plus compliquées. Esteban Buch analyse quelques-unes de ses œuvres, aujourd'hui presque oubliées, qui appartiennent bien au genre nouveau de la « musique d'État ». La *Missa Solemnis* elle-même, créée la même année que la *Neuvième*, se voit dotée d'une fonction quasi politique. Mais la *Neuvième* elle-même ? L'auteur passe vite, très vite, sur les trois premiers mouvements, pour concentrer toute sa puissance d'analyse sur le fameux quatrième, qui constitue évidemment la nouveauté la plus frappante de l'œuvre. Que voulait dire Beethoven dans ce dernier mouvement, en empruntant le texte de Schiller ? Exprimait-il, par ce choix et par le traitement musical, des idées politiques ? Esteban Buch estime à juste titre qu'il est impossible d'arriver, sur ce sujet, à des conclusions univoques. Le quatrième mouvement de la *Neuvième* ne célèbre ni le conservatisme ni la révolution ; peut-être même les célèbre-t-il l'une et l'autre, en même temps. On parlera d'« ambiguïté idéologique ». Ou, mieux encore : « L'Ode à la joie est l'heureux dénouement d'un drame dont la signification littérale reste à jamais brouillée... »

Mais elle se verra attribuer, presque aussitôt, plusieurs significations littérales, souvent contradictoires, sur lesquelles Buch va écrire les pages les plus intéressantes, et peut-être les plus utiles de son ouvrage. C'est une véritable cacophonie qu'il décrit, Beethoven tiré de tous côtés par des idéologues parfois sinistres, comme Richard Wagner et plus tard Hitler et l'Allemagne de l'Est, ou par des nationalismes assez ridicules, les Belges le revendiquant parce qu'il a des ancêtres flamands, la Hongrie rappelant sans sourire que Beethoven aimait passer des vacances chez elle, l'Anglais tenant à rappeler que la *Neuvième* avait été commandée par la London

Philharmonic Society. Cela se passe à Vienne, à l'occasion du centenaire de 1927. Mais c'est à Bonn, en 1845, durant les fêtes qui marquèrent le dévoilement de la statue de Beethoven, que le comique avait atteint le point culminant, un comique d'ailleurs très moderne, voire postmoderne, puisqu'on y vendait non seulement des cravates Beethoven et des cigares à la Beethoven, mais aussi « des pantalons à la Beethoven, rayés comme du papier de musique, avec les pauses, soupirs et tous les signes de la musique » ! La foire fut couronnée, si l'on peut dire, par un incident loufoque : lors du dévoilement, on s'aperçut que les dignitaires royaux avaient été placés derrière la statue, et n'en pouvaient apercevoir, dit pudiquement un témoin, que « la partie postérieure du corps ».

Un peu de sérieux, s'il vous plaît. L'essentiel de la trame politique décrite par Esteban Buch est fait d'un conflit sans cesse renaissant entre les divers nationalismes et l'Europe elle-même, l'Europe comme figure — non complètement autorisée, souligne l'auteur (sud-américain) à plusieurs reprises — de l'universel humain. C'est au nom de l'Europe que le Belge, le Hongrois et l'Anglais cités plus haut réclamaient leur part de Beethoven, et l'on suit avec passion le trajet qui, à partir du compositeur lui-même, aboutira à l'adoption de l'*Hymne à la joie* comme musique officielle du continent enfin uni (ou à peu près), dans un arrangement dû à Herbert von Karajan, mais sans paroles à cause de la Babel linguistique. Est-ce encore Beethoven, le musicien Beethoven, qui s'exprime dans ce chant d'union politique, est-ce encore sa musique qui se fait entendre ? Cette question, il me semble qu'on peut la poser, même, à propos de l'exécution de la Neuvième par Leonard Bernstein après la chute du Mur de Berlin. Ce Beethoven-là, celui des cérémonies officielles ou non, est devenu ce que Roland Barthes appelle une « chimère musicale » qui n'est plus écoutée pour elle-même mais pour les discours et les impressions vagues

dont elle a été investie. « Face au torrent de paroles qui se déverse sur lui, écrivait le sarcastique Karl Kraus, Beethoven devient sourd. » Comme il devient, dans *Clockwork Orange*, le simple bruit de fond du désordre contemporain ; et, dans le portrait peint par Andy Warhol, une icône quasi publicitaire, sans plus de prestige culturel que le portrait de Marilyn Monroe signé du même nom.

Beethoven est-il mort, ou en train de mourir ? La question surgit à plusieurs reprises dans l'ouvrage d'Esteban Buch. Il pose comme un « simple fait que, plus le temps passe, plus la figure et la musique de Beethoven s'enfoncent dans le passé ». Serait-ce dire qu'elle n'a plus rien à voir avec notre présent ? Esteban Buch concède que sa musique peut encore donner un « plaisir esthétique » à des « mélomanes » — catégorie qu'il ne semble pas tenir en particulière estime —, mais il ajoute aussitôt : « La question demeure, si l'immortel Beethoven n'en est pas moins, d'une manière ou d'une autre, mort, ou en danger de mort. » L'étonnant « d'une manière ou d'une autre » montre que l'auteur n'a pas une idée très précise des modalités et de la signification d'une telle mort. Les choses ne seront pas plus claires lorsqu'il reviendra sur ce thème dans la toute dernière phrase de l'ouvrage. Il veut bien que la *Neuvième* serve à dénoncer les crimes de toutes sortes qui affligent notre humanité présente, mais il ajoute aussitôt : « seulement pendant que l'on poursuit cette critique de la tradition qui demeure la tâche principale, si l'on prétend que la *Neuvième Symphonie*, vestige d'un monde plus lointain, nous parle encore de manière significative — ou si nous sommes prêts à accepter l'idée qu'un jour, pourquoi pas, elle devienne muette sans que ce soit là forcément une catastrophe. » Je n'entreprendrai pas d'analyser tous les éléments de cette phrase assez confuse. Il me suffira d'en retenir que, pour Esteban

Buch, la symphonie de Beethoven fait partie de l'histoire, appartient à l'histoire, n'existe que par l'histoire, et qu'à ce titre on pourrait s'en débarrasser sans dommage, comme d'un certain nombre de reliques qui ne veulent plus dire grand-chose. À cette perspective d'une mort non catastrophique de Beethoven, programmée par un historicisme sans états d'âme, on peut préférer le discours inverse du chef d'orchestre Felix Weingartner, disant son angoisse de ce que peut-être, « un jour, le monde sera mort pour Beethoven, n'étant plus en état de comprendre sa grandeur et n'étant plus capable de recevoir ses émanations ». Un Beethoven indigne du monde, je n'arrive pas à le penser ; mais un monde indigne de Beethoven, oui, cela, je puis le concevoir facilement. Il me suffit d'ouvrir la radio, le matin.

Je viens de réécouter, le sujet de cette chronique l'exigeait, le quatrième mouvement de la *Neuvième Symphonie*. J'en conserve plusieurs interprétations, accumulées au cours des années, et aucune ne me paraît plus éloquente, plus *vraie* que celle dirigée par Wilhem Furtwängler à Berlin durant la guerre. La joie n'est pas au rendez-vous. C'est, précisément, son absence, le constat désespéré de son absence, qui donne à l'interprétation de Furtwängler les accents d'une puissance exaspérée, contredite même par son propre excès. La *Neuvième* ne participe plus, dans cette interprétation exceptionnelle, de la « culture affirmative » qu'y voyait Theodor Adorno, et qu'il opposait de façon radicale aux ruptures formelles pratiquées dans les dernières sonates et les derniers quatuors. Mais si l'interprétation de Furtwängler est possible, cela ne signifie-t-il pas qu'entre le Beethoven de l'unité rêvée et celui qui provoque dans la matière musicale ces étonnantes scissions, prophétisant celles de notre culture la plus actuelle, la frontière n'est pas, ne peut pas être nettement dessinée ?

\*

Dans son *Journal*, Witold Gombrowicz parle à quelques reprises de Beethoven. D'abord, en Argentine, lorsqu'il redécouvre avec un étonnement profond le *Onzième Quatuor*, et qu'à la suite de cet événement il se plonge dans l'intégrale. C'est, pour lui, l'occasion de reprendre une réflexion sur la forme, la tyrannie moderne de la forme, qui ne cesse de l'occuper. Beethoven apparaît, dit-il, au moment où la forme n'est pas encore détachée de la nature, où elle se prête à l'aventure formelle sans se priver de la grâce en quelque sorte naturelle qui appartient à la musique. Après lui, la quête de la forme devient une véritable « malédiction », une fuite en avant qui produit une dissociation radicale entre le plaisir et la technique. Depuis Beethoven, dit-il, la forme a cessé d'être « bienveillante ». Je ne commente pas.

Quelques années plus tard, à Berlin, Witold Gombrowicz assiste, l'heureux homme, au concert d'inauguration de la Philharmonie, la nouvelle salle de concert. On y joue, bien sûr, inévitablement, la *Neuvième* de Beethoven, sous l'inévitable direction de Herbert von Karajan. « L'orchestre, orgueil de Berlin, écrit Gombrowicz, est "excellent". Je mets "excellent" entre guillemets, non du tout que j'en doute, mais que seuls les spécialistes peuvent en parler ; le reste — des milliers de gens — doit les croire sur parole. Plus juste serait de dire "on écoute cet orchestre en tant qu'excellent". Mais comme l'art est un luxe, notre langage, dès qu'il en parle, devient un luxe. On va répétant fièrement : "Non, plus possible d'écouter encore la Neuvième, je la connais pas cœur. " Or Dieu m'est témoin que même ici, à Berlin, la Neuvième, eh bien, on ne la connaît qu'à 9 %, guère plus. »

Je crois qu'il est utile de lire ces pages d'un « méconnaisseur » — Gombrowicz se décore lui-même de ce titre —, après celles de l'historien, du musicologue, du spécialiste. Elles nous suggèrent que, malgré l'histoire,

---

Beethoven est encore à écouter, que même cette *Neuvième* universellement admirée, utilisée, en fait nous ne l'avons jamais vraiment entendue. C'est cela, un classique ; une œuvre que l'on n'a jamais écoutée.