SANFA 601682
ROCKEFELLER
D 048 480775 9

SCD L□ON

SCD L□ON 1

147077
130

ÉTAT MENTAL

DE

BEETHOVEN

BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE DE LYON

SCD LYON

SCD L□ON 1

137077
130

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE LYON
Année scolaire 1904-1905 — N° 130

ÉTAT MENTAL

DE

BEETHOVEN

THÈSE

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE LYON

Et soutenue publiquement le 27 février 1905

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR EN MÉDECINE

PAR

Fernand VIEILLE

ANCIEN INTERNE DES HÔPITAUX DE BESANÇON

Né à Besançon, le 5 février 1881.

BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE DE LYON

LYON, IMPRIMERIE R. SCHNEIDER
Quai de l'Hôpital, 9
—
1905

SCD LYON

PERSONNEL DE LA FACULTÉ

MM. LORTET . . . . . Doyen.
HUGOUNENQ . . . . . Assesseur.

PROFESSEURS HONORAIRES

MM. PAULET, CHAUVEAU.

PROFESSEURS

Cliniques médicales	MM. LÉPINE. BONDET. BARD.
Cliniques chirurgicales	PONCET. JABOULAY.
Clinique obstétricale et Accouchements	FABRE.
Clinique ophtalmologique	ROLLET.
Clinique des maladies cutanées et syphilitiques	AUGAGNEUR.
Clinique des maladies mentales	PIERRET.
Clinique des maladies des enfants	WEILL.
Physique médicale	MONOYER.
Chimie médicale et pharmaceutique	HUGOUNENQ.
Chimie organique et Toxicologie	CAZENEUVE.
Matière médicale et Botanique	BEAUVISAGE.
Parasitologie	LORTET.
Anatomie	TESTUT.
Anatomie générale et Histologie	RENAUT.
Physiologie	MORAT.
Pathologie interne	TEISSIER.
Pathologie externe	X...
Pathologie et Thérapeutique générales	MAYET.
Anatomie pathologique	TRIPIER.
Médecine opératoire	POLLOSSON (M.).
Médecine expérimentale et comparée	ARLOING.
Médecine légale	LACASSAGNE.
Hygiène	COURMONT (J.).
Thérapeutique	SOULIER.
Pharmacologie	FLORENCE.

PROFESSEUR ADJOINT

Physiologie, cours complémentaire . . . . . M. DOYON.

CHARGÉS DE COURS COMPLÉMENTAIRES

Clinique des maladies des femmes	MM. POLLOSSON (A.), agrégé.
Maladies des voies urinaires	CHANDELUX, —
Maladies des oreilles, du nez et du larynx	LANNOIS, —
Propédeutique médicale	ROQUE, —
Propédeutique chirurgicale	BERARD, —
Propédeutique de gynécologie	CONDAMIN, —
Anatomie pathologique	DEVIC, —
Hygiène administrative	ROUX, —
Thérapeutique générale	COLLET, —
Accouchements	COMMANDEUR, —
Matière médicale	MOREAU, —
Embryologie	REGAUD, —
Anatomie topographique	ANCEL, —

AGRÉGÉS

MM. ROUX.	MM. SAMBUC.	MM. REGAUD.	MM. GAYET.
BARRAL.	BORDIER.	CAUSSE.	MOREL.
PIC.	COURMONT (P.)	ANCEL.	NEVEU-LEMAIRE.
PAVIOT.	CHATIN.	CHARVET.	NICOLAS.
NOVÉ-JOSSERAND.	VILLARD.	COMMANDEUR.	PATEL.
BERARD.	TIXIER.		PLAUCHU, Ch...

M. BAYLE, Secrétaire.

EXAMINATEURS DE LA THÈSE

MM. LACASSAGNE, *Président* ; LANNOIS, *Assesseur* ;
MM. COLLET et BORDIER, *Agrégés.*

La Faculté de médecine de Lyon déclare que les opinions émises dans les dissertations qui lui sont présentées, doivent être considérées comme propres à leurs auteurs, et qu'elle n entend leur donner ni approbation ni improbation.

SCD LYON 1

A MON PÈRE, A MA MÈRE

Faible témoignage de mon éternelle reconnaissance.

A MON FRÈRE, le Docteur EUGÈNE VIEILLE

Ses bons conseils m'ont dirigé pendant mes études et sa collaboration m'a été précieuse dans la rédaction de ce travail.

SCD LYON

A mon Président de Thèse :

Monsieur le Professeur LACASSAGNE

PROFESSEUR DE MÉDECINE LÉGALE A L'UNIVERSITÉ DE LYON

OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR

Je le remercie de l'intérêt qu'il m'a souvent témoigné et de l'honneur qu'il me fait en acceptant la présidence de cette thèse.

A Monsieur le Professeur LANNOIS

PROFESSEUR AGRÉGÉ A LA FACULTÉ DE MÉDECINE

MÉDECIN DES HÔPITAUX

A TOUS MES MAITRES

DE LYON ET DE BESANÇON

SCD LYON 1

INTRODUCTION

« C'est peut-être une tâche éminemment ingrate que de vouloir fixer l'état mental qui préside à la production d'œuvres géniales. Si l'on passe outre pour décider néanmoins la question si cet état est maladif ou non, on s'égare presque fatalement dans des théories qu'un abîme sépare de la réalité vivante. »

En écrivant son livre intitulé l'*Homme de génie*, Lombroso a accompli cette tâche difficile et ardue dont il a su éviter les écueils : l'étude des rapports qui unissent le génie et la folie.

Nous ne commettrons pas une erreur que l'on a commise trop souvent et nous n'accuserons pas M. Lombroso d'avoir voulu assimiler l'homme de génie à l'aliéné, ce qui serait simplement absurde.

Que le facteur fondamental du génie soit une haute raison, cela paraît le contrepied d'une opinion assez répandue mise en avant par Lélut et qui a fait fortune parce qu'elle contient une part de vérité, et, de fait, un résultat d'investigations scientifiques ne saurait être complètement faux. Tout le monde, en effet, accordera à Lélut que l'âme fiévreuse de Pascal ne brillait pas par l'équilibre ; mais n'est-ce pas prendre un peu lourdement au pied de la lettre ce que Socrate appelait en

SCD L

souriant « son démon », et qui n'était sans doute que la voix intime de sa conscience? Ne le nions pas, il y a presque nécessairement un peu de déséquilibre dans le génie, puisqu'il sort, par définition, de l'ordinaire et consiste en une sorte d'hypertrophie mentale. Mais est-ce une raison pour identifier le génie et la névrose? Il est très vrai aussi que les dégénérés pouvant avoir de brillantes aptitudes cérébrales, les plus beaux génies, réciproquement, peuvent offrir quelques-uns des stigmates du dégénéré. Ce n'en serait pas moins un paradoxe ridicule que de voir un dégénéré dans tout grand homme, c'est-à-dire de voir un être tombé au-dessous du type humain dans celui-là même que l'admiration de tous place au-dessus.

Le savant professeur de Turin ne pouvait commettre une si lourde faute. Il s'est contenté de montrer dans l'*Homme de génie*, comme l'explique M. le professeur Richet: (1) « Que le grand et puissant génie des inventeurs, des découvreurs, semeurs d'idées et créateurs, ne concorde pas avec une santé intellectuelle irréprochable et que, d'autre part, dans les formes de l'intelligence qui sont propres aux aliénés, on rencontre certains caractères psychologiques communs aux fous et aux hommes de génie. »

La différence entre ces deux catégories d'individus est celle de la stérilité intellectuelle à une superbe fécondité. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, souvent, cette fécondité se paye cher. Mais il n'est pas même nécessaire, comme on l'a dit, que toute supériorité

(1) Préface de l'*Homme de génie*, édition de 1896.

SCD LYON 1

éclatante s'expie par des infirmités physiques ou mentales, et c'est précisément cette dernière proposition que nous projetons de prouver dans cet ouvrage.

Notre maître, le professeur Lacassagne, attira, en effet, notre attention sur un homme de génie cité par M. Lombroso comme présentant des tares de dégénérescence, mais qui, à un examen sérieux et approfondi ne nous parut pas, en réalité, offrir à l'observation de signes nets de déchéance mentale. Cet homme, c'était Beethoven, le grand rénovateur de l'art musical au XIX^e^ siècle. Aussitôt, nous nous sommes proposé, qu'on nous pardonne l'expression, d'entreprendre un procès en réhabilitation ayant pour but de réformer le jugement porté à tort contre ce grand homme. Si notre profession et notre peu de talent nous défendent de faire une plaidoirie éloquente, nous pourrons tout au moins, prenant pour un instant les attributions d'un médecin expert, apporter notre part aux débats en dressant un véritable rapport médico-légal sur Beethoven.

Malheureusement, nous serons forcé de laisser des lacunes dans ce rapport.

L'examen somatique nous sera évidemment impossible; nous n'aurons à notre disposition que de rares renseignements fournis par les biographes. Mais est-il de première importance, pour apprécier l'état mental d'un sujet, de rechercher en lui le rachitisme, la conformation des oreilles ou des dents, l'asymétrie de la face ou du crâne, l'étendue du champ visuel et les troubles des divers organes? Nous ne le pensons pas.

Autrement important est l'examen psychologique et

SCD L□ON 1

cet examen, nous pourrons le faire à fond. Nous aurons à notre disposition les détails biographiques laissés par des auteurs impartiaux et dignes d'une entière confiance; nous aurons une précieuse source de renseignements dans la correspondance de Beethoven, dont M. Chantavoine vient de publier une traduction. Enfin, l'œuvre de Beethoven dans laquelle nous verrons se refléter son âme et se développer son génie achèvera de nous édifier sur l'état mental de l'auteur.

Ce travail sera divisé en cinq chapitres :

Dans le premier, nous placerons la biographie et l'observation médicale de Beethoven.

Dans les trois chapitres suivants, nous ferons l'examen psychologique en conservant la division habituelle des facultés de l'âme : les sentiments, la volonté, l'intelligence.

Nous placerons l'étude de l'œuvre dans le chapitre de l'intelligence. Mais, pour conserver à notre travail son caractère médical, nous n'étudierons que les ouvrages ayant un rapport direct avec l'état mental de Beethoven. Une analyse des autres œuvres sera faite à la fin, dans un addenda.

Enfin, dans un cinquième chapitre, nous définirons le génie, nous appliquerons cette définition à Beethoven et nous montrerons qu'il n'eut pas de tares de dégénérescence.

SCD LYON 1

L'idée première de cet ouvrage revient à M. le professeur Lacassagne. Nous regrettons de ne pouvoir dédier à notre maître qu'un ouvrage qui n'aura peut-être pas beaucoup de mérite. Mais il aura au moins celui de témoigner de notre grande bonne volonté.

Nous remercions sincèrement tous ceux qui ont bien voulu nous diriger dans cette étude, en particulier M. le professeur Lannois et M. le docteur Locard. Nous ne voudrions pas leur enlever la part légitime qui leur revient dans ce travail.

Que M. le professeur Siraud, qui nous a toujours témoigné la plus grande bienveillance, veuille bien agréer l'expression de toute notre gratitude.

SCD LYON 1

CHAPITRE PREMIER

Biographie de Beethoven. — Antécédents physiques.

La famille de Beethoven est d'origine flamande. M. Léon de Burbure, d'Anvers, a trouvé des Beethoven habitant au XVI^e^ siècle les villages et petites villes qui avoisinent Louvain ; il a constaté leur existence à Berthem, Leefdael et Roslaer. Les Beethoven étaient de simples cultivateurs, plutôt pauvres qu'aisés, mais intelligents et laborieux et portés à émigrer vers les villes pour s'y faire une situation meilleure.

En 1650, un Beethoven va s'établir à Anvers, il y réussit dans ses entreprises et son nom figure, dès 1658, sur les registres de la ville. Son fils, Guillaume van (1) Beethoven, trisaïeul de l'immortel musicien, épouse une jeune bourgeoise, Catherine Grandjean, et devient un personnage considéré de la ville d'Anvers.

Henri-Adélard van Beethoven, fils de Guillaume, épouse Catherine de Herdt qui lui donne douze enfants. Son troisième enfant, Louis, baptisé le 23 décembre 1712 quitta, jeune encore, la maison paternelle. Atta-

(1) Il est à remarquer que la particule *van* n'a pas le même sens aristocratique en pays flamand, que son analogue *von* en Allemagne.

SCD L□ON 1

ché, sans doute, à quelque organiste ou professeur de chant, il vécut à Gand plusieurs années. Revenu à Anvers, il en repartit pour Louvain, où il se fit chanteur à l'église collégiale de Saint-Pierre, puis il alla à Bonn et entra dans la chapelle de l'Électeur Clément-Auguste, archevêque de Cologne. En 1733, il fut nommé musicien de cour et épousa Marie-Joséphine Poll. En 1761, il devint maître de chapelle de la cour. Ses deux premiers enfants moururent ; le troisième, Jean, né en 1739, ne donna pas beaucoup de satisfaction à son père. Fort irritable, dépourvu de toute délicatesse d'âme, très buveur même, le jeune homme n'avait pas hérité de l'esprit de suite et de l'énergie traditionnels chez les Beethoven. Ce Jean van Beethoven, ténor de la chapelle électorale eut l'heureuse chance d'épouser une femme très digne, très bonne, douée de sentiments très élevés, quoiqu'elle fût de condition plus que modeste : c'était Marie-Madeleine Keverich d'Ehrenbreitstein, fille d'un cuisinier de l'Électeur de Trêves et veuve déjà de Jean Leym, un valet de chambre. Le mariage eut lieu le 12 novembre 1767 à la paroisse Saint-Remi, de Bonn. Six enfants naquirent de cette union : Louis-Marie, né le 1er août 1769, mort six jours après ; Louis, celui-là même qui devait rendre immortel le nom de Beethoven, né le 16 décembre 1770 ; Gaspard-Antoine-Charles, né le 7 avril 1774, mort à Vienne en 1815 ; Nicolas-Jean, né le 1er octobre 1776, mort à Vienne en 1848 ; une fille dont le nom ne nous a pas été conservé, venue au monde le 23 février 1779, morte quatre jours plus tard et une autre fille Marie-Marguerite-Joséphine, née le 4 mai 1786, morte vers la fin de 1787.

SCD L

On a prétendu que Louis van Beethoven était issu de musiciens ambulants et né à Zutphen, dans la Gueldre ; d'autres auteurs sont allés jusqu'à en faire un fils naturel du roi Frédéric-Guillaume de Prusse. Tous ces contes ont été réfutés péremptoirement et il est aujourd'hui parfaitement démontré que Louis van Beethoven est né en décembre 1770 de Jean van Beethoven et Madeleine Keverich, à Bonn (1).

Le petit Louis van Beethoven commença ses études musicales sous la direction de son père, qui était très sévère à son égard. Les gros mots et les coups assaisonnaient fréquemment les exercices imposés par la volonté paternelle.

Révolté par cette rude contrainte, l'enfant ne touchait le clavier ou ne prenait le violon qu'à son corps défendant. Mais si les heures consacrées à la musique étaient nombreuses, l'éducation littéraire de l'enfant fut, par contre, étrangement négligée.

Le jeune Beethoven reçut ensuite des leçons de Tobias Pfeiffer, puis les excellents conseils de l'organiste van Eeden, puis enfin l'enseignement du musicien Neefe qui lui inculqua les principes de la composition. Il avait alors dix ans à peine. Neefe annonça que son élève serait un nouveau Mozart ; l'enfant, de son côté, n'oublia jamais les bonnes et utiles leçons de ce clairvoyant professeur. A l'âge de onze ans et demi, il put suppléer

(1) On a retrouvé et publié son acte de naissance, lequel est ainsi conçu : « Anno millesimo septingentesimo septuagesimo, die decima septima decembris, baptizatus est Ludovicus, domini Johannis van Beethoven et Helenæ Keverichs, conjugum, filius legitimus ; patrini : Dominus Ludovicus van Beethoven et Gertrudis Mullers dicta Baums. »

SCD L ON 1

Neefe à l'orgue de la chapelle électorale. Peu après, il fut nommé *maestro al cembalo*, c'est-à-dire chargé du service des répétitions théâtrales et obligé de tenir le clavecin d'orchestre aux représentations. Peu après, on l'éleva au poste non rétribué de second organiste. Tous ces faits prennent date entre le commencement de 1782 et le mois d'avril 1784, époque où l'Électeur Maximilien Frédéric mourut et fut remplacé par l'archiduc Maximilien d'Autriche. C'est pendant cette laborieuse période, en 1783, que Beethoven publia trois sonates composées en 1781.

Au moins de juillet 1784, l'adolescent fut officiellement nommé second organiste, aux appointements annuels de 150 florins. En 1787, il obtint la permission d'aller à Vienne, avec une lettre de recommandation pour Mozart. Admis en présence du maître, il joua un premier morceau qui laissa Mozart assez froid; puis ayant demandé un thème qui lui fut donné aussitôt, il en tira une fugue à deux sujets et improvisa si merveilleusement que Mozart se rapprocha d'un groupe d'auditeurs et leur dit à voix basse : « Faites attention à ce garçon-là... il fera parler de lui dans le monde entier. »

Il est certain qu'à la suite de cette entrevue, Beethoven reçut quelques conseils de Mozart, sinon des leçons véritables ; mais le maître de Salzbourg perdit son père sur ces entrefaites et, d'autre part, le jeune homme apprit une douloureuse nouvelle : sa mère se mourait ; il lui fallait revenir en hâte. Madeleine Keverich expira le 24 juillet 1787.

A ce moment, la misère était devenue telle dans la maison, qu'il fallut la généreuse amitié d'un camarade

SCD L

de Louis, Franz Ries, musicien à la chapelle électorale, pour que les frais des obsèques pussent être payés. Dans cette déplorable situation, le jeune Louis avait vraiment les charges d'un chef de famille, car l'ivrognerie de son père l'obligeait à veiller lui-même à tout, et il lui fallait élever ses deux frères.

Vers la fin de 1788, l'archiduc Maximilien ayant introduit d'importantes réformes dans sa chapelle, Beethoven y devient second alto ainsi qu'organiste assistant. L'année suivante, une décision de l'Électeur met Jean van Beethoven à la retraite et reporte son traitement sur la tête de Louis. En 1791, celui-ci accompagne la chapelle à Mergentheim près Aschaffenburg. Mais quelques mois plus tard, il fait une rencontre qui va modifier son genre de vie. Dans le courant de juillet 1792, Haydn arriva à Bonn. L'Électeur étant absent, ses musiciens firent à l'illustre voyageur les honneurs de leur cité et, pendant un déjeuner champêtre, Beethoven mit sous ses yeux une cantate de sa composition. Haydn fut vivement impressionné par cette œuvre juvénile où perçait déjà le génie naissant de Beethoven, et peut-être lui offrit-il spontanément de le prendre à son école. Dans tous les cas, cette entrevue fut le point de départ des relations postérieures de Beethoven avec Haydn. Dès ce moment, son voyage à Vienne dont il caressait le projet depuis longtemps fut arrêté dans son esprit. Mais pour réaliser ce rêve, il fallait l'autorisation et l'appui de l'Électeur. Un ami fidèle, le comte de Waldstein, obtint un congé rétribué pour Beethoven qui arriva à Vienne vers la mi-novembre.

SCD LYON 1

A peine installé dans sa petite chambre, il se mit résolument à l'étude sous la direction de Haydn. Au début tout marcha à merveille; le maître et l'élève s'entendaient très bien. Mais cela ne devait pas durer: Haydn c'était le passé, Beethoven c'était l'avenir. Dès les premiers mois, l'esprit de Beethoven se révolta contre les formules; il projeta de rompre brusquement avec son maître. Mais comme c'eût été agir d'une façon inconsidérée, car Haydn était alors en grande faveur, il se décida à patienter. Enfin en 1794, Haydn étant parti pour l'Angleterre, Beethoven prend des leçons d'Albrechtsberger; mais il se brouille vite avec le vieux contrapuntiste. Il s'adresse aussi à Salieri pour le style vocal. Son traitement d'organiste ayant été supprimé par l'Électeur, il se fixe à Vienne, se lie avec le prince et la princesse Lichnowsky, le prince Lobkowitz, le baron van Swieten, le comte Fries et une foule d'autres artistes. Ses deux frères, les deux seuls membres de sa famille qui lui restent, car son père est mort à la fin de 1792, sont venus le rejoindre. Il vit ainsi deux ans assez heureux. Il salue par un cri de joie l'année 1796, l'année de ses vingt-cinq ans; il a senti s'émanciper son esprit, et maintenant, en pleine possession de sa force et de son talent, il a dans les yeux l'éblouissement de son œuvre future. Tout près des siens, au milieu d'un cercle d'amis et de protecteurs, Beethoven prend donc le parti de planter définitivement sa tente à Vienne. Mais avant de commencer la série de ses grandes publications, il veut voir du pays et donner une dernière satisfaction à l'amour-propre du virtuose qui va bientôt disparaître devant le légitime orgueil

SCD L

du compositeur. Il visite ainsi Nuremberg, Berlin, Prague.

La surdité. — Malheureusement ces années devaient marquer aussi le début de ses souffrances. Sa santé s'altère, la surdité commence. Mais il la cache et ce n'est qu'en 1800 qu'il écrit à Wegeler : « Mon ouïe s'est *depuis trois ans* toujours affaiblie, et la cause première de cette infirmité doit venir de mes entrailles, qui autrefois déjà, tu le sais, étaient faibles, mais qui ont empiré ici, car je suis constamment incommodé d'une diarrhée qui provoque une faiblesse extraordinaire. Frank voulait redonner du ton à mon corps par des médecines fortifiantes, et à mon ouïe par de l'huile d'amandes, mais prosit! rien du tout. Mon ouïe s'affaiblissait toujours, et mes entrailles restaient dans le même état; cela dura jusqu'à l'automne de l'an dernier, où je fus parfois au désespoir. Un âne de médecin m'a conseillé alors les bains froids pour mon état général; un plus habile, les bains tièdes ordinaires du Danube; cela fit merveilles; mon ventre s'améliora, mon ouïe resta stationnaire ou empira encore. Cet hiver, j'allais vraiment bien mal; j'avais de terribles coliques, et je retombai tout-à-fait dans mon état précédent; cela dura ainsi jusqu'à il y a environ quatre semaines où j'allai trouver Vering, pensant que mon état exigeait aussi en même temps un chirurgien ; et d'ailleurs, j'avais confiance en lui. Il a maintenant réussi à supprimer presque entièrement cette violente diarrhée; il m'a ordonné les bains du Danube tièdes où il me fallait encore chaque fois verser un flacon de fortifiant ; il

SCD L ON 1

ne me donna pas la moindre médecine excepté, depuis quatre jours environ, des pilules pour l'estomac et un thé pour l'oreille, et là-dessus je peux dire que je me sens plus fort et mieux; seulement *mes oreilles continuent à bourdonner jour et nuit.* »

Nous n'acceptons pas, bien entendu, l'étiologie un peu fantaisiste que nous trouvons dans cette lettre, faisant dépendre l'affection auriculaire d'une simple entérite, et nous allons essayer de déterminer la nature de cette affection.

Tout d'abord, nous pouvons éliminer l'otite purulente. En admettant que celle-ci ait pu atteindre les deux oreilles, un des deux tympans au moins aurait été perforé et le pus se serait échappé au dehors ; or, nous savons que Beethoven n'eut jamais d'écoulement par le conduit auditif. De plus, nous ne trouvons pas chez lui les causes ordinaires de l'otite purulente : tuberculose, scrofule, rhumatisme, etc.

Nous avons donc affaire à une otite sèche survenue chez un individu de vingt-six ans. Quelle pouvait en être la cause? Des époux aliénés ou consanguins ont souvent des enfants sourds, mais, d'une part, cette surdité est la plupart du temps congénitale, et, d'autre part, les parents de Beethoven ne remplissaient pas ces conditions.

Mais le père de Beethoven était un alcoolique, un athéromateux. N'est-il pas plus simple, alors, de supposer que le fils hérita de l'artério-sclérose du père et que sa maladie ne fut qu'une otite sèche sclérémateuse.

D'ailleurs, les quelques symptômes que nous donne Beethoven et la marche de l'affection viennent encore à l'appui de notre diagnostic.

SCD L

L'évolution continue, sans rémission, mais lente, puisque la surdité semble n'avoir été complète qu'en 1814, c'est-à-dire au bout de dix-huit ans ; les bourdonnements, la sensibilité exagérée de l'oreille pour les bruits sont en faveur d'une clérose de l'oreille moyenne. Non seulement la perception des bruits était douloureuse, mais même celle de la voix. Beethoven écrit à ce sujet : « Parfois, j'entends à peine si l'on parle doucement, et encore rien que les sons, pas les mots ; pourtant, sitôt que quelqu'un crie, cela m'est insupportable. » En 1809, cette hyperesthésie existait encore. Pendant le siège de Vienne, Beethoven dut se réfugier dans une cave et s'entourer la tête de coussins, tant les coups de canon le faisaient souffrir.

L'oreille gauche fut prise la première ; nous ne savons pas à quelle époque le mal atteignit l'oreille droite.

En 1801, les bourdonnements diminuent à gauche, mais l'ouïe, loin de s'améliorer, disparaît de plus en plus. Tous les secours de la science sont inutiles ; Beethoven en arrive ainsi à cette désolante conviction que son mal est désormais incurable.

Au printemps de 1802, sur les conseils du docteur Schmidt, Beethoven, tant pour ne pas fatiguer ses oreilles que pour dissimuler au monde une infirmité dont il avait le malheur de rougir, se retire à Heiligenstadt. C'est là qu'il écrit son « testament » que nous donnerons plus loin *in extenso*. Il songe un moment au suicide. Cela n'a rien qui doive nous étonner ; tous les jours, nombre d'individus souffrant de bourdonnements d'oreilles violents, en proie à cette obsession continuelle, cherchent un soulagement dans la mort.

SCD LYON 1

Mais Beethoven est plus fort, il résiste. Il revient à Vienne dans l'hiver de 1802 et continue à travailler. Tantôt à Vienne, tantôt à Baden ou Ober-Dœbling où il passe des saisons, ou à Heiligenstadt où il va se reposer, il compose des œuvres immortelles. Mais la fortune ne lui sourit toujours pas. En 1807, le prince Jérôme Bonaparte, nouveau roi de Westphalie, lui offre la place de maître de chapelle. Beethoven voyant là un moyen d'assurer son existence va accepter, lorsque ses amis se réunissent pour lui constituer une pension de 4,000 florins (1), afin de le fixer à Vienne, d'une part, et de lui permettre, d'autre part, de n'être point trop préoccupé des soucis matériels.

Beethoven reste donc à Vienne. Le 12 mai 1809, les Français s'emparent de la ville après un court bombardement ; le 21 et le 22 ont lieu les sanglantes batailles d'Aspern et d'Essling ; le 6 juillet, Napoléon est victorieux à Wagram. Malgré ces événements et la situation très exposée de sa demeure, Beethoven ne cesse pas de composer. Mais bientôt les tracas pécuniaires recommencent ; la rentrée de sa rente se fait difficilement. A cela s'ajoute une situation sanitaire assez mauvaise.

C'est en 1811, en effet, que semblent avoir apparu les troubles cardiaques auxquels Beethoven devait succomber. Wilder nous apprend que « ses pieds enflaient » ; de plus, il souffrait d'intolérables maux de tête qui le forçaient parfois à garder le lit pendant plusieurs jours.

---

(1) La valeur de cette somme, à ce moment, peut être évaluée à 5,250 francs.

SCD LEON

Beethoven songe à se réfugier à Naples, espérant que la douceur du climat lui apportera quelque soulagement. Mais son médecin ne partage pas cette opinion et lui conseille les eaux de Teplitz. Beethoven finit par se ranger à son avis et, vers la fin de juillet 1812, il se rend en Bohême. En octobre, son état s'étant un peu amélioré, il revient à Vienne en s'arrêtant quelque temps à Linz chez son frère Jean, sur le point de se marier, mais chez qui il ne peut rester, leur différence de caractère étant une cause continuelle de démêlés et de discussions.

En 1814, la surdité est complète et définitive.

En 1815, l'autre frère de Beethoven, Gaspard-Charles qui avait épousé Johanna Reis, meurt de tuberculose pulmonaire. Son fils, jeune garçon de huit ans, nommé Carl demeure à la charge de Beethoven qui veut le soustraire, pour des motifs trop bien fondés, à l'influence de sa mère. Les soucis de cette responsabilité, le procès très long qui eut lieu à ce sujet, les ennuis de toutes sortes qui en furent la conséquence, et la conduite même du jeune homme empoisonnèrent les dernières années de Beethoven et hâtèrent sa fin.

En 1816, querelles avec la mère de Carl. Première action judiciaire où Beethoven a gain de cause. Vers la fin de l'année, Johanna Reis interjette appel. La cause était portée devant le Landrecht, car on avait cru que la particule *van* dans le nom de Beethoven impliquait un titre de noblesse. Mais la veuve réclama sur ce point ; interrogé, Beethoven montra son front et son cœur en disant : « Ma noblesse est ici et là ! » L'affaire n'en fut pas moins renvoyée à une cour inférieure qui

admit les requêtes de la veuve et retira à Beethoven la garde de son neveu, tout en l'obligeant à subvenir aux frais de son éducation. Il interjette appel à cette décision étrange et ce n'est que quatre ans plus tard, en 1820, qu'il gagne son procès.

En 1822, Beethoven toujours malade passe l'été et l'automne à Baden. A ce moment il écrit à son neveu : « Je suis arrivé ici avec un catarrhe et un rhume, l'un et l'autre mauvais pour moi, car mon état ordinaire est déjà catarrheux et je crains que celui-ci ne rompe bientôt le fil de ma vie, ou ce qui serait pis encore, ne le ronge peu à peu. Il faut aussi rétablir par la médecine et la diète mon ventre démoli... » Il est probable que ce « rhume » était déjà un retentissement de sa cardiopathie sur son appareil respiratoire.

A la même époque, Beethoven se plaint d'une faiblesse de la vue, dont nous ne pouvons déterminer la cause. Quelques auteurs prétendent qu'il était seulement atteint de myopie. Y eut-il, en 1822, un nouveau processus morbide du côté des yeux ? C'est possible ; mais nous ne trouvons rien de précis à ce sujet.

L'année suivante, Beethoven retourne pendant l'été à Baden après un court séjour à Hetzendorf. A partir de ce moment, la maladie ne lui laisse que peu de moments de repos.

Au mois d'août 1824, il tombe malade. « Son estomac est terriblement délabré » et il reste souffrant tout l'hiver.

Au mois de mai 1825, il semble que Beethoven ait fait, en plus, de la congestion pulmonaire ; tout au moins il eut des hémoptysies d'origine cardiaque. Il

SCD L□ON

écrivit en effet, au docteur Braunhoffer : « Mon état catarrheux se manifeste ici de la façon suivante : je crache pas mal de sang probablement des bronches seulement, mais fréquemment il coule par le nez, ce qui était souvent le cas cet hiver. » Ces épistaxis étaient vraisemblablement favorisées par l'athérome.

En 1826, chagrins de famille. Le neveu de Beethoven, après avoir tenté de se suicider, fut incorporé dans l'armée autrichienne. — Beethoven composa ses derniers quatuors. — Il passa la plus grande partie de l'année auprès de son frère Jean, à Gneixendorf.

Le 2 décembre, il repartit pour Vienne avec son neveu ; mais sa santé, déjà altérée par ce séjour, les discussions et les chagrins, devint tout à fait mauvaise à la suite d'un refroidissement pris pendant le retour. Il ne put résister. Des troubles du côté de l'appareil pulmonaire se déclarèrent, puis du côté du foie et l'ascite survint. Deux ponctions eurent lieu, mais, naturellement ne procurèrent au malade qu'un soulagement passager.

Le 3 janvier 1827, Beethoven envoya à son avocat un billet contenant ses dernières volontés, car les consolations de ses dévoués amis ne le trompaient pas sur son état véritable. Le 2 février, on fit une troisième ponction. Quand la souffrance et la fatigue lui laissaient un peu de répit, il feuilletait des œuvres musicales. De pressants soucis pécuniaires vinrent encore assiéger ses derniers jours. Le 27 février, une quatrième ponction eut lieu, mais la maladie suivit son cours. Hummel accourut se réconcilier avec Beethoven dont il s'était éloigné depuis longtemps. Le 23 mars, Beethoven refit

SCD LYON 1

son testament dans les formes juridiques, sur les instances d'Etienne de Breuning. Un prêtre catholique lui fut amené et s'entretint avec lui. Vers le soir, il causa en souriant avec ses amis, parla de sa fin imminente et prononça ces paroles : « Plaudite, amici, comœdia finita est. »

Le 24 mars, avant midi, le maître reçut les derniers sacrements, et, vers une heure, l'agonie commença. Elle dura toute la nuit et toute la journée du 25. Le 26, à cinq heures, le ciel se couvrit, un orage formidable se déchaîna sur Vienne, comme si la mort de Beethoven avait dû être accompagnée d'une convulsion de la nature. A 5 heures 45, Beethoven avait cessé de vivre.

Le moment est venu maintenant de résumer, sous forme d'observation médicale, les notions que nous avons pu recueillir sur Beethoven et qui nous serviront plus tard à apprécier son état mental et à expliquer certaines particularités de son existence.

I. — Antécédents domestiques.

1° CONDITIONS DE LA FAMILLE

Professionnelles : Grand-père maître de chapelle de la Cour. Père ténor de la chapelle électorale.

Pathologiques : Père alcoolique. De ses six enfants, trois seulement vécurent. Un fils mourut six jours après sa naissance ; une fille quatre jours après sa naissance, et une autre fille, dans sa deuxième année.

SCD LEON

Enfin, un frère de Beethoven mourut tuberculeux.

Economiques : La situation pécuniaire de la famille de Beethoven fut toujours très précaire.

2° SÉJOUR DANS LA FAMILLE

Beethoven resta dans sa famille jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Il ne rencontra pas, chez ses parents, cette chaleur d'affection qui rend aisés à l'enfance les commencements de l'étude et dont l'influence bienfaisante se fait encore sentir à l'homme mûr. Il était opiniâtre et rebelle à toute direction, et ces défauts furent encore aggravés par les corrections d'un père brutal.

Son éducation littéraire fut beaucoup négligée, au profit de son éducation musicale qui, par contre, fut très soignée, Jean van Beethoven voulant, avant tout, faire de son fils un musicien. Dès ses jeunes années, l'enfant se faisait remarquer par son caractère original. Peu soumis, il s'emportait à la moindre observation et se laissait souvent aller à de violents accès de colère à l'occasion de futilités. On raconte qu'un jour, tandis qu'il jouait du violon, une araignée se laissa glisser du plafond au-dessus de son instrument. Sa mère, ayant remarqué l'insecte, l'écrasa. Aussitôt l'enfant, entrant en fureur, brisa son violon (1). Ainsi se révélait, dès l'âge le plus tendre, ce tempérament que Chérubini, plus tard, caractérisait d'un mot en disant de Beethoven : « Il est toujours brusque. »

---

(1) Nous publions toutefois cette anecdote sous la plus grande réserve, car on l'a souvent appliquée à d'autres personnages, en particulier au violoniste Berthaume.

SCD LYON 1

II. — Antécédents physiques personnels.

Nous n'avons pu, au sujet des antécédents physiques personnels, recueillir que de rares notes échappées à la plume des biographes, ceux-ci ayant négligé d'entrer dans ces détails qui nous seraient pourtant d'une grande utilité.

Tout ce que nous savons sur l'enfance de Beethoven, c'est qu'il eut la petite vérole, dont le visage conserva les empreintes.

Sur la puberté et la vie génitale à ce moment, aucun renseignement.

A partir de vingt-six ans, les renseignements sont un peu plus précis. L'artério-sclérose, dont Beethoven avait hérité de son père, semble déjà se manifester. Une otite scléreuse apparaît des deux côtés; à trente et un ans, une maladie de cœur se déclare, qui, plus tard, amènera les troubles pulmonaires, l'ascite, tout le cortège de l'asystolie à laquelle il succombera.

Quant au portrait de Beethoven, nous préférons ne pas en offrir au lecteur. En tête de tous leurs ouvrages, les auteurs ont placé un portrait certifié authentique et, pourtant, il n'y en a pas deux qui se ressemblent. Aussi, nous contenterons-nous des quelques lignes de « portrait écrit » laissées par les biographes.

Alfred Ernst s'exprime ainsi : « La constitution de Beethoven était robuste. Sa taille était moyenne et la charpente osseuse de ses membres offrait l'image de la force. »

SCD LYON

Victor Wilder s'explique plus longuement. Décrivant Beethoven âgé de dix-sept ans, il le dit : « Court, ramassé, large d'épaules, avec une grosse tête, le nez épais, le teint sombre et la taille déjà courbée. »

Voici maintenant le portrait qu'il en fait à vingt-deux ans, d'après une miniature du peintre Horneman : « C'est bien là le Beethoven tel que nous l'ont fait connaître les témoignages de ses contemporains. Une tête musculeuse, haute en couleur, dont les traits frustes étaient accentués par les stigmates de la petite vérole ; sur le crâne, solide comme la voûte d'une cathédrale, la végétation touffue d'une chevelure rétive et désordonnée ; le front largement épanoui (1), des yeux étincelants dont la flamme vous pénétrait avec le frisson que donne l'acier ; le nez épais et palpitant des fauves ; la bouche ferme et bien close, meublée pourtant de dents éblouissantes, et le menton carré, reposant en sa force sur la triple spirale d'une cravate blanche, dans laquelle le col était emprisonné par la mode. »

En 1863, le Musikverein ayant fait ouvrir la tombe de Beethoven, on en profita pour étudier son crâne. Les parois étaient d'une épaisseur rare ; le front avait des dimensions extraordinaires en hauteur et en largeur.

Nous venons de décrire l'homme au physique, essayons maintenant de le crayonner au moral.

---

(1) Notons en passant l'opinion de Schüre : « Le front bombé de Beethoven a la force de Prométhée et la candeur de l'enfant. » *(Le Drame musical.)*

CHAPITRE II

Le Sentiment. — Les Passions.

M. Marion essayant de définir le génie s'exprime ainsi : « Le génie est une raison supérieure et une puissante imagination mises en branle par une sensibilité ardente et servies par une volonté forte. » Cette définition, quoique incomplète, comme nous le montrerons dans la suite, ne renferme pourtant que des vérités. Le génie, en effet, rompt toujours l'equilibre au profit des facultés supérieures parmi lesquelles figure au premier rang la raison. La faculté de saisir et de produire l'ordre et l'harmonie, la faculté d'induire, de déduire, de combiner éclate dans toute œuvre de génie. En mathématiques et dans les sciences exactes, c'est la raison abstraite, l'intuition des rapports numériques. Dans la poésie et les lettres, c'est le sens profond des choses humaines. Dans tous les arts, c'est le sens vif de la mesure, de la proportion et du rythme. Car, on le sait depuis Helmolz et Chevreul, la musique est, à la lettre, une mathématique sensible à l'ouïe; les arts plastiques, une mathématique sensible à l'œil. Comme le beau est la splendeur du vrai, le génie artistique, en tous genres, aussi bien que le génie scientifique a pour

SCD LEON

premier élément la pénétration rapide et sûre des rapports qui échappent au commun des esprits.

Mais le génie est essentiellement inventif et créateur : or la raison toute seule voit, ne crée pas. Ce qui la rend féconde, c'est le concours de l'imagination. Dans l'ordre esthétique, cela est si évident que le vulgaire regarde l'imagination comme la faculté souveraine, unique, pour ainsi dire, de l'artiste. En effet, autant la beauté diffère de la vérité abstraite, autant il est nécessaire que, pour créer la beauté, à la raison s'ajoutent les sens et l'imagination, ce sens intérieur. C'est cette part de l'imagination qui précisément, quelquefois, masque la part de la raison au point de faire penser à la folie.

A son tour, l'imagination n'est guère « mise en branle » que par la sensibilité. C'est ce que Platon exprime bien en faisant l'inspiration fille de l'amour. Seulement, il faut ici prendre amour au sens très large d'émotion, de passion; car si l'on voit bien l'amour à la source de l'inspiration esthétique ou morale, la tendresse, on le sait, n'est pas un trait saillant du génie politique, militaire ou industriel. Dans tous les cas, cependant, sans exception, on trouvera une sensibilité vive. Elle sera égoïste si elle n'est altruiste : ce sera l'ambition, l'orgueil, le besoin de domination ou de gloire, si ce n'est la bonté profonde, l'ardente curiosité, l'amour du beau. On ne fait rien de grand sans passion. Par là, les hommes de génie ressemblent aux autres et n'en diffèrent qu'en ce qu'ils sont plus hommes.

Enfin, une volonté forte, si elle n'est pas un dernier facteur du génie, est une condition *sine qua non* de sa manifestation durable dans ses œuvres. Cela n'est pas

en contradiction avec sa nature instinctive et spontanée. Si grande qu'on fasse la part du travail inconscient par lequel un chef-d'œuvre germe, pour ainsi dire, et s'organise de lui-même dans l'âme de son auteur, il ne se réalise pas tout seul. Ce qu'en coûte l'exécution, ceux-là seuls le savent qui ont connu l'effort de produire. Plus les conceptions s'engendrent facilement, plus il faut choisir entre elles, les mettre en ordre. Puis, l'idéal fixé, il faut le rendre : il faut lutter avec une matière toujours plus ou moins rebelle, faire passer sur la toile le tableau qu'on a dans l'esprit, imposer au marbre les formes entrevues comme en rêve, transcrire les harmonies entendues dans le silence de la méditation. De là vient que le nombre des chefs-d'œuvre est si petit; c'est qu'il faut le génie pour les concevoir et quelque chose d'à peine moins rare que le génie pour les exécuter, à savoir la patience : ce qui nous ramène au mot célèbre de Buffon.

Toutes ces conditions étant reconnues indispensables au génie, nous allons les rechercher et les étudier chez Beethoven. Seulement, nous changerons l'ordre, réservant l'étude de l'intelligence pour le moment où nous nous occuperons de l'œuvre, et nous commencerons par l'examen de la sensibilité qui paraît avoir été la qualité dominante de notre sujet. Beethoven, en effet, fut un être sensible par excellence. « J'ai une âme tellement impressionnable, écrivait-il lui-même, qu'un rien me trouble et me bouleverse. »

Au point de vue des sensations élémentaires, Beethoven fut surtout un auditif. Une lettre adressée à un de ses éditeurs, Tobie Haslinger, vient à l'appui de cette

SCD LEON

proposition. Voici cette lettre : « Très excellent! — Comme je me trouvais hier en voiture sur le chemin de Vienne, le sommeil me surprit, d'autant plus que je n'avais presque jamais bien dormi (tant on se lève tôt ici). En sommeillant, je rêvai que je voyageais très loin, au moins jusqu'en Syrie, au moins jusqu'aux Indes et qu'ensuite je revenais; puis au moins jusqu'en Arabie; enfin, j'allais même à Jérusalem. La ville sainte éveilla la pensée des livres saints; il n'y a point de miracle à ce que le nom du bonhomme Tobie me vint aussi, et naturellement, il fallut que notre petit Tobiasserl se présentât à mon esprit; et pendant mon voyage en rêve, le canon suivant me vint... Seulement, à peine étais-je éveillé que le canon était loin et que rien ne voulait plus m'en revenir à la mémoire. Cependant, comme je me rendais ici le jour suivant, dans le même véhicule (d'un pauvre musicien autrichien), et que je reprenais, éveillé cette fois, mon voyage de rêve, voilà que, conformément à la loi de l'association des idées, le même canon me revint; éveillé, je le retins fermement comme jadis Ménélas fit avec Protée, et je lui permis encore de se transformer en trois voix... » Et Beethoven n'eut plus qu'à écrire ce qu'il entendait ainsi. D'ailleurs, ne fallait-il pas qu'il possédât une mémoire auditive extraordinaire, lorsque, sourd au point de ne plus entendre un orchestre placé à côté de lui, il composait ses chefs-d'œuvre sans aucun moyen de contrôle à sa disposition?

Nous étudierons les inclinations et les passions dans trois paragraphes.

SCD LYON 1

Les inclinations personnelles : Instinct de conservation ; instinct sexuel ; inclinations liées à nos facultés.

Les inclinations sympathiques : L'amour des semblables, de l'humanité, de la patrie, du prochain, de la famille.

Les inclinations impersonnelles : L'amour du beau, du bien, le sens moral, le sentiment religieux.

Inclinations personnelles.

I. — INSTINCT DE CONSERVATION

On ne peut dire exactement jusqu'à quel point l'instinct de conservation fut développé chez Beethoven. A un certain moment de sa vie, écrasé par la souffrance et les ennuis, il songea à se suicider ; mais il ne mit pas pas son projet à exécution. Est-ce seulement la morale ou l'amour de son art qui le retint à la vie ? Le courage dont il fit preuve en ces circonstances pénibles n'est-il pas un signe de son attachement à la vie ?... Il ne veut pas se laisser abattre par le destin, car « la vie est si belle ! », « c'est si beau de vivre mille fois la vie ! » Puis plus tard, il nous déclare : « Je vais avec joie au-devant de la mort : si elle venait avant que j'aie eu l'occasion de déployer encore toutes mes capacités artistiques, elle viendrait, malgré mon cruel destin, encore trop tôt... Pourtant, alors même je serai content. Ne me délivre-t-elle pas d'un état de souffrance sans fin ? Viens quand tu voudras, je vais courageusement au-devant de toi. »

SCD LEON

Et pourtant, comme il s'occupe de sa santé! Sans cesse il change de médecin, s'impatiente, veut essayer tous les remèdes, demande conseil à Wegeler. « On dit merveille du galvanisme; qu'en dis-tu? » Déçu par la science officielle, il finit par aller trouver un docteur de contrebande, un vieux moine qui malheureusement ne peut rien de plus que les autres.

En voyant cela, il nous semble permis cependant, de croire que Beethoven tenait encore passablement à la vie, quoiqu'il s'en défendît.

II. — INSTINCT SEXUEL

Il est bien avéré que Beethoven n'eut jamais de maîtresse et resta chaste jusqu'à la fin de ses jours. Les biographes, respectueux sans doute de sa mémoire, n'ont jamais insisté sur ce point et nous ne pouvons pas savoir s'il présenta des signes de perversion. Nous ne le croyons pas; il ressort même de quelques-unes de ses lettres que le voisinage ou le contact d'une jolie femme ne le laissait pas indifférent. Ainsi, il écrit à frère : « Deux cantatrices nous ont rendu visite aujourd'hui,. et, comme elles voulaient absolument me baiser les mains et qu'elles étaient fort jolies, j'ai mieux aimé leur proposer de me baiser la bouche. »

De même, il termine une lettre à Ries par ces mots : « Maintenant, adieu. Comme on dit que votre femme est jolie, je l'embrasse pour le moment en pensée; pourtant j'espère avoir personnellement ce plaisir l'hiver prochain. » Il se plaisait dans la société des femmes, car, en dehors de l'orage des grandes passions, il

SCD LYON 1

aimait à se montrer galant et flirtait volontiers. « Mon maître, dit Ries, aimait beaucoup les jeunes et jolis visages. S'il passait quelque gentil cotillon à ses côtés, il se retournait vivement, campait son binocle sur son nez et poursuivait la fillette du regard jusqu'au moment où il se voyait observé. Il était fréquemment amoureux... »

Il eut, d'ailleurs, toujours l'envie de se marier et demanda même un jour à un de ses amis de lui aider à trouver une femme : « Si vous en connaissez une qui soit jolie et qui offre de temps en temps un soupir comme hommage à mes compositions, entamez carrément l'affaire ; mais je tiens essentiellement à ce qu'elle soit jolie. »

Quant aux femmes de mauvaise vie, il ne put jamais les souffrir. « Prends garde seulement à toute l'engeance des mauvaises femmes », écrit-il à son frère. Même recommandation à Zmeskall : « Je n'ai plus besoin de vous avertir de prendre garde aux blessures devant certaines forteresses ! », et quelque temps après : « Abstenez-vous des citadelles pourries ; l'assaut en est plus meurtrier que de celles qui sont mieux conservées. »

Serait-ce de la syphilophobie ? Nous aurons à résoudre cette question plus loin.

III. — INCLINATIONS LIÉES AUX FACULTÉS

Nous étudierons le goût des émotions, l'amour-propre, la vanité, l'orgueil.

a) *Le goût des émotions.* — Un être affectif comme Beethoven devait naturellement chercher par tous les

SCD L□ON

moyens à prolonger et renouveler ses sensations, à satisfaire par des émotions ce grand désir d'amour dont son cœur fut toujours plein. Il alla même souvent un peu trop loin s'attirant à chaque instant des intrigues embarrassantes, comme celle qu'il eut, par exemple, avec son ami Bigot dont il avait invité la femme à faire avec lui une promenade en voiture. Voici l'invitation significative qu'il lui avait adressée :

« Ma chère et honorée Marie! Le temps est si beau et qui sait s'il le sera demain?. Je vous propose donc d'aller vous prendre aujourd'hui vers midi, pour une promenade en voiture. Comme Bigot est probablement déjà dehors, nous ne pouvons sans doute pas l'emmener, mais y renoncer pour cela, Bigot lui-même ne l'exige certainement pas. Il n'y a maintenant que les matinées qui soient si belles, pourquoi ne pas saisir l'instant, puisqu'il s'envole si vite? Cela ne serait pas d'une femme aussi éclairée et cultivée que Marie, de me refuser le plus grand plaisir, pour obéir à de simples scrupules. Oh! quelques raisons que vous alléguiez, si vous n'acceptez point ma proposition, je ne l'attribuerai à rien d'autre qu'au peu de confiance que vous mettez en mon caractère, et ne croirai jamais que vous nourrissez pour moi une vraie amitié... Répondez-moi, ma chère M..., si vous pouvez. Je ne demande pas si vous voulez, parce que ce dernier point ne sera éclairci que par moi à mon désavantage. Ainsi, écrivez seulement ces deux mots, oui ou non. Adieu, et faites que ce plaisir égoïste me soit accordé de partager avec des personnes à qui je m'intéresse tant, la radieuse jouissance de la joyeuse et belle nature. »

SCD LYON 1

Il n'est pas étonnant qu'à la vue de cette lettre, Bigot se soit fâché contre Beethoven qui, pourtant, l'avait écrite sans la moindre mauvaise intention. Seul son vif désir d'avoir un moment de douce émotion en contemplant la belle nature en compagnie d'une personne chère, lui avait fait franchir les limites de la bienséance.

On peut considérer encore le plaisir qu'il éprouvait à se trouver dans des situations dangereuses comme un excès du goût des émotions. « Mon voyage, écrit-il quelque part, a été terrible, je ne suis arrivé qu'hier à 4 heures du matin. Comme on manquait de chevaux, la poste a choisi une autre route, mais quel chemin terrible ! Au dernier relais, on me conseilla de ne pas voyager de nuit. Pour m'effrayer on me parla d'une forêt, mais cela ne fit que m'exciter. »

Le jour même où Beethoven quittait Bonn, sa ville natale, pour se rendre à Vienne, on plantait le premier arbre de la liberté à Mayence tombée aux mains des hussards de Custine qui avaient pris ensuite possession de Weilbourg. En même temps, les Impériaux sortaient de Coblentz à la rencontre des Français et se répandaient dans les campagnes environnantes, barrant ainsi la route par laquelle Beethoven devait passer. L'exode à peine commencé menaçait d'être brusquement interrompu si l'on ne prenait une résolution héroïque. On ne délibéra pas longtemps. Alléché par l'espoir d'un pourboire extraordinaire, le postillon fouetta ses chevaux et passa bride abattue à travers les bataillons allemands. Et Beethoven tout heureux de cet incident, de marquer sur son carnet de dépenses : « Un thaler au

SCD L□ON

postillon, parce que le hardi gaillard, au risque de recevoir la trique, nous a menés, d'un train d'enfer, à travers l'armée hessoise. »

b) *L'orgueil*, *la fierté*, *l'amour-propre*. — « Le véritable artiste, écrivait un jour Beethoven, n'a point d'orgueil; il sait, hélas! que l'art n'a pas de limite ; il sent obscurément combien il est éloigné du but, et, tandis que peut-être d'autres l'admirent, il déplore de n'être pas encore envoyé là-bas où un génie meilleur ne brille pour lui que comme un soleil lointain. » Ces mots nous paraissent en contradiction avec bien des faits de sa vie ; c'est que Beethoven, très susceptible, ne pouvait supporter la moindre atteinte faite à sa dignité. Une grande dame offrant une fête au prince Ferdinand de Prusse, avait invité le maître pour faire à son hôte les honneurs d'un talent musical qu'il savait apprécier en connaisseur. Lorsqu'après s'être prodigué, Beethoven s'aperçut qu'on avait négligé de dresser son couvert à la table d'honneur, il se leva, transporté de colère, et plantant son chapeau sur sa tête d'un vigoureux coup de poing, il fit une sortie scandaleuse.

Il avait un sentiment très vif de sa valeur personnelle, et sa fierté, fort légitime, d'ailleurs, ne se manifestait pas simplement pour sauvegarder sa dignité. La rapidité de sa renommée lui avait donné des allures quelquefois hautaines et un ton passablement arrogant. Le vieil Haydn l'avait pour cela plaisamment surnommé *le grand Mogol*. Détestant la flatterie et les bassesses, il ne put jamais pardonner à Gœthe ses manières de courtisan. Voici une lettre qu'il écrivit à Bettina Brentano et qui nous donne une idée de cet état d'esprit :

SCD L□ON 1

« Rois et princes peuvent bien faire des professeurs, des conseillers intimes et y accrocher titres et rubans, mais ils ne peuvent faire des grands hommes, des esprits qui s'élèvent au-dessus de la tourbe du monde ; il leur faut laisser à d'autres cette affaire, et c'est par là qu'il faut les tenir en respect. Quand deux hommes *tels que Gœthe et moi* se trouvent ensemble, ces grands seigneurs doivent remarquer ce qui, chez nous autres, peut passer pour grand. Hier, en rentrant, nous rencontrâmes toute la famille impériale ; nous les voyions venir de loin, et Gœthe se dégagea de mon bras, pour se mettre de côté ; j'eus beau dire tout ce que je voulais, je ne pus le faire avancer d'un pas ; j'enfonçai mon chapeau sur ma tête, boutonnai mon paletot, et je donnai, les bras derrière le dos, en plein milieu du tas ; princes et courtisans ont fait la haie, le duc Rodolphe m'a tiré son chapeau, madame l'impératrice m'a salué la première. Ces messieurs me connaissent ; je vis avec une vraie joie la procession défiler tout du long devant Gœthe ; il se tenait de côté, chapeau bas et profondément courbé ; alors je lui ai lavé la tête, je ne lui ai pas donné son pardon... »

Lorsqu'il eut besoin de la recommandation de Cherubini auprès du roi de France pour obtenir la souscription de ce dernier à sa Messe solennelle, il commença sa demande par une grande page d'éloges à l'adresse du musicien, mais il s'empressa d'ajouter : « Ne croyez pas que je vous parle ainsi pour vous faire mieux accueillir la prière que je vais vous adresser. J'espère et je suis convaincu même que vous ne pouvez me prêter des sentiments aussi bas. »

SCD L□ON

Il nous semble bien aussi que ce soit la fierté qui lui fasse dire à Wegeler : « Ne crois pas que je serais plus heureux parmi vous. Votre sollicitude même me ferait du mal ; à chaque instant je lirais la pitié sur vos visages et je ne m'en sentirais que plus malheureux. »

En matière d'art, il ne supportait pas volontiers la contradiction. De bonne heure nous l'avons vu rompre avec les anciennes formes et, bien qu'à son avis « il ne fallût pas plus discuter la base générale que la religion » il ne portait pas à la théorie un respect superstitieux. S'il arrivait aux critiques de relever dans ses œuvres quelque prétendue incorrection, il éclatait de rire en disant : « Bon ! les voilà qui font de grands yeux parce qu'ils n'ont pas encore trouvé ça dans un traité d'harmonie. »

Il avait, en effet, la fierté de son œuvre, le sentiment de sa supériorité et, dans plus d'une circonstance, il s'en est exprimé avec la plus grande franchise. En envoyant le quatuor en *la* mineur à l'éditeur Peters, avec lequel il avait eu quelques discussions, il lui disait carrément : « Le quatuor que je vous envoie vous prouvera que je ne veux pas me venger de vos procédés et que je vous donne, au contraire, ce que je pourrais offrir de meilleur à mon meilleur ami. Je puis vous assurer sur mon honneur d'artiste, que c'est une des œuvres les plus dignes de mon nom. Si je ne vous dis pas la stricte vérité, tenez-moi pour le dernier des hommes. »

Lorsqu'il eut achevé le quatuor en *si* bémol, Holz lui déclara qu'il le considérait comme le meilleur de tous ceux qu'il venait d'écrire. « Chacun a sa valeur dans son genre, » répliqua fièrement le maître.

SCD L□ON 1

Enfin, dans un de ses carnets de conversation, Wilder signale cette phrase tracée par une main inconnue : « Le public n'a pas trouvé de son goût votre quatuor interprété au concert Schuppanzigh. » Sur quoi Beethoven écrit cette réponse : « Il y prendra goût un jour ou l'autre. Je sais ce que je vaux ; je sais que je suis un artiste. »

Inclinations sympathiques.

Nous étudierons dans ce paragraphe la sympathie collective : patriotisme, amour de l'humanité, sentiments de famille ; et la sympathie élective : l'amitié et l'amour.

a) *Patriotisme.* — On a quelquefois reproché à Beethoven d'avoir oublié sa patrie. Il est vrai qu'il passa les trois quarts de sa vie hors des murs de Bonn, mais les lignes suivantes répondent au reproche d'indifférence. « Ma patrie, la belle contrée où j'ai aperçu la lumière du monde, est encore aussi belle et aussi distincte à mes yeux que lorsque je vous ai quittés ; bref, je regarderai comme un des événements les plus heureux de ma vie le jour où je vous reverrai et où je pourrai saluer notre père le Rhin. »

De même ce passage d'une autre lettre : « Les contrées où je me trouve maintenant (1) me rappellent en quelque mesure les contrées du Rhin que je désire si

(1) Gneixendorf-Krems arrosé par le Danube qui, par sa largeur et la puissance de son cours, rappelle le Rhin à Bonn.

SCD L□ON 1

ardemment revoir encore, les ayant quittées dès ma jeunesse. »

b) *Amour de l'humanité.* — Il est parfois difficile de se prononcer sur le caractère foncièrement bon ou méchant d'un individu ; car il faut tenir compte des circonstances dans lesquelles il se trouve, de son entourage plus ou moins bienveillant. Beethoven eut beaucoup d'ennemis et de ces envieux que tout homme de génie rencontre sur son chemin. Il n'était pas homme, d'ailleurs, à éviter ce qui pouvait les blesser et il avait des mots cruels pour la médiocrité prétentieuse. Mais les luttes qu'il avait à soutenir contre ces ennemis le tenaient, pour ainsi dire, dans un état d'agitation et de colère presque continuel qui lui donnait l'apparence d'un être inabordable, d'un vrai misanthrope. Et pourtant, si nous pénétrons dans son intimité, nous remarquons en lui un penchant altruiste très prononcé. Continuellement il se met lui-même dans l'embarras pour tirer d'affaire ses semblables. « J'ai été entre temps, écrit-il un jour à Ries, accablé de plus de soucis que jamais de ma vie, et cela par une bienveillance trop exagérée pour les autres hommes. » Mais c'est surtout une petite correspondance qu'il échangea avec Varenna au sujet d'un concert donné au profit d'une maison de religieuses, qui nous édifiera sur ce point. Varenna lui commandant de la musique en lui en offrant le prix, Beethoven répond : « Si votre lettre ne laissait pas ressortir aussi clairement votre intention d'être utile aux pauvres, vous ne m'auriez pas peu froissé, en joignant aussitôt des chiffres à la demande que vous m'adressez.

SCD L□ON 1

Jamais, depuis ma première enfance, mon zèle à servir en quoi que ce soit par mon art la pauvre humanité souffrante, ne s'est prêté à autre chose et n'a réclamé rien d'autre que la satisfaction intime qui accompagne toujours ces actions... » Puis dans une lettre qui vient peu de temps après : « Pour ce que vous dites de l'indemnité qui me serait donnée par un tiers, je crois bien pouvoir deviner qui c'est. Si j'étais dans ma situation ordinaire, je vous dirais : *Beethoven ne prend rien là où il s'agit du profit de l'humanité ;* mais maintenant, ma grande bienfaisance m'a mis moi-même dans un état qui, par ses causes, n'a pas à me rendre honteux ; de même, les autres circonstances qui l'ont amené sont dues à des hommes sans honneur et sans foi ; je vous dis que je ne refuserais pas cela venant d'une personne riche ; mais il n'est pas ici question d'exigences. S'il n'advenait rien de toute cette affaire avec un tiers, soyez persuadé que, même alors et sans la moindre indemnité, je suis tout aussi disposé que l'an passé à pouvoir faire quelque bien à mes amies, les respectables dames, comme je le serai en tout temps pour l'humanité souffrante en général, jusqu'à mon dernier souffle.» Enfin, voici le récépissé de l'argent que lui envoie Varenna : « Je reçois avec beaucoup de plaisir votre lettre mais avec beaucoup de déplaisir les cent florins de nos pauvres religieuses que vous me destinez ; je les garde cependant chez moi, pour les employer aux frais de copie ; ce qui en restera sera renvoyé aux nobles religieuses, avec le relevé des comptes de copie. »

En lisant cela, notre opinion ne change-t-elle pas tout à fait à l'honneur de Beethoven ?

SCD L□GN

c) *Sentiments de famille.* — Nous avons vu que, de très bonne heure, puisqu'il n'avait pas dix-sept ans, Beethoven fut promu à la dignité de chef de famille, par suite de la mort de sa mère qu'il aimait tendrement et qu'il ne put jamais oublier : « C'était pour moi une si bonne, si aimable mère, ma meilleure amie ! Oh ! qui donc était plus heureux que moi alors que je pouvais encore prononcer le doux nom de mère et qu'il était entendu ; et à qui puis-je maintenant le dire ? Aux muettes images de sa ressemblance que compose mon imagination ? » Il lui restait son père, mais celui-ci, ivrogne invétéré, se souciait peu de sa maison et de ses enfants et plus d'une fois le pauvre Louis fut obligé d'aller le ramasser au cabaret ou le tirer des mains de la police.

Lorsque ce triste personnage mourut, Beethoven paya ses dettes pour qu'il y eût une tache de moins sur la mémoire de son père et s'occupa sérieusement de l'éducation de ses deux frères, Jean et Charles, avec un soin plus que paternel dont, d'ailleurs, ils ne lui surent jamais gré. Mais de tous les siens ce fut son indigne neveu, Carl, qu'il affectionna le plus. La veille de sa mort, en effet, le frère de Beethoven, Charles, l'avait désigné comme tuteur de son fils. Beethoven accepta cette charge avec bonheur, d'autant plus que cela lui permettait de soustraire l'enfant à l'influence d'une mère pervertie (1). Après toutes ses vaines aspirations

(1) Johanna Reis, dont la conduite et le caractère étaient également détestables. Elle menait une vie scandaleuse, et plusieurs années après la mort de son mari, elle avait eu une fille d'un étudiant en médecine. La « Reine de la Nuit » comme l'appelle Beethoven, fit à son beau-frère procès sur procès, pour lui enlever une tutelle que la nature difficile de l'enfant rendait déjà fort pénible pour un oncle célibataire et sourd.

SCD L□ON 1

vers les joies de la famille, cette paternité imprévue semblait la réalisation de la meilleure part de ses espérances. Peu de jours avant la mort de son frère, il écrivait à son vieil ami Amenda: « Tu vis heureux, tu as des enfants; ce n'est pas mon cas... Mille fois je pense à toi, à ta simplicité patriarcale, et combien souvent j'ai désiré avoir autour de moi, des gens tels que toi. Seulement, le destin se refuse à couronner mes vœux. » Et, un peu plus tard, lorsqu'il croit enfin tenir son fils, il écrit à Wegeler avec une nuance de fatuité paternelle: « Tu es mari, tu es père; moi aussi, mais sans femme. »

« Je suis père ! » De ce rêve il voulait faire une réalité. Toujours prêt à pardonner les fautes de son neveu, il ne cessa un instant de veiller sur lui et de le diriger dans la vie, s'occupant des moindres détails de son existence, prenant souci de tout, même de ses vêtements, comme une femme. Il se plaisait à l'appeler son fils, même au lendemain des plus cruelles déceptions: « Oh ! viens dans mes bras, lui écrivait-il, et pas une parole de reproche ne s'échappera de mes lèvres. »

d) *L'amitié.* — En dépit de ses terribles et fréquentes colères, Beethoven fut dévoué en amitié. Bien des fois sa surdité entra pour beaucoup dans ses brouilles qui ont donné lieu à de curieuses anecdotes. Mais il faut avouer que bon nombre de ceux qu'il traitait en amis n'en étaient pas dignes; et, étant donnée sa grande susceptibilité, il se blessait facilement au moindre doute. Ses frères, d'ailleurs, qui troublèrent si souvent sa tranquillité, élevaient avec plaisir dans son esprit des soupçons contre les hommes pour qui il avait une sin-

SCD L□GN 1

cère affection, afin de le dominer sans témoins. Mais ses vrais amis avaient si bien entrevu l'intime bonté de ce cœur ardent qu'ils lui demeurèrent toujours très fidèles, malgrés ses emportements, ses accusations même. Il suffit de se rappeler les noms de Lichnowsky, du comte de Waldstein, des Browne, des Breuning, de Wegeler, de Ries, du prince Lobkowitz, etc. Il faudrait citer toutes ses lettres à ces derniers pour voir jusqu'à quel point il estimait et recherchait une bonne et confiante amitié, ne pouvant se résigner à vivre seul, sans confident, et faisant tout pour se conserver des affections. « Pardonne-moi, écrivait-il à Etienne de Breuning, si je t'ai fait de la peine. Je n'ai pas souffert moins que tu as dû souffrir, de vivre ainsi loin de toi, et c'est en sentant le vide de ton absence que j'ai compris combien tu étais cher à mon cœur et combien tu le seras toujours. » C'est de Breuning également qu'il parle à Amenda, un autre ami, absent. « A quoi comparer ta fidélité, ton attachement pour moi, mon cher, mon bon Amenda, mon ami de cœur ? Oh ! cela est bien beau que tu sois toujours resté si bon pour moi. Oui, je sais que tu es un ami éprouvé, à part, tu n'es pas un ami viennois ; non, tu es un ami pareil à ceux que le sol de ma patrie sait produire... Pour ma consolation, un homme vient de revenir, avec qui je puis partager les plaisirs d'un commerce d'amitié désintéressée ; c'est un de mes amis de jeunesse (Etienne de Breuning). Je lui ai souvent parlé de toi et je lui ai dit que depuis que j'ai quitté ma patrie, tu es un de ceux que mon cœur a choisi. » Beethoven aurait-il écrit ces dernières lignes si son amitié n'avait pas été sincère ?

SCD LYON 1

Bien qu'il fût très attaché aux amis de sa jeunesse, des années s'écoulaient quelquefois sans qu'il semblât y penser. On voit par une de ses lettres à Wegeler, qu'il ne lui avait pas écrit une fois dans l'espace de sept ans. Très lié avec Schenk qui l'avait éclairé sur les défauts de son éducation harmonique, il paraissait cependant l'avoir complètement oublié, lorsqu'un jour, se promenant en société de Schindler sur le boulevard de Vienne, il le rencontra après l'avoir perdu de vue pendant près de vingt ans. Ivre de joie de revoir ce vieil ami qu'il croyait desendu dans la tombe, Beethoven l'entraîna dans un cabaret voisin « Au cor du chasseur », se fit apporter du vin, et là, avec un épanchement semblable à celui de la jeunesse, cet homme si taciturne d'ordinaire se livra à des élans de gaieté et régala le vieux Schenk d'une multitude d'historiettes et d'anecdotes. Après une heure passée dans cette effusion, ils se séparèrent et ce fut pour toujours, car ceci se passait en 1824 et moins de trois ans après, le grand homme n'existait plus.

e) *L'amour.* — Un cœur qui ressentait avec une telle intensité les douceurs de l'amitié ne pouvait être insensible aux charmes de l'amour. Beethoven était d'une nature essentiellement inflammable. Tous ceux qui l'on vu de près sont unanimes à déclarer qu'ils ne l'ont jamais connu *sans une passion dans le cœur* et qu'il en était épris jusqu'à l'exaltation. On n'a pas de preuves suffisantes pour affirmer qu'il fut épris de M^lle^ Eléonore de Breuning qui devint plus tard la femme de Wegeler. Il semble que les premiers beaux yeux dont il devint la victime furent ceux de Jeannette

SCD L□ON 1

d'Honrath déjà fiancée au capitaine von Greth, mais néanmoins en coquetterie réglée avec notre artiste. Ce ne fut là qu'un caprice passager et peu de temps après, Beethoven eut un penchant beaucoup plus décidé pour Mlle de Westerhold dont le charmant fantôme le hantait encore quarante ans plus tard. Puis, il aime silencieusement Babette de Keglevics ; mais, c'est en 1801 qu'éclata sa plus forte passion. « Ma vie, écrit-il, à ce moment, est un peu plus agréable et je me risque à me mêler de temps en temps à la société... Cet heureux changement est l'œuvre d'une belle et jeune enchanteresse. Je l'aime et j'en suis aimé. » Cet ange consolateur, c'était la comtesse Giuletta Guicciardi dont Beethoven a rendu le souvenir immortel par la dédicace de la sonate en *ut* dièse mineur. La profonde et douloureuse passion qu'elle lui inspira devait retentir sur toute sa vie. La belle Italienne lui laissa même croire qu'il était aimé, ainsi qu'il le raconta tristement dans une conversation qu'il eut avec Schnidler en 1821 ; or, en 1803, soit inconstance, soit contrainte, elle épousa le comte de Gallenberg.

Mais Beethoven crut bientôt trouver une consolatrice dans la personne de la comtesse Thérèse de Brunswick qu'il aima de suite aussi éperdûment que les autres, dont l'amour le rendit « à la fois le plus heureux et le plus infortuné des hommes ». Malheureusement elle ne resta pas fidèle à Beethoven qui dut aller ailleurs mendier un peu d'amour. Son affection pour une jeune artiste, Madeleine Wilmann, alla jusqu'à une demande en mariage, mais il fut repoussé avec force railleries sur sa folie et sa laideur.

SCD LYON 1

En 1810, nouvelle demande en mariage ayant Thérèse Malfatti pour objet; elle n'aboutit pas plus que la précédente.

En 1811, Beethoven était en traitement à Teplitz, lorsqu'il rencontra une jeune et belle cantatrice de concert : Amélie de Sébald. Son commerce avec elle ne tarda pas à prendre le caractère d'une affectueuse intimité qui dissipa les derniers brouillards de la mélancolie attardés dans l'âme de Beethoven par sa mésaventure avec Thérèse Malfatti : comment se fait-il que cette liaison présentant toutes les convenances d'âge et de position n'ait pas abouti ? C'est un problème qui demeure inexplicable. Tout ce que nous savons, c'est que vers la fin de septembre, Amélie fit ses adieux au maître qu'elle ne devait plus revoir. Peu d'années après, elle épousa un conseiller de justice et devint madame Kraus.

Ainsi s'envolèrent une à une toutes les illusions de Beethoven. Il ne trouva plus de consolation que dans son affection, toute paternelle, cette fois, pour Bettina Brentano, la poétique correspondante de Gœthe.

Inclinations impersonnelles.

Amour du beau. — Dès le début de sa carrière, Beethoven abandonna les règles posées par ses devanciers, car elles le gênaient lorsqu'il voulait reproduire sa pensée d'une façon qu'il jugeait la plus heureuse. Pendant une de ses promenades où il discutait, à la manière des péripatéticiens, avec Ries son ami et son

SCD L□CN 1

élève, l'imprudent disciple s'avisa d'appeler l'attention du maître sur une fausse relation qui se trouve dans un de ses premiers quatuors, celui en *ut* mineur :

« Et puis après? dit Beethoven.
« — Mais tout le monde le défend !
« — Qui ça, tout le monde?
« — Mais Fux, Albrechtsberger...
« — Eh bien ! moi, je le permets. »

Et sur une page d'esquisses, Beethoven écrit dans ce français-allemand qui lui est propre : « Il n'y a pas de règle qu'on ne peut blesser à cause de *schœner*. »

Un jour, après avoir chanté à Bettina Brentano un lied qu'il venait de composer, touchante mélodie coulée dans les vers célèbres de Gœthe : « Connais-tu le pays où fleurit le citronnier?... », il se tourna vers la jeune fille et lui demanda si sa chanson lui plaisait. Muette d'émotion, elle ne répondit que par un signe de tête. « N'est-il pas vrai, s'écria-t-il, que ce lied est beau ; laissez-moi vous le redire encore. » Et comme, après l'avoir chanté, il se retournait vers la jeune fille, il remarqua qu'elle avait les joues empourprées par la fièvre et les yeux enflammés d'admiration : « Ah ! dit-il, vous êtes de la race des artistes : vous sentez comme eux, mon enfant. Tous les hommes bien organisés sont touchés par ce qui est beau et leur émotion va parfois jusqu'aux larmes; l'artiste véritable ne pleure pas, mais il est brûlant d'enthousiasme ! »

Sans l'avoir clairement élucidé, Beethoven avait, tout comme un autre, son idéal de gouvernement. Son sentiment était décidément républicain. Le spectacle

SCD L□ON 1

de la Révolution française, les exemples légués par les héros de la jeune République américaine : Washington, Knox, Greene, ces Cincinnatus modernes, retournés à la charrue après avoir combattu pour la liberté, le ramenaient sans cesse au livre de Plutarque, une de ses lectures favorites. Séduit par ces caractères plus grands que nature, ébloui par l'éclat de ces actions sublimes, il se montait l'imagination et exaltait son âme, si facile à l'enthousiasme. Demi-dieu lui-même, il vivait dans un monde de héros, face à face avec l'austère figure de Brutus, dont le bronze dominait sa table de travail.

Ainsi nous apparaît en lui un immense besoin d'admiration pour tout ce qui est noble et grand.

Amour du bien. — Sens moral. — Beethoven avait le cœur bon, généreux, porté à l'obligeance. Simple, naïf, il était complètement étranger à toute manœuvre, soit pour faire valoir ses ouvrages, soit pour nuire aux autres artistes ; car il avait autant de justice que de noblesse dans l'âme, et l'on peut affirmer que la pensée d'une action mauvaise envers quelqu'un n'est jamais entrée dans son esprit. Il n'y a qu'à lire les recommandations ou les reproches qu'il adressait à son neveu pour se faire une idée de ses principes de morale, et de voir les billets qu'il écrivait à des personnes par lesquelles il se croyait trompé pour juger de son amour pour l'honnêteté.

Toute sa vie, il eut un grand respect pour la morale. Il avait sur la sainteté du mariage des idées très élevées, et les femmes perdaient pour lui tous leurs attraits dès qu'elles entraient en puissance de mari. Il était, à cet

SCD L□GN 1

égard, d'un tel puritanisme, nous apprend Wilder, qu'il rompait avec ses amis dès qu'il leur connaissait des relations suspectes. Un capelmeister, avec lequel il était intimement lié, s'étant amouraché d'une dame mariée, il lui tourna brusquement le dos et ne voulut plus le voir.

Beethoven avait horreur des libertés de la conversation et ne souffrait la gaillardise ni dans les arts ni dans les livres. Il trouvait Don Juan un sujet licencieux et ne comprenait pas que Mozart y eût dépensé son talent et son génie.

La reconnaissance était pour lui un devoir sacré; il ne savait comment la témoigner à tous ceux qui y avaient quelque droit.

Dans un accès de colère, avait-il repoussé quelqu'un dont il croyait avoir à se plaindre, si on parvenait à l'éclairer sur son erreur, lui, d'ordinaire si fier, ne pouvait se faire assez humble pour avouer ses torts en demandant pardon et les réparer avec empressement.

Voici des passages d'une lettre adressée au docteur Wegeler dans ces conditions :

« Sous quel jour repoussant tu m'as fait voir à moi-même! Je dois le reconnaître, je suis indigne de ton amitié. Non, ce n'est pas une méchanceté volontaire et calculée qui m'a fait agir, c'est mon impardonnable légèreté. » Puis, après un acte de contrition qui n'embrasse pas moins de trois pages, il termine par ces mots : « Mais ne parlons plus de tout cela; j'irai vers toi et je me jetterai dans tes bras en te suppliant de restituer l'ami que j'ai perdu. Tu le rendras, n'est-ce pas, à ton Beethoven qui se repent du fond de son cœur et qui ne peut cesser de t'aimer. »

SCD L□ON 1

Lisons encore cette lettre qu'il écrit à Hummel qu'il avait grossièrement et à tort chassé de chez lui : « Mon petit cœur de beurre. — Tu es un honnête garçon, tu avais raison, je le vois à présent très bien. Viens cet après-midi, tu trouveras Schuppanzigh chez moi, et tous deux nous t'embrasserons, cajolerons, dorloterons, que ce sera une bénédiction. Je te serre dans mes bras. »

Enfin, il redoute même le jugement que les hommes porteront sur lui lorsqu'il sera mort, et, pour se faire pardonner toute sa vie il recommande à un ami d'écrire sa biographie et d'expliquer son caractère, afin que sa mémoire ne soit pas ternie par ses fautes.

Sentiment religieux. — Quant aux croyances religieuses de Beethoven, les divergences d'avis à ce sujet tiennent uniquement à ce que plusieurs de ses biographes n'ont pas compris les transformations intérieures opérées par les circonstances dans son esprit. Beethoven eut toute sa vie un profond sentiment religieux. Né catholique, pratiquant sa foi pendant son adolescence et les premières années de sa jeunesse, il s'écarta assez brusquement de cette ligne de conduite au moment où les idées de la Révolution se répandirent dans toute l'Europe. Pris d'enthousiasme pour les nouveaux principes, il se fit une doctrine philosophique assez vague, ayant pour divinité le Dieu de la nature, plutôt que le Dieu personnel de la religion chrétienne. Sur sa table de travail, il avait fait graver l'inscription mystérieuse réservée à la déesse Neith dans la Basse-Egypte :

« Je suis ce qui a été, ce qui est, ce qui sera. Nul mortel n'a soulevé mon voile. »

Cependant les malheurs arrivent : l'implacable infir-

SCD L□ON

mité, devenue complète, éteint le monde des sons pour les oreilles de Beethoven; toutes les déceptions s'accumulent. Alors sa plainte s'élève des profondeurs. Il n'attend plus rien de l'heure présente, les souvenirs de l'enfance s'unissent à d'immortelles aspirations. L'idée de Dieu se fait plus intense, plus personnelle, elle se dégage et se précise aux coups redoublés de la douleur. C'est le temps des dernières sonates et des derniers quatuors. Dans un de ses carnets, on peut lire ce cri jeté vers le ciel: « O mon Dieu ! mon rempart, ma défense, mon unique refuge ! Tu lis dans l'abîme de mon âme, tu sais les douleurs que j'éprouve ! Entends-moi, Être que je ne sais comment nommer ! exauce la fervente prière du plus malheureux des mortels, de la plus infortunée de tes créatures ! »

En cette année, il écrit encore : « Pour composer de la vraie musique religieuse, consulter les anciens chorals en usage dans les monastères. » C'est aussi l'époque de la Symphonie avec chœurs terminée par la double affirmation de la fraternité humaine et de l'existence divine. Attribuons aux mêmes influences ses projets très significatifs pour une dixième symphonie, et sa Messe solennelle au sujet de laquelle il note sur son carnet cette pensée plus significative encore : « Allons ! fais une fois encore le sacrifice de toutes les petites nécessités de la vie à la gloire de ton art. Dieu avant tout ! »

En résumé, ce chapitre nous montre toute la capacité affective de Beethoven. C'est par la profonde sensibilité de son cœur, que l'homme chez ce grand artiste force l'admiration. Toutes les taches de son caractère vont disparaître dans l'immense rayonnement de sa bonté.

SCD L□ON 1

CHAPITRE III

Le Caractère.

Comment devait se comporter dans la vie un être doué d'une aussi vive sensibilité? Comment ces sensations si nombreuses devaient-elles diriger Beethoven dans sa conduite vis-à-vis de lui-même et dans ses rapports avec ses semblables ? Pour résoudre cette question, il nous faudra pénétrer dans la vie intime de notre sujet, et tenir compte des influences extérieures qui viendront tour à tour former et déformer son caractère : la surdité, la misère, le milieu social, etc... C'est ce que n'ont pas fait jusqu'à présent les auteurs qui ont essayé d'analyser ce caractère en apparence si changeant, ces actes, ces manières d'être et d'agir semblant parfois contradictoires.

Les uns n'ont vu dans Beethoven qu'un être toujours bon, dévoué, cherchant toujours le bonheur de ses semblables. D'autres s'appuyant sur des exemples nombreux n'ont vu en lui qu'un misanthrope irritable, dépourvu de tout instinct de sociabilité ; d'autres enfin, nous l'avons dit, en ont même fait un dégénéré.

Comment expliquer cette confusion, et concilier ces opinions si opposées qui semblent pourtant toutes si bien démontrées par les faits?... L'étude du caractère

SCD L□ON

ainsi conditionné par les facteurs personnel, héréditaire, physique et social nous donnera le mot de l'énigme, et Beethoven semble avoir voulu nous rendre la tâche plus facile en écrivant, pendant son séjour à Heiligenstadt, lorsque la surdité commença à se manifester d'une façon décisive, sa fameuse lettre à ses frères, lettre datée du 6 octobre 1802, mais qui ne devait être ouverte qu'après sa mort.

Un jour, pendant que Beethoven et Ries faisaient une promenade à travers bois, Ries arrêta brusquement son maître pour appeler son attention sur les mélodies agrestes qu'un pâtre tirait d'un chalumeau fait avec l'écorce d'un saule. Les oreilles dressées, les yeux ouverts, le pauvre artiste s'efforça longtemps de percevoir les sons de l'instrument rustique. Vains efforts! rien n'arrivait à ses oreilles. Il resta de la sorte, planté comme un terme, le regard fixe et farouche pendant près d'une demi-heure, sans vouloir se rendre à l'évidence. C'est à grand'peine que Ries parvint à l'arracher de sa triste situation.

De pareilles épreuves mettaient le désespoir dans l'âme de Beethoven et lui montraient toute l'étendue de son malheur; et c'est évidemment sous l'impression de cette pénible aventure qu'il écrivit cette page désolée connue sous le nom de *Testament d'Heiligenstadt* que nous allons donner en entier:

Pour mes frères Carl et Johann Beethoven.

« O hommes qui me jugez ou déclarez haineux, revêche ou misanthrope, combien vous me faites tort; vous ne savez pas la cause secrète de ce qui vous paraît ainsi; mon cœur et

SCD L ON 1

mon esprit furent dès l'enfance portés au tendre sentiment de la bienveillance, et même j'ai toujours été disposé à accomplir de grandes actions ; mais pensez seulement que, depuis six ans, un état incurable m'a frappé, aggravé par des médecins inintelligents. Trompé d'année en année dans l'espoir d'une amélioration, forcé enfin d'envisager un mal durable (dont la guérison, si elle n'est pas tout à fait impossible, durera peut-être des années), né avec un tempérament vif et ardent, sensible même aux distractions de la société, il a fallu de bonne heure m'isoler, mener une vie solitaire ; parfois je voulais bien me mettre au-dessus de tout cela, oh ! comme je fus alors durement repoussé, à redoubler la triste expérience de ma surdité. Et pourtant, il ne m'était pas encore possible de dire aux hommes : Parlez plus haut, criez, je suis sourd. Ah ! comment me serait-il possible d'alléguer alors la faiblesse d'un sens qui devrait être chez moi à un plus haut degré de perfection que chez les autres, d'un sens que je possédais naguère dans la plus grande perfection, dans une perfection telle que peu de gens de mon métier ne l'avaient encore eu. Oh ! je ne le puis, aussi excusez-moi si vous me voyez m'écarter là où je me mêlerais volontiers à vous. Mon malheur m'est doublement pénible, car il faut que je sois méconnu ; pour moi, pas de distraction dans la société des hommes, pas d'entretiens distingués, d'épanchements mutuels ; tout seul, c'est à peine dans la mesure où la plus haute nécessité le commande que je puis me laisser entraîner dans la société ; il me faut vivre comme un exilé ; si je m'approche d'une société, une brûlante angoisse me saisit, car je crains d'être exposé à laisser remarquer mon état ; il en fut ainsi toute cette demi-année que je passai à la campagne, poussé par un médecin intelligent à ménager autant que possible mes oreilles ; il allait presque à l'encontre de mes dispositions présentes, quoique, parfois, entraîné par l'instinct de la société, je m'y fusse laissé égarer. Mais quelle humiliation quand quelqu'un se tenant près de moi, entendait au loin une flûte et que je n'entendais

SCD L□ON

rien, ou que quelqu'un entendait chanter le pâtre, et que je n'entendais rien non plus; de tels événements me jetaient presque dans le désespoir; peu s'en fallait que je misse moi-même fin à mon existence. L'art seul m'a retenu; oh! il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce pour quoi je me sentais fait, et ainsi je prolongeai cette vie misérable; vraiment misérable, un corps si irritable qu'un changement quelque peu rapide peut me jeter de l'état le meilleur dans le pire! Patience, j'en suis là, c'est elle qu'il me faut prendre pour guide; je l'ai fait. Durable, je l'espère, sera ma résolution d'attendre, jusqu'à ce qu'il plaise aux Parques impitoyables de rompre le fil. Peut-être irai-je mieux, peut-être pas, j'ai pris courage; à vingt-huit ans (1) déjà contraint de devenir philosophe, ce n'est pas facile, et plus pénible pour l'artiste que pour quiconque. Divinité, ton regard descend en moi, tu le peux, tu sais que l'humanité et un penchant à la bienfaisance y demeurent. O hommes, si jamais vous lisez ceci, pensez que vous m'avez fait tort! Que le malheureux se console en trouvant un être pareil à lui, qui, malgré tous les obstacles de la Nature, a tout fait cependant pour être admis au rang des artistes et des hommes dignes. Vous, mes frères Carl et Johann, dès que je serai mort, et si le professeur Schmidt vit encore, priez-le, en mon nom, de décrire ma maladie, et joignez le papier écrit que voici à cette histoire de ma maladie, afin que, du moins autant que possible, le monde, après ma mort, se réconcilie avec moi. En même temps, je vous déclare ici tous deux héritiers de la petite fortune (si on peut l'appeler ainsi) qui viendra de moi; partagez-la honnêtement, arrangez-vous et aidez-vous l'un l'autre. Ce que vous avez fait contre moi, vous le savez, vous a été dès longtemps pardonné; toi, frère Carl, je te remercie encore particulièrement pour l'attachement dont tu m'as donné la

(1) Par suite des supercheries de son père, Beethoven se croyait de deux ans plus jeune qu'il ne l'était en réalité.

SCD L□ON 1

preuve ces temps derniers ; mon vœu est que votre vie soit meilleure, plus libre de soucis que la mienne ; recommandez à vos enfants la vertu, elle seule peut nous rendre heureux, et non l'argent, je parle par expérience ; c'est elle qui m'a relevé de ma misère ; je la remercie, comme mon art, de ce que je n'aie pas terminé ma vie par un suicide. Adieu et aimez-vous. Je remercie tous les amis, particulièrement le prince Lichnowski et le professeur Schmidt. Pour les instruments du prince L... je souhaite qu'ils puissent être conservés chez l'un de vous, mais qu'il ne s'élève pour cela aucun conflit entre vous ; dès qu'ils pourront vous servir plus utilement à quelque chose, vendez-les. Combien je suis heureux, si je puis, sous la tombe, vous être encore utile. C'en est fait, je vais avec joie au-devant de la mort ; si elle venait avant que j'aie eu l'occasion de déployer encore toutes mes capacités artistiques, elle viendrait, malgré mon cruel destin, encore trop tôt pour moi, et je la souhaiterais plus tardive ; pourtant alors même je serai content, ne me délivrera-t-elle pas d'un état de souffrance sans fin ? Viens quand tu voudras, je vais courageusemeut au-devant de toi. Adieu et ne m'oubliez pas tout à fait dans la mort, j'ai mérité cela de vous, car souvent, dans ma vie, j'ai pensé à vous, à vous rendre heureux, soyez-le. »

Beethoven sourd.

A la lecture de ces lignes, un grand jour ne se fait-il pas dans l'esprit de celui qui cherche à comprendre le caractère de Beethoven ? Presque toutes ses inégalités d'humeur s'expliquent par cette infirmité terrible qui le frappa dès le début de sa carrière. Un artiste qui semblait né tout exprès pour faire entendre sa musique au monde enthousiasmé, perdre le sens de l'ouïe ! L'enchanteur merveilleux de la société la plus polie de

SCD L□ON

l'Europe, devenir sourd ! C'était bien, on en conviendra, la plus accablante fatalité qui pût tomber sur un homme comme Beethoven, à qui il restait tant d'idées à exprimer, tant de conceptions à faire éclore, qui sentait bouillonner, dans son cerveau, comme une mer harmonieuse.

Voyons ses lettres ; elles sont pleines des lamentations de ce grand homme infirme, partout poursuivi par la pensée de son mal qu'il appelle son « spectre ».

En 1800, il écrit à son ami Amenda : « Combien de fois te souhaité-je auprès de moi, car ton Beethoven vit très malheureux ; sache que la plus noble partie de moi-même, mon ouïe a beaucoup perdu ; déjà, lorsque tu étais auprès de moi, j'en sentais des symptômes, mais je les taisais ; maintenant, cela n'a fait qu'empirer ; une guérison est-elle possible ? J'en suis encore à l'attendre ; cela doit venir de l'état de mes intestins. A cet égard, je suis presque entièrement rétabli ; maintenant, les oreilles s'amélioreront-t-elles aussi ? Je l'espère, sans doute, mais à peine ; de telles maladies sont les plus incurables. Quelle triste vie est maintenant la mienne : éviter tout ce que j'aime et chéris, et puis, être entouré d'hommes misérables et égoïstes comme..... Oh ! comme je serais heureux maintenant si mes oreilles étaient parfaites. Je courrais vers toi, mais il faut partout que je me tienne à l'écart ; mes plus belles années s'envolèrent sans que je puisse agir selon les promesses de ma force et de mon talent. Triste résignation à laquelle il faut que j'aie recours ! »

La même année, il écrit à Wegeler : « Un démon envieux, ma mauvaise santé, m'a jeté un bâton dans les

SCD L ON 1

roues; mon ouïe s'est depuis trois ans toujours affaiblie..... Je peux dire que je passe misérablement ma vie; depuis presque deux ans, j'évite toutes les réunions, parce qu'il ne m'est pas possible de dire aux gens : je suis sourd. Si j'avais n'importe quel autre métier, cela irait encore, mais, dans le mien, c'est une situation terrible et, avec cela, mes ennemis, dont le nombre n'est pas mince, que diraient-ils ?... J'ai souvent maudit mon existence et le Créateur; Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, si je ne puis faire autrement, braver mon sort, bien qu'il doive y avoir des moments dans ma vie où je serai la créature la plus malheureuse de Dieu..... Résignation! quel misérable recours, et c'est pourtant le seul qui me reste. »

Dans ces lettres, Beethoven attire notre attention sur son entourage et, de fait, ce dernier fut bien médiocre. M. Chantavoine l'a jugé : quelques grands seigneurs dilettantes, éditeurs, personnages secondaires de la comédie musicale. Chaque année, le cercle se restreint; les uns meurent, les autres se détournent peu à peu d'un sourd avec qui l'on converse par petits papiers et qui n'a pas le caractère conciliant. Dans les dernières années, nous ne rencontrons plus guère que quatre comparses : deux secrétaires, Schindler et Holz, l'un plus dévoué, l'autre plus spirituel, tous deux insignifiants, et puis Johann et Carl, le frère et le neveu. Johann, âme basse de parvenu, de spéculateur et de demi-usurier; Carl, caractère insaisissable, beaucoup d'esprit et peu de cœur. Une seule fois Beethoven rencontre un homme dont il ne soit que l'égal, Gœthe. Gœthe ne le lui pardonne pas et feint de l'ignorer, parce

SCD L□ON 1

qu'il n'a pas les manières de la cour. Entouré de ces gens ordinaires, Beethoven était le jouet de tous et la proie de quelques-uns. Il faut parcourir les *Cahiers de conversation* pour connaître Schindler, Holz, Johann et Carl. Ce sont de perpétuelles manœuvres pour capter le malheureux sourd. Chacun des quatre emploie toute son adresse à éveiller la méfiance de Beethoven contre les trois autres : Schindler, Johann et Holz font des gorges chaudes sur les polissonneries de Carl; Schindler et Carl accusent Holz de bavardages; Holz se joint à eux pour raconter les intrigues et les ridicules de Johann, lequel fait cause commune avec Holz et Carl pour tâcher de se débarrasser de Schindler, qui, de tous, est encore le plus clairvoyant et le plus dévoué. Un sourd n'a pas besoin de se voir circonvenu de la sorte pour être disposé à se croire persécuté.

Payé de ses bontés pour les siens par leur ingratitude, tourmenté encore par sa belle-sœur, où Beethoven va-t-il chercher un peu de consolation? L'amour va-t-il lui faire oublier ses maux? De temps en temps, il rencontre une femme: de suite il s'éprend, il fait des rêves et l'espoir renaît dans son cœur. Mais nous avons vu à quoi aboutirent ses amours. Parmi les femmes qu'il aime successivement, les unes ne répondent pas à sa passion, d'autres, moins excusables, lui font croire qu'elles l'aiment et finalement l'abandonnent, le laissant encore plus seul et plus malheureux qu'avant. D'autre part, les objets de son affection sont toujours d'un rang élevé, circonstance qui s'explique par son noble caractère et ses fréquentations avec les hautes classes de la société. Or, son infirmité, sa pauvreté

SCD L□ON 1

l'empêchent de se marier et il souffre d'être condamné à vieillir seul.

Tout cela vient éclairer et excuser l'inégalité d'humeur de Beethoven. Mais ce n'est pas tout; un autre souci de tous les jours le presse : celui d'assurer son existence.

La Misère.

Ainsi entouré, éprouvé par la maladie, les chagrins domestiques, il n'a même pas le plaisir de vivre à l'abri du besoin, et, malgré ses répugnances, il est forcé de calculer chaque jour pour avoir à manger le lendemain.

Nous pouvons, en effet, facilement nous rendre compte que ses moyens d'existence furent toujours précaires; car, ainsi qu'Haydn et Mozart, il ne reçut jamais la moindre marque d'intérêt de la famille impériale ni du gouvernement autrichien. Il n'obtint aucun emploi et ses cinquante premières œuvres ne lui furent payées qu'à vil prix par les éditeurs. Presque toujours, il vécut dans la gêne. Dans les dix dernières années de sa vie, il en souffrit davantage, craignant de voir augmenter ses embarras d'argent dans sa vieillesse alors qu'il ne pourrait plus ajouter à son revenu par le travail de sa plume. Nous avons vu que l'archiduc Rodolphe, le prince de Lobkowitz et le comte de Kinsky lui avaient assuré une pension que M. de Seyfried porte à la somme de 4.000 florins; mais Streicher, facteur de pianos, à Vienne, écrivant, le 29 mars 1827 à M. Stumpff de Londres, pour lui annoncer la mort de Beethoven,

SCD L□CN

réduit le produit des pensions à la modique somme de 720 florins! MM. de Seyfried et Streicher étaient tous deux amis intimes de l'illustre compositeur; il y a donc lieu de s'étonner qu'il y ait une si grande différence entre leurs évaluations de son revenu; mais Beethoven lui-même nous apprend que c'est M. de Seyfried qui est dans le vrai, car il écrivait à Ries, le 22 novembre 1815 : « J'ai perdu 600 florins par an sur mon traitement; au temps des billets de banque ce n'était rien du tout : alors vinrent les assignats, et c'est là que j'ai perdu ces six cents florins, avec plusieurs années d'ennui et perte totale de mon traitement.... Je paye mille florins de loyer : faites-vous une idée de la misère que produit le papier-monnaie (1). Mon pauvre malheureux frère vient de mourir, il avait une mauvaise femme. Je peux dire qu'il avait, depuis quelques années, de la phtisie pulmonaire et je peux bien évaluer ce que j'ai donné pour lui rendre la vie plus facile à dix mille florins de monnaie viennoise. Sans doute ce n'est rien pour un Anglais, mais pour un pauvre Allemand et surtout pour un Autrichien, c'est beaucoup. »

A l'époque où Beethoven écrivait cette lettre, ses 3.400 florins qui lui restaient ne représentaient plus guère en valeur réelle que 3.040 francs. On ne doit donc pas être étonné de trouver dans d'autres lettres de ce pauvre artiste des passages tels que ceux-ci : « Cette sonate, dit-il à Ries en lui envoyant l'œuvre 106 pour la vendre à Londres, cette sonate a été écrite dans des

(1) Le florin d'Autriche en argent valait 2 fr. 74, mais le florin en papier tomba à 0 fr. 90 à une certaine époque.

SCD L□ON 1

circonstances bien pénibles, car il est triste d'écrire pour avoir du pain. C'est là où j'en suis réduit maintenant. » Et dans une autre lettre écrite quelques années après : « Si je n'étais pas si pauvre et obligé de vivre de ma plume, je n'exigerais rien de la Société Philharmonique; mais, dans la position où je me trouve, il faut que j'attende le prix de ma symphonie. »

Ces soucis d'argent lui pesaient d'autant plus qu'il éprouvait un véritable dégoût pour les transactions commerciales et pour les exigences et incommodités de la vie. En 1801, il écrit au libraire Hofmeister : « Si ces vilaines affaires étaient achevées! Je les appelle ainsi parce que je souhaiterais qu'il en pût aller autrement dans le monde. Il ne devrait y avoir au monde qu'un magasin d'art où l'artiste n'aurait qu'à livrer ses œuvres et à prendre ce dont il aurait besoin ; mais il faut être encore un demi-commerçant et comment s'y retrouver! — bon Dieu ! — Encore une fois, j'appelle cela vilain. »

Il serait puéril d'insister sur la singulière utopie proposée par Beethoven pour régler la vente et le trafic des œuvres d'art, mais il est bon de noter que son aversion pour les questions d'intérêt se manifestait chaque fois qu'il avait à traiter avec un éditeur.

La volonté forte.

Dans ce duel quotidien avec son sort, Beethoven a donc, au plus haut point, le triste privilège de souffrir et d'être malheureux. Un ennui, un échec, une déception le blessent cruellement, et cette sensibilité au cha-

SCD L□ON 1

grin est l'inspiratrice de son génie. Il n'est abattu si bas que pour se relever plus haut, et braver le sort avec une plus fière audace. Il songe bien un instant au suicide ; mais deux pensées le retiennent à la vie, deux pensées qui ne se sont jamais présentées qu'ensemble à son esprit : la morale ou la religion, et l'art. Désormais, l'art qui lui a sauvé la vie va devenir sa vie entière. « Je serais heureux, écrit-il à Wegeler, peut-être un des hommes les plus heureux si le démon n'avait pas établi son séjour dans mes oreilles. Si je n'avais lu quelque part que l'homme ne doit pas volontairement renoncer à la vie tant qu'il n'a pas encore accompli une bonne action, depuis longtemps je ne serais plus, et de mon fait. »

C'est par un cri de guerre qu'il salue l'aurore de l'an 1796 : « Courage !... Malgré toutes les défaillances du corps, mon génie triomphera... Vingt-cinq ans ! les voici venus ! je les ai !... Il faut que, cette année même, l'homme se révèle tout entier ! »

Le 16 novembre 1800, il dit encore à Wegeler : « Je veux saisir le destin à la gorge ; sûrement il ne m'abattra pas tout à fait... Je veux continuer à lutter vaillamment contre les rigueurs du sort ; il ne réussira pas, je le jure, à me courber jusqu'à terre. »

Les « circonstances le pressent » : il accepte le défi et se met au travail. « Ne me parlez pas de repos. Je n'en connais pas d'autre que le sommeil, et je suis assez malheureux de devoir lui donner plus de temps que je ne voudrais lui en accorder. »

Il écrit alors cet hymne de courage, la grande sonate en *si* bémol. Le destin le précipite : sa révolte

SCD L ON 1

n'en est que plus triomphante. Malade, déjà sourd depuis vingt ans, la fièvre et les douleurs l'accablent : il demande à son médecin la force et la santé pour composer encore. D'ailleurs « il en est toujours à : *Nulla dies sine linea* », et il écrit ce poème de convalescence du corps et de l'âme, le quatuor en *la* mineur avec sa radieuse *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito... sentendo nuova forza.*

Émotivité morbide.

Nous ne trouvons pas dans Beethoven de « phobies », c'est-à-dire une émotivité morbide systématique se traduisant dans des conditions particulières et toujours les mêmes pour le même individu ; mais nous trouvons en lui une émotivité morbide diffuse, résultat de sa maladie et qui se révèle à chaque instant dans ses actes. Violent, quinteux, irritable, il allait sans cesse aux extrémités. Capable tour à tour et presque à la fois de la pire violence et de la plus vive tendresse, de la brutalité la plus impitoyable et du dévouement le plus absolu, grossier dans son langage et pur dans ses mœurs, joignant à une scrupuleuse délicatesse de sentiments la plus enfantine maladresse à les exprimer, homme de toutes les impulsions même les plus opposées, il déroutait et éloignait pour un temps les meilleurs de ses amis. On se rappelle cette phrase du testament : « Je suis si irritable qu'un changement quelque peu rapide peut me jeter de l'état le meilleur dans le pire. » Et de fait, son humeur, ses résolutions étaient à la merci du

SCD L□GN

moindre incident; de là, son manque de retenue, d'empire sur soi, cette conduite si étrange dans la société. Ennemi de toute contrainte, Beethoven, quoiqu'il eût vécu dans le monde élégant depuis son arrivée à Vienne, ne put jamais s'habituer aux exigences de l'étiquette. Chez l'archiduc Rodolphe à qui il avait eu l'honneur de donner des leçons de piano et de composition, cette étiquette était sévère, suivant l'usage de la cour impériale; elle faisait le supplice du grand artiste. Ses bévues ordinaires lui attiraient à chaque instant quelque observation des personnes attachées au prince; mais ce fut toujours en vain qu'on essaya de lui enseigner les règles de la politesse. Fatigué enfin de ces avis sans cesse renouvelés, Beethoven s'avança un jour vers l'archiduc devant une brillante assemblée et lui dit: « Prince, je vous estime et vous vénère autant que personne au monde; mais je ne puis m'habituer aux détails de cette gênante et minutieuse étiquette qu'on s'obstine à m'enseigner. Je prie votre Altesse de m'en dispenser. » Admirateur du talent de son ancien professeur et plein de bonté, l'archiduc fit aussitôt donner l'ordre à toute sa maison de laisser à Beethoven la liberté de ses allures.

Celui-ci ne se contenait pas toujours dans les bornes où il était resté dans la circonstance qui vient d'être rapportée; car, lorsqu'il était blessé dans son amour-propre, son irascibilité pouvait le porter jusqu'à se servir des expressions les plus grossières. Sa colère lui attirait quelquefois des désagréments et des humiliations: en voici un exemple. Dans une soirée musicale, chez le comte de Brown, où se trouvait réunie l'élite de

SCD L ON 1

la haute société viennoise, Beethoven devait jouer une nouvelle composition à quatre mains avec son élève Ries. Ils avaient déjà commencé l'exécution de ce morceau, lorsque le jeune comte de P... placé à l'entrée du salon, troubla le silence en parlant à une dame. Après quelques efforts inutiles du maître de la maison pour faire cesser cette conversation, Beethoven arrêtant les mains de Ries sur le clavier, se leva brusquement et assez haut pour être entendu de tout le monde : « Je ne joue pas devant de semblables pourceaux. » On peut imaginer la rumeur causée par une telle incartade; mais l'admiration pour le génie de l'artiste fit taire l'indignation et l'indulgence fut seule écoutée. Quand le calme fut rétabli, on pria Beethoven de reprendre sa place au piano; il s'y refusa obstinément. Ries fut alors invité à jouer une sonate; mais son maître lui défendit de toucher une seule note et tous deux se retirèrent. Beethoven trouvait que l'outrage fait à son génie ne valait pas d'autre réponse.

Les explosions de sa colère étaient fréquentes dans les répétitions et même dans les concerts où il faisait essayer ses ouvrages nouveaux. Il était chef d'orchestre assez médiocre et n'indiquait pas toujours bien la mesure, parce que, préoccupé de méditations sur l'effet qu'il avait voulu produire, il suspendait quelquefois l'action de son bras sans le remarquer. Dans un concert où il faisait exécuter pour la première fois sa Fantaisie pour piano avec orchestre et chœur, la clarinette fit une faute. Beethoven se leva aussitôt en fureur, et se tournant vers l'orchestre adressa aux musiciens des injures qui furent entendues de tout l'auditoire. « Recommen-

SCD L□ON 1

çons » s'écria-t-il d'une voix tonnante. Interdit et comme fasciné, l'orchestre obéit et cette fois, l'exécution fut irréprochable et le succès complet. Le concert terminé, les artistes de l'orchestre s'assemblèrent en tumulte et décidèrent qu'ils refuseraient désormais leur concours à Beethoven. Ils ne tinrent pas leur promesse, mais ce ne fut qu'avec toutes les peines du monde qu'ils se décidèrent à nouveau à jouer sous la direction de leur chef.

Nous pourrions citer encore une foule d'exemples nous montrant Beethoven sous le même jour, soit chez lui, dans son ménage, soit dans le monde. Ses meilleurs amis, ses plus dévouées créatures n'étaient pas à l'abri de ses explosions : témoins Ries, Wegeler, qu'il blessa plus d'une fois de ses propos amers. De tous ceux qui vécurent dans son intimité, il n'en est pas un peut-être avec lequel il ne se soit momentanément brouillé ; et il ne s'agissait pas d'un simple refroidissement, comme il s'en produit chez les amis les plus étroitement unis, mais d'une rupture éclatante et tapageuse. « Ne mets plus les pieds chez moi, écrit-il à Hummel à propos d'une petite discussion. Tu n'es qu'un chien d'hypocrite. Puisse le bourreau tordre le cou à toutes les bêtes de ton espèce. »

Il nous est facile maintenant de comprendre pourquoi les gens qui ont seulement observé Beethoven, on pourrait dire en surface, l'ont accusé d'avoir été un misanthrope. Il ne le fut pas pourtant. Mais les personnes souffrant d'une infirmité deviennent timides, et la défiance accompagne presque toujours la timidité. On s'explique dès lors cette humeur soupçonneuse, cette

SCD L ON 1

fierté maladive, cette inclination chaque jour plus prononcée pour la solitude. Un des traits les plus constants et les plus frappants que l'on rencontre chez les malades de Tolstoï qui les avait si bien observés, c'est la haine des gens qui se portent bien. Mais ce sentiment ne dure pas chez Beethoven. Un léger mieux survient-il dans son état, son bon cœur reprend aussitôt le dessus, il se rend compte qu'il a mal agi et il cherche dans toutes les lettres qu'il écrit à excuser sa conduite. « Je fuyais les hommes avec horreur; on a dû me croire misanthrope et je suis pourtant loin de l'être. » Lorsqu'il n'est pas dominé par la pensée fatale qui l'obsède, il nous apparaît avec tous les caractères de l'enjouement et de la gaîté. Les saillies éclatent à chaque ligne de ses lettres, les jeux de mots et les calembours s'échappent de la plume avec laquelle il vient d'écrire *Fidelio* ou la *Neuvième Symphonie*, comme d'une corne d'abondance. « C'est l'esprit d'un enfant dans l'âme d'un héros. »

Souvent, en effet, il s'amuse à des espièglerie d'écolier. Reconduisant le poète Grillparzer qui, pour lui rendre visite à Dœbling, a frété un fiacre, il lui glisse dans la poche le prix de la voiture et s'enfuit à travers champs, en riant comme un fou de la mine stupéfaite de son ami.

Ses lettres à son neveu sont pleines d'expressions enfantines ; nous en donnons un exemple entre cent : « Aujourd'hui est vendredi, demain samedi. »

« Voilà Satan (1) qui arrive, aujourd'hui, sa rage bouillante et sa folie ont un peu cédé; cependant, si elle

(1) Une bonne.

SCD L□ON

voulait s'adresser à toi, renvoie-la à après-demain chez moi. Toute la semaine il m'a fallu souffrir et patienter comme un saint. Assez de cette racaille !... Demain, va avec elle pour l'eau de Seltz près de la porte Caroline, comme avant ; si les petites cruches devaient être aussi vraies que les grandes, on pourrait en prendre, mais je crois que cela doit être plus sûr avec les grandes. *Ce dépend de votre esprit, votre distinction, etc.* (1) A présent adieu, cher fils, fais que nous recevions de l'eau de Seltz vraie et non pas fabriquée artificiellement, vas-y avec elle, sinon je pourrai recevoir je ne sais quoi.

« Maintenant adieu, excellent petit coquin, nous vous sommes passablement attaché ; après-demain à 8 heures nous vous attendrons, le déjeuner ne manquera pas ; pourvu que ce ne soit pas comme d'habitude un dîner (2). Ah ! au diable avec ces grands coquins de neveux, allez-vous-en, soyez mon fils, mon fils bien aimé. Adieu, je vous baise. »

Zmeskall que Beethoven décorait des titres de comte musical, de baron croque-notes et de vingt autres tout aussi fantaisistes, mit au service du maître et jusqu'à son dernier jour un dévouement sans limites, lui rendant avec une sollicitude vraiment fraternelle tous les soins journaliers que ce grand enfant était incapable de se donner à lui-même. C'est ainsi, par exemple, qu'il s'était chargé de l'approvisionner de plumes taillées à sa main, et l'on a plusieurs billets de Beethoven à ce sujet : « Son Excellence M. de Zmeskall est prié de s'ar-

(1) En français dans le texte.

(2) Spætstück, mot forgé par Beethoven parallèlement à Frühstück (déjeuner).

SCD L□ON 1

racher en toute hâte quelques bonnes plumes d'oie. On ose espérer qu'elles ne tiennent pas trop à sa peau. »

Beethoven veut-il témoigner sa reconnaissance à Wegeler pour l'attachement qu'il lui a toujours témoigné, qu'est-ce qu'il trouve à lui dire? « Je me souviens de tout l'amour que tu m'as constamment prouvé, par exemple quand tu as fait blanchir ma chambre! » Un enfant ne dirait pas mieux.

En résumé, l'impression qu'il reste après l'étude de ce caractère, c'est que Beethoven fut un malheureux, se rattachant à l'humanité par ses faiblesses, succombant souvent sous le poids de la souffrance, mais restant toujours un grand cœur, plein de bonté. Tous ses défauts s'effacent devant ses grandes qualités et nous ne pouvons mieux terminer ce chapitre que par ces paroles de Wegeler : « Beethoven fut un malade et un grand enfant auquel il faut beaucoup pardonner. »

SCD L□ON 1

CHAPITRE IV

L'Intelligence. — L'Œuvre.

Pour achever le portrait de Beethoven, il nous reste à donner quelques touches à son intéressante physionomie en étudiant ses qualités intellectuelles.

L'éducation de Beethoven, en ce qui regarde les belles-lettres, avait été très négligée, mais un esprit comme le sien ne pouvait rester sans culture littéraire. Dès ses premiers pas dans le monde, à son arrivée à Vienne, le jeune musicien comprit les lacunes de son instruction et, rougissant de son ignorance, il se jeta sur les livres avec avidité.

Son premier enthousiasme fut pour l'auteur de la *Messiade*, qui ne tarda pas à céder la place au poëte de Faust. « Depuis mon séjour aux bains de Carlsbad, dit Beethoven, je lis Goethe tous les jours. Goethe a tué Klopstock dans mon esprit. Vous êtes surpris et vous souriez ? Eh quoi ! vous avez lu Klopstock ? Oui, sans doute, et je l'ai pris pour compagnon de promenade pendant de longues années. Par exemple, je ne jurerais

SCD L□ON 1

pas que je l'ai toujours compris. Il fait parfois des écarts si brusques, et, en toute chose, il aime à remonter au déluge. Toujours *maestoso*, toujours en *ré bémol* majeur. C'est égal, il est grand et sa poésie élève l'âme. Quand je ne l'ai pas compris, je l'ai deviné. »

En même temps que Goethe, dont il s'était fortement épris, Beethoven fit la connaissace de Schiller, de Matthison et de la plupart des poètes allemands, ses contemporains ; mais les trois dieux qui formaient sa grande trinité littéraire, c'étaient : Homère, Plutarque, Shakespeare.

De l'illustre rapsode grec, il feuilletait sans s'en rassasier les deux grandes épopées : mais il préférait les sereines splendeurs de l'Odyssée aux beautés plus éclatantes mais plus monotones de l'Iliade.

Quant à Shakespeare, on en a retrouvé dans la petite bibliothèque de Beethoven une édition complète. La plupart des volumes étaient fortement fatigués et portaient la trace d'une lecture incessante. (Wilder.)

Pour un homme qui avait commencé son éducation sans plan et avait été obligé de se faire lui-même, on voit que Beethoven avait été conduit par un instinct vraiment supérieur. Sans guide, il était allé tout droit à ces deux pôles de l'art antique et de l'art moderne : Homère et Shakespeare.

Ce que la lecture n'avait pu lui donner — car en cette matière, rien ne peut suppléer l'étude patiente et méthodique, — c'est la correction du style et la pureté de l'orthographe. S'il faut en croire Wilder, les lettres de Beethoven renferment de nombreux outrages à sa langue maternelle.

SCD L□ON 1

Sa science arithmétique se bornait à deux opérations fondamentales : l'addition et la soustraction. Il ne paraît pas avoir eu des idées bien nettes sur la multiplication. Dès qu'il fallait obtenir un produit quelconque, par exemple, le résultat de 22 multiplié par 44, il alignait patiemment quarante-quatre fois le chiffre 22 en colonnes verticales et faisait l'addition sur ses doigts.

Ce qu'il maltraitait plus encore que l'allemand, c'est le français, dont il aimait pourtant à se servir pour les notes et les indications de son carnet. Ses autographes français sont rares ; en voici un exemple, adressé à un musicien anglais :

« Mon très cher ami !

« L'amitié de vous envers moi me pardonnera touts les fauts contre la langue françaises, mais la hâte ou j'écris la lettre, ce peu d'exercise et dans ce moment même sans dictionnaire français tout cela m'attire sûrement encore moins de critique qu'en ordinairement.

« Avant-hier on me portait un extrait d'une gazette nommée *Morning Cronigle*, où je lisoit avec grand plaisir, que la Société philarmonique a donné sa sinfonie A ♯ (1) ; c'est une grande satisfaction pour moi, mais je souhais bien d'avoir de vous-même des nouvelles, que (2) vous ferez avec tous les compositions que je vous ai donnés : vous m'avez promis ici, de donner un concert pour moi, mais ne prenez mal, si je me

(1) *La* majeur.

(2) Que = de ce que.

SCD L□ON 1

méfis un peu, quand je pense que le Prince régent d'Angleterre ne me dignoit pas ni d'une réponse ni d'une autre reconnaissance pour la Bataille que j'ai envoyé à Son Altesse, et laquelle on a donné si souvent a Londre et seulement les gazettes annoncoient le reussir de cette œuvre et rien d'autre chose. Comme j'ai deja écrit une lettre anglaise à vous, mon très cher ami, je trouve bien de finir, je vous ai ici dépeignée ma situation fatal ici, pour attendre tout ce de votre amitié, mais hélas, pas une lettre de vous. Ries m'a écrit, mais vous connoissez bien dans ces entretiens autre lui et moi (1), ce que je vous ne trouve pas nécessaire d'expliquer.

« J'espère donc cher ami bientôt une lettre de vous, ou j'espère de trouver de nouvelles de votre santé et aussi de ce que vous avez fait à Londres pour moi. Adieu donc, quand à moi, je suis et serai toujour votre vrai ami.

« *Beethoven.* »

Sur la mémoire de Beethoven nous savons peu de chose. Dans une seule lettre il écrit : « Je suis un homme désordonné et j'oublie tout. »

Des images visuelles très nettes lui restent sur les contrées qu'il a habitées pendant son enfance. (Voir Patriotisme.)

---

(1) C'est autre chose de s'expliquer avec lui ou avec moi.

SCD L□ON

Les hallucinations (1).

Il est bien reconnu, à l'heure actuelle, qu'il existe des rapports entre les maladies de l'appareil auditif et les troubles psychiques, en particulier les hallucinations (2).

C'est un exemple de folie sensorielle fréquent et cela pour deux raisons que donne M. le professeur Lannois : l'importance du fonctionnement normal de l'audition au point de vue intellectuel et la prépondérance des troubles subjectifs de l'ouïe dans les maladies de l'oreille. M. Lannois a fait, à l'asile de Bron, l'examen de 45 aliénées : 19 étaient manifestement sourdes, 26 lui étaient présentées comme simplement hallucinées. Or, dans le premier groupe, il en trouva 15 ayant des hallucinations et dans le deuxième, 14 ayant des lésions de

---

(1) Tout ce paragraphe est inspiré d'un mémoire publié par M. le professeur Lannois, en 1887 : *Lésions de l'appareil auditif et troubles psychiques.*

(2) Ce serait ici le moment d'établir une distinction entre l'hallucination et l'illusion. « Un homme, dit Esquirol, qui a la conviction intime d'une sensation actuellement perçue, alors que nul objet extérieur propre à exciter cette sensation n'est à la portée de ses sens, est dans un état d'hallucination. » Ball abrège cette définition en disant : « L'hallucination est une perception sans objet. » Elle diffère de l'illusion, car, dans celle-ci, il y a simplement fausse interprétation d'une sensation perçue. L'action des sens, dans l'illusion, est tout à fait normale ; c'est l'intelligence seule qui est en faute. En réalité, la distinction est souvent difficile, dans la pratique entre les hallucinations et les illusions. Ball l'a démontré dans ses *Leçons sur les maladies mentales*. Aussi continuerons-nous, au cours de ce paragraphe, à employer le mot hallucination bien que celui d'illusion puisse paraître plus juste.

SCD LYON 1

l'oreille. Dans plus de la moitié des cas, les hallucinées avaient donc des lésions auditives.

Les troubles subjectifs le plus souvent en cause sont les bourdonnements. Mais ceux-ci ne sont pas une cause de délire chez les sujets, car l'intelligence vient réformer plus ou moins rapidement l'erreur sensorielle. N'est pas fou quiconque a des hallucinations de l'ouïe. Les exemples du Tasse, de Tartini, d'Urbantschisch, de Luther en sont la preuve. Pour que l'hallucination se change en délire, il faut qu'elle se produise chez un individu prédisposé.

Cela dit, passons à l'opinion d'un certain nombre d'auteurs sérieux et de bonne foi qui ont prétendu que Beethoven avait eu des hallucinations. Il n'y avait rien d'invraisemblable à le supposer; mais, malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu nous convaincre de la vérité de cette assertion. Beethoven, pensons-nous, aurait parlé de ses hallucinations s'il en avait eu, ou, tout ou moins, les personnes de son entourage l'auraient remarqué un jour ou l'autre. Or, nous n'avons rien trouvé, ni dans sa correspondance, ni dans les biographies, qui puisse nous faire croire à l'existence d'hallucinations. Une seule lettre, peut-être, celle à Tobie Haslinger que nous avons donnée plus haut (chap. II), dans laquelle Beethoven raconte qu'à deux reprises, il a entendu, en dormant, un canon qu'il put écrire à son réveil, cette lettre seule pourrait éveiller des doutes dans notre esprit. Mais il faut remarquer qu'elle a été écrite en 1821 et qu'à cette époque Beethoven n'avait plus de bourdonnements. La seule cause d'hallucinations possible chez Beethoven avait donc disparu; il ne s'agit là que

SCD L□ON

d'un simple rêve qui n'a rien d'étonnant chez un homme qui passait sa vie à composer de la musique. En conséquence, nous croyons pouvoir affirmer que Beethoven ne fut pas un halluciné.

Nous ne pouvons pas davantage dire qu'il fut atteint d' « *amusie* » (1) vers la fin de ses jours, bien que l'athérome ait été chez lui une cause possible de lésion de l'encéphale. Beethoven n'aurait plus pu écrire une seule note s'il avait eu de l'amusie; or nous savons qu'il composa jusqu'à son dernier moment et ne commit que quelques fautes.

Pour terminer cette étude de l'intelligence, il nous reste à examiner l'œuvre.

*
* *

La musique étant avant tout un moyen d'expression, l'étude de l'œuvre de Beethoven sera pour nous une bonne source de renseignements. Continuant à procéder « du dehors au dedans », nous y découvrirons l'âme

---

(1) Le professeur Marinesco vient de consacrer un intéressant article de la *Semaine médicale* à l'étude de l'amusie qu'il rapproche de l'aphasie et à laquelle il reconnaît les mêmes variétés : cécité musicale, surdité musicale, agraphie musicale, etc. Un de ses malades pouvait encore copier de la musique mais était incapable d'écrire celle qu'il entendait et de se représenter les sons figurés par les notes qu'il lisait. Il y a une amusie motrice comme il y a une aphasie motrice; mais le siège exact des différentes formes de l'amusie est à peu près inconnu. Il semble pourtant, d'après les recherches de Marinesco que ce soit l'hémisphère gauche, tout près du centre du langage articulé et peut-être dans la moitié inférieure de la circonvolution de Broca. Il n'en existe pas moins une certaine indépendance entre le centre de l'amusie et celui de l'aphasie. (*Semaine médicale*, 1er février 1905.)

SCD L□ON 1

intime du musicien ; nous y verrons sa façon de réagir aux différentes impressions, l'influence des causes extérieures sur l'esprit de l'auteur; nous y retrouverons enfin cette évolution parallèle à celle de son état mental qui, si elle n'est pas connue, rend impossible la compréhension de cette œuvre à la fois si grandiose et si variable dans ses formes.

Cette étude qui, pour être tant soit peu complète exigerait de nombreux volumes, amène naturellement à une classification. Depuis longtemps, cette classification a été faite par les amateurs attentifs. La division de la carrière musicale de Beethoven en trois périodes ou « manières » est si motivée qu'elle a été adoptée par son principal biographe, Schindler, qui fut aussi pour lui un ami des plus fidèles quoique des plus éprouvés. En traduisant son livre, Albert Sowinski a rendu un grand service aux amis de la vérité historique, car, si l'on excepte le travail de Fétis, et celui de Wilder, les biographies de l'immortel symphoniste n'ont offert jusqu'ici qu'une suite d'anecdotes aussi romanesques qu'apocryphes d'où a surgi un Beethoven légendaire. Il est bien plus utile d'étudier à la fois un grand esprit sous ses divers aspects, ses développements et les causes de ses défaillances.

Cependant cette division en trois styles de l'œuvre beethovinienne est forcément schématique et un peu arbitraire. Il est impossible, en effet, de fixer avec précision les dates qui correspondent à un changement déterminé. Telle œuvre que l'on donne comme ouvrant une période nouvelle, se trouve être en réalité antérieure à telle autre considérée comme appartenant à la

SCD L□ON

période précédente. A vrai dire, le style musical de Beethoven s'est modifié constamment d'une façon très continue. Dans un travail ininterrompu des formes et des idées, le maître pressentait ses œuvres longtemps avant leur réalisation. Le germe des futures audaces est visible dans les premiers ouvrages ; de là, ces révélations soudaines, ces explosions du génie qui étonnent les classificateurs et semblent démentir l'ordre chronologique le plus certain.

Quoi qu'il en soit, nous conserverons pour la facilité de l'étude cette division en trois périodes, d'autant plus que, pour nous, les transformations ont pour cause importante, la surdité.

Une première, où le style de Beethoven se ressent beaucoup encore de l'influence de Mozart ;

Une deuxième, où le génie de Beethoven s'affirme original, unique et sublime ;

Une troisième enfin, qu'on a comparée à un « beau coucher de soleil », dans laquelle nombre d'auteurs trouvent encore des lueurs de génie mais croient en même temps y voir un affaiblissement progressif et une disparition presque complète des facultés de l'artiste.

Première période, de 1781 à 1800 environ.

BEETHOVEN ENTEND ENCORE

Quelle que fût la puissance d'imagination de Beethoven à cette époque, son originalité ne s'était point encore caractérisée, parce que, placé comme il l'était, sous l'empire d'une admiration sans bornes pour les ouvra-

SCD L□ON 1

ges de Mozart, il subissait à son insu l'influence de ce penchant et contenait l'élan de son individualité dans les limites posées par le goût exquis de son modèle. Le principal effet de cette admiration que Beethoven éprouvait pour Mozart fut l'imitation. L'originalité des idées, quand elle est accompagnée de jugement et de rectitude, éprouve le besoin de se produire sous des formes intelligibles. Or, l'art de créer des formes nouvelles et d'une facile perception ne peut être que le fruit de l'expérience, tandis que l'aperçu de l'idée n'est qu'une production de l'instinct. Aucun ouvrage durable ne résultera de ces aperçus instinctifs si la forme ne vient à leur secours et conséquemment si l'expérience ne les met en valeur. Si l'expérience propre n'est pas encore acquise, il faut recourir à celle d'un maître.

C'est ce qu'avait fait Mozart en prenant Bach pour son modèle dans ses premières compositions pour le piano, et Hasse, dans sa musique dramatique. C'est ce que fit à son tour Beethoven en marchant sur les traces de Mozart (1). N'était-il pas difficile à un compositeur contemporain d'Haydn et de Mozart de ne point subir des influences qui paraissaient alors être la seule vérité possible ?

C'est sans doute à la conviction de cet entraînement où il s'était trouvé qu'il faut attribuer le dégoût que montrait Beethoven vers la fin de sa vie pour les productions de cette période. Parlant de son grand septuor : « Je ne m'explique pas, disait-il, qu'on s'en soit engoué à ce point, » car la faveur de ce morceau avait

(1) Plus tard, dans les *Fées*, Wagner imitera Beethoven et Weber.

SCD L□ON

été considérable. Weber, qui le visita en 1823, nous apprend que ce dégoût allait souvent jusqu'à lui donner de l'humeur quand on lui parlait avec éloge de ces ouvrages. Il n'aimait que ceux où il avait, dans ses dernières années, donné une libre carrière à toutes les fantaisies de son imagination.

Deuxième période (1800 à 1814).

BEETHOVEN DEVIENT SOURD

Avec le XIXe siècle s'ouvre pour Beethoven une période de douleurs et de chagrins dont son âme sera empoisonnée jusqu'au dernier jour. La conquête de l'Allemagne par les armées françaises, la chute et la mort de l'archiduc Maximilien-François, produisent un funeste contre-coup sur l'existence du jeune compositeur. Par là, ses projets d'avenir et d'établissement à Cologne sont modifiés. Il prend le parti de fixer sa résidence à Vienne. A cette époque, sa surdité prend un caractère alarmant ; il doit renoncer au commerce des hommes. Il voudrait se marier ; son infirmité et sa pauvreté s'y opposent. Il aime passionnément, mais de tous les objets de son amour, pas un n'y répond ; quelques-uns même le trompent. D'où souffrance morale continuelle, très vive que rien ne paraît devoir calmer. Le désespoir écrase un moment son courage. Néanmoins, dans ce jeune cœur, l'amour de l'art l'emporte sur le sentiment du malheur. Beethoven s'était fait un esprit viril par des études que les artistes, enfermés dans l'objet spécial de leur profession, dédaignent trop

SCD LYON 1

souvent. Nourri de la philosophie platonicienne et surtout lecteur assidu de Plutarque, il se reprend à la vie par un effort de stoïcisme, pour n'être pas inférieur à ces héros de l'antiquité qu'il admirait dans son auteur favori. Abattu tout d'abord, il se relève, il lutte avec la superbe fougue de son tempérament, « avec un orgueil de Prométhée révolté », et c'est dans cette période de sa vie qu'il écrit ces œuvres robustes, fières, belles d'une humaine gloire, d'un humain triomphe.

Ses sonates sont souvent d'admirables conversations et d'autres fois des rêveries solitaires emplies de douleurs et de joie. « Elles nous montrent, en un mot, dans ses pensées très intimes l'âme de l'un des plus grands poètes qui fut jamais. »

Le quatuor de Beethoven est une œuvre d'absolue et pure musique, d'une beauté de forme très précise, dont l'expression ne souffre aucun agrandissement imaginaire. L'esprit ne s'abandonne point, lorsque conversent ou s'unissent les quatre instruments, à des évocations de tempête ou de mêlées, à des visions de forêts ou d'océans. Mais les dialogues intérieurs du sentiment, tous les mouvements intimes, toutes les infinies aspirations de l'âme sont ici exprimés.

Mais c'est surtout dans ses symphonies que Beethoven nous apparaît. Tantôt gai, comme dans la symphonie en *ré*, si exubérante de fantaisie et de belle humeur et qui, pourtant, fut écrite à la même époque, peut-être avec la même plume que le triste testament d'Heiligenstadt ; tantôt énergique, majestueux, superbe comme dans la *Symphonique héroïque*, il devient pensif et médite dans la *Quatrième Symphonie (adagio)*. Puis, rempli de

SCD L□ON

tristes pensées, il écrit la *Symphonie en ut mineur*, avec cette notice : « Ainsi le Destin frappe à ta porte ! » ; c'est dans celle-là qu'il décrit le prodigieux conflit de l'âme humaine et de l'aveugle destinée. Puis, comme tous les hommes qu'une disposition misanthropique ou une autre cause éloigne de la société, il vient jouir des beautés champêtres et il écrit sa *Symphonie Pastorale*, de même que Rousseau avait écrit ses *Rêveries*, Bernardin de Saint-Pierre, ses *Harmonies*. Enfin, son enthousiasme finit par se déchaîner; Beethoven est complètement sourd, mais il est résigné, il ne songe plus à son malheur, il est tout à son œuvre et déploie toute la puissance de son génie dans la *Symphonie avec chœurs*. Si celle-ci renferme quelques erreurs du fait de la surdité de l'auteur, elle est pourtant trop belle et trop significative pour que nous n'en disions pas dès maintenant quelques mots... Mais, laissons plutôt parler Wagner, dans l'*Œuvre d'art de l'avenir*.

« Beethoven a décrit, avec la compréhension des génies supérieurs, la terreur tragique qui règne sur l'allégro maestoso, ces ténèbres pleines de foudres d'où s'élève le gémissement de l'humanité souffrante, l'aspiration douloureuse au bonheur, le sanglot du renoncement fatal; il a dit la volupté sauvage du scherzo, puis l'adagio trois fois sublime, imprégné de souvenirs et d'émotions religieuses, où deux thèmes alternent jusqu'à ce que l'un absorbe entièrement l'autre dans son extatique consolation ; puis encore le finale, avec son effroyable cri d'orchestre, l'interrogation des contre-basses, la réapparition des images déjà vues. Enfin, la voix humaine se fait entendre. L'*Ode à la Joie*, de Schiller,

SCD LYON

déroulé ses strophes lumineuses sur l'harmonie instrumentale : « Joie ! ô joie ! tous les hommes sont des frères ! Embrassez-vous, millions d'êtres ; un Dieu bon règne aux hauteurs étoilées. »

Schüre, dans son ouvrage sur Wagner, le *Drame musical*, après avoir constaté les progrès étonnants de la musique instrumentale et la place importante qu'elle a prise dans la vie moderne, exprime ainsi son opinion sur Beethoven : « Tout le monde, aujourd'hui, a soif de musique sérieuse en dehors de l'opéra. Ce désir augmente chaque jour et devient presque universel. C'est une loi de l'histoire que les besoins de l'humanité refoulés sur un point éclatent sur un autre avec une énergie redoublée. Telle est l'importance de ce phénomène entièrement nouveau préparé par un travail de trois siècles, de Palestrina à Beethoven, qu'il projette une lumière nouvelle sur le passé comme sur l'avenir de l'art en général. On dirait que l'idéalisme banni de la vie et du théâtre contemporain s'est réfugié de nos jours dans la musique. Le révélateur incomparable de cet idéal moderne, c'est Beethoven. Le cerveau prodigieux de Shakespare reflétait l'homme dans toutes les variétés de l'espèce et savait le mettre en scène. Eh bien ! cet homme complet, universel, Beethoven le sent s'agiter en lui-même ; il l'est par le fond de sa nature et c'est pour cela qu'il l'exprime avec une telle puissance dans la langue originaire des sons, sur le mode triomphal de la symphonie. Mais il y a plus encore en lui ; il y a par-dessus tout l'étincelle prométhéenne, l'enthousiasme sacré... Sa joie est plus forte que la joie antique ; née du désespoir, elle ne craint plus rien.

SCD L□ON

« D'où vient à Beethoven cette force inouïe? Du génie de la musique. Par elle, il reconquiert les biens perdus et fait jaillir des sources vives du désert moderne. Par elle, il retrouve l'homme complet, harmonieux, joignant l'extrême énergie et l'extrême délicatesse dans la *Symphonie héroïque;* par elle, il ressaisit la puissance de la révolte contre l'injuste destin et l'affirmation de la victoire dans la Symphonie en *ut* mineur; par elle, il conclut avec la nature redevenue familière à l'homme un pacte d'indissoluble amitié dans la *Symphonie pastorale;* par elle, il ressuscite la danse en sa force et son antique majesté dans la Symphonie en *la*. Enfin, rassemblant toutes ses forces pour un dernier combat, il s'élance dans la Neuvième Symphonie vers la grande religion humaine et confie à ses chœurs transfigurés le verbe nouveau de cet évangile de fraternité et de joie. »

Après cela, on n'a plus rien à ajouter. L'âme de Beethoven nous apparaît dans son œuvre aussi nette sinon plus que dans sa correspondance. De plus, dans dans cette admirable série des symphonies, nous pouvons voir la progression de ce génie n'atteignant pas brusquement son apogée, mais s'acheminant majestueusement vers son idéal qu'il finit par atteindre avec la Symphonie avec chœurs.

Troisième période, 1814 à 1827.

BEETHOVEN EST SOURD

Le troisième style de Beethoven, inauguré déjà par la Neuvième Symphonie, a suscité des discussions sans

SCD L□ON 1

nombre qui commencent seulement à se calmer. Beaucoup de commentateurs, en effet, n'ont voulu voir dans les œuvres dernières de Beethoven qu'un travail apocalyptique, incompréhensible. Weber, le grand Weber lui-même, n'avait déjà rien compris au style symphonique nouveau de la *Symphonie héroïque* (1), et en 1810 il écrivait à un de ses éditeurs: « Vous semblez voir en moi, d'après mon quatuor et mon caprice, un imitateur de Beethoven. Ce jugement, très flatteur pour quelques-uns, ne m'est pas du tout agréable. Premièrement, je hais tout ce qui porte la marque de l'imitation et deuxièmement, je diffère trop de Beethoven dans mes vues pour pouvoir jamais me rencontrer avec lui. Le don brillant et incroyable d'invention qui l'anime est accompagné d'une telle confusion dans les idées, que ses premières compositions seules me plaisent, tandis que les dernières ne sont pour moi qu'un chaos, qu'un effort incompréhensible pour trouver de nouveaux effets, au-dessus desquels brillent quelques célestes étincelles de génie qui font voir combien il pouvait être grand s'il eût voulu maîtriser sa trop riche fantaisie. » Cette appréciation de Weber nous étonne aujourd'hui.

Mais il ne fut pas le seul à méconnaître Beethoven. Voici un jugement de Clément : « A partir de 1814, jusqu'à sa mort, l'illustre compositeur tombe au-des-

---

(1) Il le plaisante dans une scène entre les différents instruments de l'orchestre dont la querelle est calmée par la menace de leur faire jouer la Symphonie héroïque: « Que quiconque sait encore remuer un membre ou une clef s'annonce. — Oh ! grâce, dirent tous. » *Écrits*, 1er vol., p. 41.

SCD L□ON 1

sous de lui-même. Son inspiration est moins nette ; sa musique qui, même en s'efforçant d'exprimer l'infini, était restée, dans la période précédente, précise et intelligible, devient maintenant obscure et confuse. Qu'est-ce qu'une harmonie qui cherche à se pénétrer d'idées philosophiques ?... La solitude où se confine de plus en plus Beethoven, les lectures auxquelles il se complaît exercent une fâcheuse action sur ses tendances musicales.

« Pour que le génie ne perde point pied sur le sol mouvant des visions chimériques, il faut qu'au lieu de s'absorber dans la contemplation exclusive de ses pensées, il se rapproche des hommes, car rien n'est plus propice que l'isolement à l'infatuation de l'esprit.

« Insensiblement et sans qu'il s'en aperçût, les études de Beethoven donnèrent à ses idées une légère teinte de mysticisme qui se répandit jusque sur ses ouvrages, comme on peut le voir par ses derniers quatuors. Sans qu'il y prît garde aussi, son originalité perdit quelque chose de sa spontanéité, en devenant systématique. Les bornes dans lesquelles il l'avait retenue jusqu'alors furent renversées. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès ; le développement du sujet qu'il avait choisi alla quelquefois jusqu'à la divagation... Il y a dans les derniers quatuors des élans magnifiques suivis de développements pleins d'étrangetés, d'incohérence et de sauvagerie. Je confesse franchement que l'ensemble m'en a paru d'une conception plus bizarre que belle et même que certains passages seraient réputés intolérables à cause de leur dureté si le nom de Beethoven ne rendait cet aveu pénible à tout musicien. »

SCD LEON 1

Voici encore Oulibicheff dont le goût se révoltait contre les productions des deux dernières périodes. Suivant lui, les égarements du génie de Beethoven proviennent de l'affaiblissement de ses facultés occasionné par le mauvais état continuel de sa santé, par les chagrins domestiques, la mort de son frère Charles, les soucis donnés par la garde de l'enfant qui lui avait été confié, les luttes judiciaires soutenues contre sa belle-sœur, préoccupations d'affaires qui avaient porté chez lui jusqu'à l'excès l'excitation nerveuse. Oulibicheff ne craint pas de déclarer Beethoven tombé sous l'empire d'une hallucination.

Tel n'est pas notre avis et nous apprécions tout autrement les dernières productions de Beethoven. On peut comparer sa troisième manière à la seconde partie du *Faust* de Gœthe. L'ensemble de ce style, de ces idées si exceptionnelles est à sa seconde manière ce que la seconde partie de la grande conception de Gœthe est à la première. « C'est le génie construisant le ciel de ses rêves. » Les affections présentes ne jouent plus le premier rôle, le poète s'y arrête comme on s'arrête à un souvenir.

Les idées de Beethoven, telles que ce style exceptionnel les présente, sont toujours compliquées; elles sont la manifestation de sa pensée, quand elle appartenait à une vie exceptionnelle s'écoulant en dehors de l'existence réelle. Une surdité complète le séparait alors des impressions extérieures, il ne reproduisait plus l'humanité, le monde, tels qu'ils sont, mais tels qu'il voulait qu'ils fussent, ou qu'il les supposait être ; et tandis qu'il était ainsi isolé, sa pensée dut se compli-

SCD L□ON

quer du conflit de ses souvenirs et du monde fantastique de son âme. Fruit d'une immense méditation dont il n'y a pas d'exemple, la troisième manière de Beethoven n'a plus la spontanéité des deux premières, mais elle a et aura à jamais l'intérêt de montrer le génie aux prises avec les réalités. Tout en s'appuyant sur les données de notre sphère d'impressions, Beethoven la dépasse et la continue au-delà des limites qu'elle a pour nous. Cette existence en dehors de nos réalités a bien sa grandeur; l'existence des hommes, perdue pour le maître, il semblerait le voir la chercher et l'appeler à lui dans des accents qui, dira-t-on, auraient dû fléchir le sort. Le nombre même des notes que Beethoven croyait entendre et qu'il n'entendait plus, dut augmenter; n'aime-t-on pas immodérément un bien perdu à jamais? En d'autres termes, il y a beaucoup plus de notes dans la troisième manière de Beethoven, parce qu'il n'y en avait plus du tout pour lui. Les marches heurtées parfois de l'harmonie, les secousses qu'on lui connaît, n'ont pas d'autre cause. Une certaine recherche, la recherche du génie toutefois, remplaça l'essor primesautier de l'idée; un parti pris, profondément médité, les impressions de la jeunesse du cœur. L'ouïe devait être plus pour Beethoven que toutes les sensations humaines réunies pour un autre. A la fin, l'incertitude s'empara de son âme; il lui arrivait de douter de sa mission; il cherchait des voies inconnues; il se voyait destiné au style d'église *(messe en ré)*. On trouve, dans les productions de la troisième manière, comme un vague et immense désir de l'artiste de se surpasser, des tonalités moins usitées *(quatuor en ut dièse mineur)*;

une plus grande fréquence des transitions *(gloria de la messe en ré)*; des combinaisons étranges, des idées qui sembleraient s'exclure. L'intérêt répandu dans les épisodes l'emporte désormais sur l'importance de l'idée première, sur l'ensemble de l'œuvre ; la sympathique limpidité des idées n'est plus.

On a accusé Beethoven d'avoir voulu faire du mysticisme dans ses dernières œuvres, par exemple, dans la dernière sonate (voy. addenda). Nous le nions, Beethoven était trop fort pour être mystique. Les variations de la deuxième partie de cette sonate sont une merveilleuse étude rythmique de l'auteur, voilà tout.

A la fin de cet ouvrage nous ne faisons que citer une sonate (op. 31), où des récitatifs d'adagio coupent l'allégro, de même que les épisodes d'allégro, l'adagio en *ut* du joyeux quatuor en *sol* (op. 18). Ces mouvements sont liés entre eux par quelque fil invisible : ils ajoutent à l'expression du sujet auquel ils concourent. Ces affinités, nous ne les retrouvons plus dans les épisodes des productions de la troisième manière de ce genre (quatuors 13, 14 et 15). On dirait que, sur la fin de sa vie, Beethoven eût plus écrit pour sa satisfaction à lui que pour celle des autres. N'était-il pas naturel, en effet, qu'il se sauvât de sa surdité dans son for intérieur et y vécût de son monde ? Qu'il prît les signes de la musique pour leur expression rendue par le son si différente de l'aspect qu'ils ont pour l'esprit par l'intermédiaire des yeux? Tout ce qui est si étrange, baroque, dans sa troisième manière, auprès d'impérissables beautés, n'a pas d'autre cause, croyons-nous. L'effort surhumain fait par Beethoven dans un sentiment d'or-

SCD L□ON

gueil, légitime sans doute, pour se passer de l'ouïe, s'élever au-dessus des limites prescrites à la nature humaine; cette existence si exceptionnelle est l'explication et l'excuse de ce qui n'est sympathique à personne dans sa troisième manière. Loin de nous la pensée d'exagérer l'importance de l'ouïe pour le compositeur. La place de la musique est marquée au-dessus des perceptions matérielles; elle a affaire à l'âme par les idées qu'elle lui communique. Beethoven composa la symphonie avec chœurs quand il ne distinguait plus aucun son. Quelle preuve plus grande donner de l'immatérialité de la musique? Un musicien lit de la musique comme on lit un livre. Mais nous n'en croyons pas moins que c'est par les influences que le son exerce et les idées qu'il réveille, que le compositeur reçoit le plus d'impressions; que c'est la musique qu'il entend, en un mot, qui est pour beaucoup dans la musique qu'il écrit. Il suffit que le compositeur pense à l'effet à produire pour qu'il ait besoin de l'ouïe pour apprécier cet effet. Il s'ensuit que les productions de la troisième manière de Beethoven font bande à part et ne se parlent pour ainsi dire souvent qu'à elles-mêmes.

Le genre de composition qui exige peut-être le plus le contrôle de l'ouïe est la fugue. Or, Beethoven avait toujours été poursuivi par l'idée d'écrire des ouvrages de cette sorte; nous avons vu qu'il n'y avait jamais réussi, alors même qu'il entendait encore. A plus forte raison, devait-il échouer, lorsqu'en 1824, complètement sourd, il se mit à écrire sa grande fugue, œuvre 133 (745 mesures), œuvre qui fut pour beaucoup dans les opinions que l'on a émises sur sa mentalité. Pour

SCD LYON 1

nous, l'infirmité de Beethoven est seule en cause, d'autant plus qu'à cette époque il écrivait dans un genre tout nouveau. En effet, tant qu'il écrivait dans son ancienne manière qu'il connaissait à fond, qu'il avait pu entendre et juger autrefois, l'ouïe ne lui était pas indispensable. Comme tout musicien d'ailleurs, il « entendait » ses effets d'harmonie avant de les écrire, il savait l'effet qu'ils devaient produire et n'avait pas besoin de moyens de vérification. Tous les compositeurs n'ont pas eu à leur disposition un orchestre et n'ont pas su essayer leurs accords sur un orgue ou sur un piano.

Wagner ne sut jamais jouer du piano; Berlioz ne jouait que de la flûte et de la guitare.

Mais quand il voulut inaugurer un genre complètement nouveau, Beethoven commit des erreurs. La Messe en *ré*, la Neuvième Symphonie, les derniers quatuor sont semés de choses que nous ne trouvons pas et qu'on ne trouvera probablement jamais belles. Beethoven en les écrivant n'avait eu que son imagination pour le guider, sans le contrôle de l'ouïe ; cela lui paraissait beau, il en était satisfait et fier. Mais il est vraisemblable que s'il avait pu entendre exécuter ses œuvres, il les aurait corrigées et que les artistes chargés de chanter sa Messe ou sa Symphonie avec chœurs n'auraient plus pu l'appeler le « tyran des voix. »

Et cependant encore, n'y aurait-il pas, malgré tout, une part à faire au génie dans ces dernières productions ? Il nous semble qu'elles ont dû avoir dans l'âme de Beethoven une signification qu'elles ne peuvent encore avoir pour nous. C'est le propre du génie que

SCD L□ON

d'étonner et de s'éloigner par là des autres esprits. Les six premiers quatuors de Beethoven eux-mêmes rencontrèrent une levée de boucliers. Peu de personnes y reconnurent l'avènement d'un nouvel ordre de choses. Les quatuors de la seconde manière soulevèrent une véritable tempête. C'est alors qu'on se crut le droit de protester. Dix ans plus tard, le quatuor en *fa* mineur, le pont jeté de la seconde à la troisième manière, les cinq derniers quatuors qui appartiennent à la dernière phase du génie de Beethoven, furent délaissés en désespoir de cause par Baillot lui-même. Toutes ces compositions sont aujourd'hui le fond du répertoire de la haute musique de chambre. Le sort de la trente-deuxième sonate sera le même. Ses variations seront certainement comprises un jour. Les symphonies n'étaient-elles pas dédaignées en France, il y a seulement un demi-siècle?

Pour résumer, disons que Beethoven, par un de ces privilèges rares et précieux a eu cette fortune singulière de monter une carrière qui n'avait pas de déclin. Il fut longtemps méconnu et persécuté, parce qu'il ne fut pas compris. Il a fallu venir jusqu'à nos jours pour lui rendre justice. Aujourd'hui seulement on reconnaît que rien, même dans ses dernières œuvres, ne révèle en lui un aliéné. Le seul défaut qu'on puisse leur trouver est d'être parfois un peu dures, étranges; nous l'avons excusé. L'idée n'en reste pas moins sublime.

SCD LYON 1

CHAPITRE V

Le Génie et la Folie.

Après avoir pris l'observation médico-psychologique de Beethoven, il ne nous reste plus, dans ce dernier chapitre, qu'à accomplir notre œuvre de réhabilitation. Avec les données que nous venons d'acquérir, rien ne nous sera plus facile que d'arriver à notre but.

Mais auparavant nous ne croyons pas inutile de donner une définition aussi exacte que possible du génie et de mettre au point la question si souvent posée des rapports qui existent entre le génie et la folie ; après quoi nous n'aurons plus qu'à appliquer cette définition à Beethoven et à le libérer des accusations qui pèsent sur lui.

Qu'est-ce que le génie ?

Il ne rentre pas dans le plan de notre travail de discuter longuement les nombreuses définitions que l'on a données du génie, pas plus que de faire l'historique des travaux innombrables des hommes qui depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ont abordé ce problème et ont voulu en donner une solution. Nous n'approfondirons

SCD L□ON

pas les paroles d'Aristote traduites par Cicéron : *omnes ingenioses melancholicos*, ni l'affirmation de Sénèque : « *nullum ingenium magnum sine mixtura dementiæ* », et nous ne nous laisserons pas aller à des développements qui n'auraient pour résultat que de résumer les travaux de Lélut, Réveillé-Parise, Moreau de Tours, Lombroso, etc.

Nous dirons de suite comment M. Lacassagne a résolu la question et nous donnerons sa définition telle que son élève, le docteur Loygue, l'a formulée dans sa thèse sur Dostoïewski à laquelle nous empruntons le contenu de ce paragraphe.

Tout d'abord, le génie n'est pas quelque chose de spontané. Il y a tout un processus psychique, un ensemble de causes pour ainsi dire « prédisposantes » qui préparent l'inspiration géniale et qu'on peut retrouver.

L'influence lointaine de la race, celle plus immédiate de l'hérédité et du milieu ne sont plus à mettre en doute. Que ces influences se retrouvent chez un individu doué d'un tempérament spécial, riche en sensations comme celui de Beethoven, qu'à elles vienne et se joindre une cause « déterminante » quelconque qui est dans le cas particulier, l'éducation, le génie va-t-il se manifester ? Non, pas encore, car il faut une autre condition à son éclosion : nous voulons parler de la faculté d'innovation.

Le génie, en effet, n'est pas « qu'une imitation supérieure, la restitution et la mise au point de l'organisation mentale d'un pays ; mais il crée une nouvelle manière de penser ou d'agir, détermine un élan de l'évolution, un progrès, et fait bénéficier la race d'une

idée nouvelle », utilisant dans ce but les matériaux fournis par l'hérédité et parmi lesquels il opère une sélection inconsciente.

Quatre termes définissent donc le génie :

1° Un acquis considérable de matériaux ;

2° Une mémoire et une association d'idées subconscientes capables de reprendre et de restituer ces matériaux ;

3° Une extraordinaire puissance d'observation et de jugement ;

4° Une prescience, une sélection subconsciente qui, prévoyant un type de l'humanité à venir, guide l'homme de génie dans sa réalisation anticipée. C'est ce qu'on pourrait appeler le « sens de l'avenir » qui fait de l'homme de génie un « progénéré ».

Il n'y a même rien d'illogique à supposer que ce sens de l'avenir ait comme tous nos instincts un centre anatomique spécial, un groupe de cellules nerveuses qui représentent l'espèce, sa destinée, son progrès, de même que, chez nous, un autre groupe de cellules retient et schématise cet instinct de conservation qui nous rattache au passé.

Voici maintenant les conclusions de M. Loygue pour ce qui concerne les relations du génie et de la folie.

« La fréquence relative de ces relations prouve qu'elles ne sont pas contingentes ; il n'y a pas, entre le génie et la névrose, un rapport de simple coexistence, non plus que de causalité. Le génie ne peut être considéré ni comme un dérivé ni comme un équivalent de la névrose, pas plus que la maladie comme un simple déchet, un phénomène d'épuisement. »

SCD L□ON

D'ailleurs, les auteurs reconnaissent bien que tous les hommes de génie n'ont pas présenté des tares névropathiques.

D'après Régnard, M. Lombroso, sur 146 philosophes et savants de génie n'en signale que 40 ayant présenté des tares marquées; sur 92 grands politiques, 13 et sur 172 artistes, 30. Il ne cite dans tout ce nombre que 27 aliénés.

Régnard réduit encore considérablement le chiffre et, après une critique soigneuse des informations et de l'induction de Lombroso, il arrive à n'admettre comme tarés, dans le groupe des artistes, que Pétrarque, le Tasse, Rousseau et Schumann.

Il nous était donc bien permis d'entreprendre un travail du genre de celui de Régnard, ayant pour objet, non plus une étude d'ensemble sur tous les hommes de génie, mais une monographie sur Beethoven.

Beethoven fut-il un génie?

Beethoven fut un de ces hommes rares dont le nom est le signe caractéristique de toute une époque d'art ou de science; sorte de phénomène dont la nature est avare et qui n'apparaît que de loin en loin. De tels hommes ne se font pas toujours connaître pour ce qu'ils sont dès leurs premiers pas, comme l'imaginent les gens à préjugés; leur force d'invention ne se manifeste pas toujours dès leurs premiers essais et ce n'est pas pour eux, comme on le croit communément, une condition nécessaire de leur génie que de se faire pres-

SCD LYON 1

sentir au berceau. Parfois, il se montre plein d'audace et de fougue ; ailleurs, on le voit se développer lentement ou même languir longtemps comme engourdi par la paresse. Chez Mozart, faible enfant bégayant à peine, il avait fait une irruption violente ; chez Beethoven, au contraire, malgré les traditions les plus répandues, le génie ne sembla pas affecter de spécialité dans ses premières années. Nous savons que ce ne fut qu'en usant de violence que son père parvint à lui faire commencer l'étude de la musique. Cependant, tous les biographes s'accordent sur la rapidité des progrès de Beethoven. Après que ses premiers dégoûts eurent été vaincus, il se prit de passion pour l'art qu'on l'avait obligé d'étudier et s'avança à pas de géant dans une carrière où la contrainte seule avait pu le conduire, mais dans laquelle, grâce à une heureuse prédisposition, il devait s'illustrer.

Cela nous prouve bien que le génie a besoin d'une certaine préparation et nous dirons, avec M. Loygue : « Il en est des œuvres d'art comme de nos passions, de l'inspiration géniale comme des spontanéités amoureuses ; il n'y a pas de coup de foudre, de création *ex nihilo*. Elles supposent des préparations, des accumulations, des antériorités, toute une histoire mentale dont il n'est pas dit qu'on ne puisse retrouver le détail et l'évolution. »

L'influence de la race dans la constitution du génie est difficile à préciser et exigerait des études ethnologiques longues et difficiles. Ferons-nous valoir que les premiers Beethoven étaient flamands et qu'en Flandre, au point de vue musical, on s'adonnait de préférence

aux plus savantes combinaisons du contrepoint, tandis que, dans d'autres pays, à Venise particulièrement, on se complaisait dans les madrigaux élégants et les spirituels *canzoni?*

L'influence d'une hérédité plus immédiate est manifestée par ce fait que les antécédents héréditaires d'un certain nombre d'hommes de génie offrent des ancêtres de talent exercés dans le même art que leur descendant devait enrichir ou renouveler. La famille des Bach en est un des plus beaux exemples. Nous savons que le père, et surtout le grand-père de Beethoven étaient musiciens et ce fait nous paraît des plus importants à retenir.

Les rapports du milieu avec le génie ne sont pas plus à négliger et Guyau l'a bien montré dans l'*Art au point de vue sociologique*. Beethoven, qui eut en tout sept professeurs, reçut l'instruction spéciale la plus étendue, la plus complète, la plus variée qu'un élève puisse recevoir, et ses débuts furent favorisés d'une manière tout exceptionnelle.

Lorsqu'il arriva à Vienne, on était à une époque où la haute société autrichienne se faisait gloire d'aimer la musique et de favoriser les musiciens. Aucun milieu n'était assurément plus propice au développement d'un artiste que celui où les circonstances venaient de jeter Beethoven. « Dans cette joyeuse et folle cité, nous dit Wilder, le plus aimable des arts pousse et fleurit en pleine terre; la mélodie y flotte en quelque sorte dans l'atmosphère et l'air qu'on y respire semble vous arriver en ondes sonores. Ce que le Viennois demande à la musique, c'est moins le plaisir de l'intelligence que

l'émotion du cœur. Il y a, dans son tempérament cosmopolite, quelque chose du génie italien qui lui fait préférer le charme de la mélodie, la séduction du rythme aux combinaisons harmoniques les plus ingénieuses, aux formes les plus savantes du contrepoint. Cette prédilection des Viennois pour la beauté plastique du chant n'est certes pas restée sans influence sur le génie de Beethoven, dont une seule symphonie, dit Berlioz, renferme plus de mélodie que trente opéras italiens. »

Enfin, Beethoven a-t-il eu ce « sens de l'avenir » qui caractérise le génie? A-t-il deviné ce que devait devenir l'art musical? Laissons place ici à une lettre de la jeune correspondante de Goëthe, Bettina Brentano, qui, en 1810, écrit au patriarche de Weimar : « Lorsque je vis pour la première fois celui dont je veux vous entretenir, l'univers tout entier disparut à mes yeux. C'est de Beethoven que je vais te parler; c'est lui qui m'a fait oublier le monde et toi-même, ô Goëthe! Je ne sais comment m'exprimer, mais, bien que cela paraisse incompréhensible et invraisemblable, je ne crois pas me tromper en assurant *que cet homme est de bien loin en avance sur la civilisation moderne.* Le rejoindrons-nous un jour? Il est permis d'en douter. Puisse-t-il vivre assez longtemps pour résoudre l'énigme formidable posée par son génie; puisse-t-il atteindre le but idéal qu'il s'est proposé et laisser entre nos mains la clef mystérieuse qui doit nous ouvrir le séjour artistique de la vraie béatitude. »

Que fut donc l'œuvre de cet homme si en avance sur la civilisation de son époque? Wagner nous l'explique dans son livre intitulé « *L'Art de l'Avenir* ». Selon sa

SCD L□ON

comparaison, l'océan infini de l'Harmonie relie deux continents : celui de la Danse et celui de la Poésie. La danse, en effet, fournit à la musique le rythme, c'est-à-dire la loi qui règle la succession des mouvements dans le temps. La poésie, d'autre part, au contact de la musique engendre spontanément la mélodie. Ainsi, l'art instinctif du peuple crée, en dehors de toutes règles savantes, et en vertu d'un instinct infaillible, ces *lieder* naïfs où le sentiment se traduit naturellement et simultanément par la poésie et par la musique, où le vers s'épanouit de lui-même en mélodie.

Quand après la disparition de la tragédie grecque, la musique tendit à s'émanciper de la danse et de la poésie, elle dut aussi, par la force même des choses, tendre de plus en plus à se réduire à l'harmonie pure. Sous l'influence du christianisme, ennemi de la matière et des sens, la musique devenue l'organe du pur sentiment chrétien se spiritualisa et se dépouilla presque complètement de ses éléments sensuels : la mélodie et le rythme. Complètement séparée de la danse que le christianisme regardait comme profane et maudit, la musique devint presque exclusivement harmonie. Comme il fallait cependant déterminer d'une façon ou d'une autre la succession dans le temps des modulations harmoniques, l'art chrétien emprunta à l'art de la danse les quelques éléments rythmiques qui lui étaient strictement indispensables. Des figures rythmiques dépourvues de toute signification vivante, réduites en quelque sorte à l'état de simples formules géométriques, durent donner à l'harmonie un semblant de vie. Elles furent développées à l'infini, combinées

SCD LYON 1

entre elles, non point en vertu d'une nécessité interne mais d'une façon purement extérieure et mécanique de manière à fournir à l'harmonie, par des moyens artificiels, le rythme dont elle ne pouvait se passer tout à fait. Ainsi prirent naissance les lois pédantesques et complexes du contrepoint que Wagner appelle « le jeu arbitraire de l'art avec lui-même, la mathématique du sentiment, le rythme mécanique de l'harmonie égoïste ».

Toute l'histoire de la musique, depuis l'époque chrétienne, raconte, selon Wagner, l'effort constant des artistes, perdus dans cet océan sans bornes de l'harmonie chrétienne, pour revenir vers les côtes, pour reprendre pied, pour retrouver le rythme et la mélodie et sortir de cette détermination qui leur pesait. Les compositeurs lyriques s'acharnèrent à la poursuite de la mélodie, sans succès définitif d'ailleurs... Les symphonistes approchèrent davantage du but et firent accomplir à la musique des progrès immenses. Leur point de départ, c'est l'air de danse rythmé, pourvu de ses bases harmoniques et joué par les instruments. « Cet air de danse devint, lui aussi, la proie savoureuse du scolastique contrepoint : il l'émancipa de son obédience envers sa maîtresse : la danse réelle et plastique, et le contraignit à se mouvoir et à danser conformément à ses règles à lui. Mais, dans le mécanisme compliqué de cette danse perfectionnée à l'école du contrepoint, pénétra la chaude haleine de la vraie mélodie populaire, et aussitôt cet organisme stérile fut vivifié, devint un corps élastique et souple, s'épanouit en beau chef-d'œuvre humain : cette œuvre d'art à son

SCD L□ON

point de perfection c'est la symphonie de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Entre les mains de ces artistes et surtout du plus grand d'entre eux, Beethoven, cette mélodie isolée de la poésie parlée, mais parée, par contre, de toutes les richesses de l'harmonie, devint un instrument d'une incomparable puissance d'expression, une langue d'une souplesse merveilleuse, apte à dire avec une prodigieuse intimité tous les mystères de « l'homme intérieur », à exprimer la joie sereine d'un cœur satisfait et apaisé, comme à crier vers le ciel la mélancolie ou le désespoir d'une âme que hante le doute.

Mais cette langue admirable était condamnée et cela, par sa nature même, à n'exprimer que des *états* d'âme sans jamais pouvoir s'élever jusqu'à dire l'*acte moral* lui-même. « La musique absolue ne peut, sans tomber dans le pur arbitraire, arriver, à l'aide de ses ressources propres, à décrire clairement et distinctement l'homme que déterminent ses sens et son instinct moral. Elle reste, malgré ses progrès merveilleux, toujours *sentiment;* elle accompagne l'acte moral, elle n'est jamais elle-même un *acte;* elle peut exposer l'un à la suite de l'autre des sentiments, des états d'âme; mais elle ne saurait montrer comment un état d'âme donné se résout nécessairement en un autre; il lui manque la *volonté morale*. »

Et avec une indomptable énergie, une persévérance que rien ne lassait, Beethoven se mit à parcourir la mer infinie de l'harmonie, poussant des pointes hardies dans toutes les directions, s'efforçant de donner à la langue de la musique absolue toujours plus de clarté, de

SCD L□ON 1

précision, de profondeur, se rapprochant sans cesse de cette limite infranchissable que la musique ne peut dépasser sans secours étranger... Un jour vint, enfin, où cette limite aussi, il la franchit. Dans la Neuvième Symphonie, il voulut exprimer sous une forme définitive la grande pensée qui le remplissait tout entier, son optimiste religieux que ne pouvaient ébranler les démentis de l'expérience, sa foi invincible en l'amour de Dieu. Au début de sa symphonie, il fit chanter toutes les angoisses de l'âme en face de l'énigme redoutable du monde, il montra « l'idée de l'univers sous son aspect le plus effroyable. » Puis, en regard de ce sombre tableau, il voulut placer l'affirmation triomphante de sa foi libératrice. Et alors, poussé par l'irrésistible besoin d'exprimer sa pensée avec une entière clarté, avec une évidence qui ne laissât prise à aucun doute, il appela, pour couronner son œuvre, la poésie à son secours; « il fit jaillir au milieu des ténèbres éternelles du Désir inconscient et de la musique absolue, la flamme vivifiante du Verbe », et sa symphonie s'épanouit en un hymne magnifique à la joie et à l'universelle fraternité. Comme Christophe Colomb, Beethoven avait découvert un monde nouveau. Parti du continent de la Danse, il avait traversé victorieusement l'océan de l'Harmonie pour jeter l'ancre enfin sur la terre promise du Verbe. « La dernière symphonie de Beethoven, conclut Wagner, consacre l'émancipation de la musique qui, par ses propres ressources, s'est élevée jusqu'à l'art communiste *(allgemeinsame Kunst)*. Elle est l'Evangile humain de l'art de l'avenir. Au-delà, plus de progrès possible, car, après cette symphonie, il n'y a plus que l'œuvre

SCD L□ON

d'art parfaite de l'avenir, le Drame communiste. Beethoven a forgé la clef qui nous ouvre le temple. »

Tel fut le rôle de Beethoven dans l'histoire de la musique. Les éléments de la composition idéale furent inventés, fixés et développés dans son œuvre impérissable. Il est regrettable qu'il n'ait pas eu à sa disposition, comme Wagner, une langue de poète qu'il eût pu manier à sa guise. Nous verrons les ennuis que lui créèrent les livrets lorsqu'il voulut écrire une œuvre dramatique. Il aurait fallu que le poète fût réuni au musicien et Beethoven aurait atteint l'idéal si longtemps rêvé de réformer complètement le drame musical. Il ne le put. Mais qu'importe ? Cet idéal, il le conçut le premier, il le conçut supérieur à celui de tous ses contemporains et la suite justifia qu'il avait tourné ses regards dans la bonne direction. C'est, en effet, à la symphonie beethovinienne et non aux anciennes formes de l'opéra, que les générations de musiciens qui suivirent ayant Wagner à leur tête, empruntèrent l'élément musical du drame. « La symphonie est pour nous, dit Wagner, la révélation d'un autre monde. Le but à poursuivre est donc la fusion intime de la mélodie beethovinienne et de la poésie, celle-ci précisant les impressions troublantes et vagues de la musique. Mais il faut que la pénétration soit intime ; c'est pourquoi le poète et le musicien doivent ne faire qu'un seul et même cerveau, un seul et même génie. »

Beethoven, qui travailla toute sa vie à atteindre ce but, eut donc bien le « sens de l'avenir », autrement dit, ce fut bien un progénéré, un génie.

SCD L□ON 1

Beethoven eut-il des tares de dégénérescence ?

Nous avons acquis, au cours de ce travail, autant qu'il était en notre pouvoir de le faire, toutes les connaissances nécessaires pour résoudre le problème que nous nous étions posé et nous avons noté avec impartialité toutes les particularités capables d'avoir une influence sur notre décision.

Revenons maintenant à notre question : quel fut l'état mental de Beethoven ? Fut-ce l'état mental d'un névrosé du genre épileptoïde comme le veut M. Lombroso ?

Avant tout, répétant les paroles de Paul Bjerre, disons que cet état mental, comme celui de tout homme de génie, se trouve bien au-delà de la médiocrité de la foule et que l'investigateur ne saurait, par conséquent, conclure par analogies au moyen de ses expériences personnelles. Ensuite, il est inadmissible d'utiliser et de juxtaposer sans autre définition les notions ordinaires de maladie et de santé.

Dans l'état mental maladif, il s'agit toujours de la rupture d'un équilibre qui a nom « état normal ». Cette rupture peut prendre place dans le monde des sentiments, dans le domaine de l'intellect ou ailleurs. Elle se manifeste par la dépression et l'arrêt de l'énergie ou bien, au contraire, par la folie où les limites entre la signification du moi et du monde extérieur pour la construction de l'image du monde sont estompées. Maintenant, il ne faut pas oublier que plus une individualité est fortement développée, et plus des singularités personnelles de toute

SCD L□ON

nature pourront être accentuées sans que ce phénomène tombe dans le domaine de la maladie. L'équilibre se rompt moins facilement à mesure que l'élément qui fait contrepoids contre les singularités se montre plus fort. Il faut, de façon générale, en parlant d'équilibre et d'état normal chez l'homme de génie, compter avec des proportions toutes spéciales. C'est un principe qui doit s'appliquer à toutes les questions psychologiques. Ainsi, par exemple, au sujet de la santé d'esprit, l'homme ordinaire n'en jouit pas encore du fait que l'équilibre intérieur existe; ses sentiments ne doivent pas se trouver en état de changements perpétuels et considérables; ses idées ne doivent pas, par des singularités, outrepasser les limites intellectuelles du milieu.

Chez l'homme productif, l'équilibre est de nature plutôt labile et il faut qu'il le soit. Ses mouvements d'âme déclanchent plus facilement et se rapprochent volontiers des extrêmes. Ses facultés intellectuelles débordent plus facilement et prennent des formes et des proportions inusitées. La productivité exige cette labilité nécessairement; car elle n'est, de par sa nature, qu'un affranchissement, une phénoménalisation d'énergies intérieures qui deviendrait impossible par la fixation de ces énergies dans une situation d'équilibre inébranlable. Mais si la labilité est une partie intégrante du don génial, il est évident qu'elle ne saurait, en aucun cas, être considérée comme une manifestation maladive. Elle doit, au contraire, être interprétée comme une force chez l'homme de génie. Cela est si vrai que l'équilibre stable, normal pour l'homme des foules, devient une véritable tare s'il se trouve lié à un talent aux ten-

SCD LEON 1

dances productives. Dans ce cas, l'homme sait que des énergies intérieures se meuvent, qu'elles cherchent à s'affranchir, à se manifester, et il sent qu'il est incapable de les libérer et qu'elles restent enchaînées, immobiles ; ses essais de produire aboutissent à de stériles douleurs d'accouchement qui consument ses forces.

Dira-t-on alors qu'il y a dans l'œuvre de Beethoven quelque chose d'excessif, de maladif ? Tous les génies vigoureux, féconds, exubérants ont, d'ailleurs, été accusés par leurs comtemporains d'outrer la passion. Saint-Evremond adresse ce reproche aux compositeurs italiens de son temps ; Gluck, Berlioz, n'y ont pas échappé. Et nous reconnaissons que cette accusation a, au premier abord, quelque chose de spécieux. Il est certain, en effet, que Beethoven était doué d'une extraordinaire impressionnabilité et que cette sensibilité toujours exaltée, vibrante, tendue, se fait jour dans ses œuvres artistiques ; l'audition n'en va pas sans quelque fatigue pour l'auditeur et nous croyons qu'il est difficile d'entendre une symphonie ou un des grands quatuor par exemple, sans ressentir, indépendamment de tout plaisir esthétique, un véritable ébranlement nerveux. Mais qui pourra décider si cette sensibilité est maladive et si l'ébranlement nerveux que ces œuvres d'art communiquent à beaucoup de gens est quelque chose de malsain ? Comment fixer, sans tomber dans l'arbitraire le le plus complet, le point précis où la passion devient exagérée, où l'émotion devient « pathologique » ?

Nous ne consacrerons pas beaucoup de temps à réfuter les arguments dont se sert Lombroso pour nous mon-

SCD L□ON

trer un Beethoven taré de dégénérescence. Quels liens de famille, en effet, lui trouve-t-il avec les aliénés ? Pas beaucoup : la précocité, le célibat, la distraction !... C'est peu de chose et, de plus, si Lombroso avait puisé ses renseignements à des sources meilleures que celles qu'il a choisies, il est certain qu'il n'aurait pas parlé de Beethoven dans son livre. Tout d'abord, Beethoven ne fut pas si précoce qu'on le croit généralement, nous l'avons montré, et ses tendances musicales ne se révélèrent pas de suite.

Il ne se maria pas, c'est vrai; mais ce ne fut pas l'envie qui lui en manqua : nous avons vu qu'il fit tout ce qu'il put pour trouver une compagne et que, si la fortune lui avait un peu plus souri, il n'aurait pas été condamné à vieillir seul.

Il resta chaste toute sa vie, nous en convenons; mais fut-ce par manque d'instinct sexuel? par perversion? On ne peut plus le dire après les renseignements que nous avons fournis quand nous avons étudié chez lui l'instinct sexuel. Fut-ce par syphilophobie, par cette crainte des maladies vénériennes qui poursuit sans cesse certains individus au point de leur faire éviter tout acte génital ? Les trois seuls passages de ses lettres que nous avons pu trouver à ce sujet ne nous révèlent pas une véritable phobie. Beethoven donne, en passant, un conseil à son frère ou à son ami Zmeskall, il sait à quoi expose ces relations, il s'en défie, comme tout le monde d'ailleurs, et il a raison. Il est bien plus simple de chercher la cause de sa chasteté dans les solides principes de morale qui le dirigèrent toujours, et cette cause est suffisante. Peut-être fut-il rendu timide par ses nom-

SCD L□ON 1

breuses déceptions au point de ne pas oser chercher d'autres aventures ? Peut-être, puiqu'il aimait toujours honnêtement quelque femme, fut-il retenu par la crainte de perdre cette amitié a l'occasion d'une faute qui aurait pu se connaître ? Peut-être enfin, subit-il l'influence du milieu social dans lequel il vivait et dont les mœurs étaient relativement sévères ? Ce sont là autant de causes possibles, mais qui ne chargent en rien la mentalité de celui qui les subit.

Autre argument : Beethoven fut distrait. Oui, et il le fut même beaucoup, au point d'oublier ses vêtements sous un arbre ou de laisser passer l'heure du déjeuner sans s'en apercevoir. Mais quoi d'étonnant à qu'un cerveau fortement appliqué à un travail, néglige tout le reste. N'est-il pas normal qu'une forte sensation en fasse disparaître une autre moins intense. Quand Pascal était absorbé par une problème, il ne sentait plus son mal de dents ; quand Beethoven composait, il ne sentait plus la faim et oubliait, par le fait, de déjeuner.

Pourquoi Lombroso n'a-t-il pas placé Beethoven parmi les hommes qui ont la manie de faire des jeux de mots ? Il en faisait pourtant beaucoup et qui souvent même étaient d'un goût douteux.

Non, à notre avis, si ces « tares », même réunies chez un seul individu, avaient quelque importance, ce ne serait plus la peine d'écrire un livre sur les dégénérés ; il serait plus simple de décrire l'homme normal, car, qui de nous n'a pas quelqu'une de ces particularités à son actif ?

La plus sérieuse objection à faire à l'équilibre mental de Beethoven portait sur l'étrangeté, l'incohérence ap-

SCD LEON

parente de ses dernières œuvres. Or, nous avons vu qu'il n'y avait pas là œuvre de fou. Tout ce que l'on a dit tient à ce qu'on ne comprend pas encore cet homme qui devança tant son époque. Avons-nous le droit de méconnaître la valeur des productions de la dernière période quand nous les voyons servir d'embryon à l'art wagnérien, quand des esprits comme César Frank, Vincent d'Indy, Witkowsky, donnent comme point de départ à leur œuvre la dernière manière de Beethoven?

Notre tâche est accomplie. L'examen de l'état mental de Beethoven nous prouve une fois de plus l'exactitude de ces lignes de M. le docteur Locard : « A côté des géniaux aliénés, dont l'existence n'est ni douteuse, ni discutable, mais qui sont en petit nombre et chez qui l'aliénation ne semble pas être nécessairement fonction du génie, il existe une majorité considérable d'hommes de génie normaux qui ont parcouru sans traces de psychose « la glorieuse parabole de leur existence. »

SCD L□ON 1

CONCLUSIONS

I. Beethoven semble avoir été un artério-scléreux précoce. A l'âge de vingt-six ans, il eut une otite scléro-fibreuse bilatérale qui aboutit à une surdité complète à l'âge de quarante-trois ans. A partir de trente et un ans, l'artério-sclérose se manifesta par une cardiopathie qui amena, dans la suite, des troubles pulmonaires et hépatiques et enfin une ascite rebelle à tous les traitements.

II. Cette surdité eut une fâcheuse influence sur le caractère de Beethoven, qui devint irritable, soupçonneux, et eut même l'apparence d'un misanthrope, tandis qu'au fond il resta toujours le même être plein de bonté, ne désirant qu'une chose : le bonheur de ses semblables.

III. La surdité retentit également sur son œuvre. Par les sentiments qu'elle fit naître dans l'âme de Beethoven, elle fut la source des œuvres sublimes de la seconde période. Elle est, en même temps, l'explication des erreurs commises par Beethoven dans ses dernières compositions. Celles-ci, en effet, étant écrites dans un style

SCD L□O

nouveau et n'ayant pu être contrôlées par l'ouïe, renferment des étrangetés tellement choquantes qu'on ne peut se les expliquer que par la surdité de leur auteur.

IV. Rien, dans l'étude de l'intelligence et de l'œuvre, ne nous montre, en Beethoven, la trace d'une psychose dégénérative. Le génie est donc compatible avec un état mental parfaitement sain.

Vu :

Le Président de la Thèse :

LACASSAGNE.

Vu :

Pr le Doyen :

L'Assesseur,

HUGOUNENQ.

Vu et permis d'imprimer :

Lyon, le 17 février 1905.

Le Recteur, Président du Conseil de l'Université

G. COMPAYRÉ.

SCD LYON 1

ADDENDA

I

Dates de la composition des principales œuvres.

Après avoir étudié année par année les événements de la vie de Beethoven, nous avons pensé qu'il serait intéressant de connaître les dates de composition des différents ouvrages. De cette façon, on pourra se rendre compte de l'influence exercée par les circonstances sur le caractère de l'œuvre.

1781. — Trois *sonates* peu importantes.

1784. — Un *lied* et un *rondo* pour piano.

1785. — Un *menuet en mi bémol*, un *lied* (op. 52 n° 1). Trois *quatuor* pour violon, alto, violoncelle et piano, résultats d'une sérieuse étude de violon faite avec Franz Ries.

1787. — Beethoven compose une suite de variations à quatre mains sur un thème du comte de Waldstein.

1789-1790, — Deux *préludes* pour piano (op. 39), une *cantate*, des *variations* sur un thème de Righini.

1791. — *Ballet des Chevaliers*. Achèvement ou continuation de nombreuses esquisses antérieures.

1792. — Un *trio* pour cordes (op. 3), des *chants* pour voix seules, des *variations*, le trio dit « *Sérénade* » (op. 8); des *rondos*, des *bagatelles* et les *deux sonates faciles* (op. 49) terminées et publiées plus tard.

A la fin de 1792, Beethoven commence à méditer d'écrire une œuvre musicale sur l' « Ode à la Joie » de Schiller.

SCD L□O

1793. — Fragments pour la *première symphonie* ou *symphonie en ut majeur*.

1794. — Esquisses musicales, entre autres celle d'*Adélaïde;* suite des ébauches pour la *première symphonie* ; les trois premières *sonates pour piano* (op. 2) dédiées à Joseph Haydn. Achèvement d'un *trio* (op. 1).

1795. — *Variations pour piano ; rondo en sol* pour piano et violon (publié en 1806). Publication de deux *concertos*, d'*Adélaïde*, de l'*Opferlied*, de *danses allemandes*, de *menuets*.

1796. — Beethoven compose la scène dramatique « *Ah! Perfido!* », deux *sonates* pour violoncelle (op. 5), des *variations*, une *sonate* (op. 6), un *quintette pour cordes* (op. 4), des *fragments de la sonate en mi bémol* (op. 7) ; des *esquisses pour les trois sonates* (op. 10). Il commence trois *trios* (op. 9). Il publie les trois premières sonates (op. 2), des danses et des variations nombreuses, entre autres celles sur *Nel cor piu non mi sento*, thème tiré de la partition de Paisiello, *la Molinara*.

1797. — Un *chant patriotique*, sept danses dites *Lœndler*, des *variations* sur le motif : *la ci darem la mano*, de Don Juan.

1798. — Beethoven est introduit par le violoniste Kreutzer auprès de Bernadotte alors ambassadeur de France qui lui suggère le projet d'une symphonie héroïque. Il compose trois *sonates pour piano et violon* (op. 12), un *quintette* (op. 16) ; publie l'op. 9, l'op. 10, un *trio pour piano, violoncelle et clarinette* (op. 11) et des *variations* nombreuses.

1799. — Composition de la *sonate pathétique*, de parties importantes des *six premiers quatuor*, de fragments du *grand septuor* et de la *première symphonie* ; ébauches d'une *sonate en si bémol* (op. 22) et de l'*Oratorio du Christ aux oliviers*. Publication de l'œuvre 12 et des deux *sonates* qui forment l'œuvre 14, sans doute composées à des dates assez différentes.

1800. — Exécution de la *première symphonie* au Burg-Theater, d'un *concerto* et du *grand septuor* (2 avril). Compo-

SCD L□ON 1

sition d'une *sonate pour piano et cor*, achèvement de l'op. 22, des six quatuor, du quintette pour cordes, en *ut*, du *concerto en ut mineur*, de fragments destinés au ballet de *Prométhée*.

1801. — Continuation du *Christ aux oliviers* ; achèvement du ballet de *Prométhée*. Composition de deux *sonates* pour violon, des grandes *sonates en la bémol* et *en ré* (op. 26 et 28), des deux *sonates fantaisies* (op. 27).

1802. — Esquisses pour la *deuxième symphonie* ou *symphonie en ré* (datant peut-être de la fin de 1801) ; fragments de trois *sonates de violon* (op. 30), de deux *sonates de piano* (op. 31), de *variations en fa* et en *mi bémol* (op. 34 et 35).

1803. — Achèvement de la *symphonie en ré*, du *Christ aux oliviers*, du *concerto en ut mineur*. Ces trois ouvrages sont exécutés le 5 avril. Le 17 mai, exécution publique de la *Sonate à Kreutzer*. Publication de *mélodies vocales*, de *sonates*, de la *romance en sol* pour violon et orchestre (op. 40).

L'événement capital de l'année est la composition d'*esquisses pour la symphonie héroïque*. Beethoven s'occupa activement de ce travail à Vienne où il était revenu dans l'hiver de 1802, et pendant son séjour à Baden et Ober-Dœbling, près Vienne.

1804. — Beethoven continue et achève d'écrire la *symphonie héroïque* tout en publiant sa *deuxième symphonie* et *trois marches à quatre mains*. La *troisième symphonie* était dédiée à Bonaparte alors premier consul, pour lequel le musicien éprouvait une immense admiration. Mais la nouvelle arriva bientôt de l'élévation au trône du général victorieux et Beethoven qui avait cru à l'amour désintéressé de Bonaparte pour la grandeur de son peuple et pour la liberté du monde, fut aussitôt pris d'une extrême colère. Il déchira le titre de la symphonie où se trouvaient ces mots : « Napoléon Bonaparte... Louis van Beethoven » et donna à son œuvre un nouveau titre indiquant bien la profondeur de sa désillusion: *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un grand uomo*. La

SCD L□ON

symphonie héroïque ne devait être publiée qu'en 1806. Dans l'été de 1804, Beethoven revient à la campagne ; c'est là qu'il compose la *grande sonate* au comte de Waldstein et l'œuvre 54.

1805. — Beethoven compose l'œuvre 56 et termine la *sonate en fa* (op. 54). Il travaille assidument à son opéra *Fidelio* et l'achève sous sa première forme (trois actes). Le 13 novembre, l'armée française occupe Vienne, le 20, *Fidelio* est représenté devant un parterre d'officiers français. Après la troisième exécution, Beethoven le retire; Stephen Breuning remanie le poème de Sonnleithner (traduit de Bouilly) et le réduit à deux actes. Beethoven compose les *deux premiers mouvements de la Symphonie en ut mineur.*

1806. — *Fidelio* est rejoué, le 29 mars et le 10 avril, puis retiré à nouveau par Beethoven. Les *trois quatuor* (op. 59) dédiés au comte Rassoumofsky qui furent commencés précédemment (hiver 1805?) sont continués par le musicien. Il achève le *concerto en sol*, la *sonate en fa mineur « Appassionata »*, la *symphonie en si bémol.*

1807. — Beethoven compose l'*Ouverture de Coriolan* pour la tragédie de Collin. Il écrit la *troisième ouverture de Fidelio*, à l'occasion des représentations de son opéra à Prague. Il termine une *messe en ut;* il achève à peu près complètement la *symphonie en ut mineur* et avance beaucoup la composition de la *symphonie pastorale*, pendant son séjour à Heiligenstadt et dans la campagne qui environne le Kahlenberg. Publication de *trente-deux variations pour piano.*

1808. — *Fantaisie avec chœurs* (op. 80), *sonate en la* pour piano et violoncelle, *trios en ré et en mi bémol* pour cordes et piano ; achèvement de la *symphonie pastorale* et de celle en *ut mineur*. Exécution de ces deux symphonies et de la *fantaisie avec chœurs* le 22 décembre, sans aucun succès.

1809. — Pendant le siège de Vienne, Beethoven écrit le *concerto en mi bémol*, le *quatuor en mi bémol*, la *sonate en fa dièse majeur*, trois *mélodies*, une *marche* et la *sonate des Adieux*, pour le départ de l'archiduc Rodolphe.

SCD L□ON 1

1810. — Composition de la musique pour *Egmont*, du *quatuor en fa mineur*, de *mélodies* sur des poésies de Goëthe; achèvement de la *sonate des Adieux* pour le retour de l'archiduc et du *trio en si bémol*, au moins à peu de chose près.

1811. — Le *Roi Etienne*, les *Ruines d'Athènes*. Beethoven ajoute une *introduction* à sa fantaisie avec chœurs.

1812. — Projets relatifs à la *symphonie avec chœurs;* composition de la *symphonie en la*, de la *symphonie en fa*, des *morceaux pour trombone*, d'une *sonate pour piano et violon* (op. 96) et de quelques *mélodies*.

1813. — *Marche triomphale* pour une tragédie de Kuffner (Tarpéia); symphonie à programme intitulée la « *Bataille de Vittoria* », célébrant la victoire de Wellington en Espagne.

1814. — Reprise de *Fidelio* au théâtre de Kärnthnerthor (23 mai); le 26, exécution, avant l'opéra, d'une nouvelle *ouverture en mi*. Achèvement de la *sonate en mi mineur* (op. 90), d'une *ouverture en ut* (la Fête du Nom) dont les thèmes semblent avoir été primitivement destinés à l'« Ode à la Joie ». Ebauches pour un *concerto en ré* (inachevé); composition d'un *chant élégiaque* (op. 118) et de la *cantate « le Moment glorieux »*.

1815. — Deux *sonates pour piano et violoncelle* (op. 102); le *chœur « Es ist vollbracht »*, des mélodies séparées; le morceau intitulé le *Calme de la Mer et l'Heureux Voyage;* la *sonate en la* (op. 101); harmonisation des *mélodies écossaises*. Publication d'une *polonaise en ut*.

1816. — Publication de la *sonate de violon* (op. 96), du *Liederkreis* (op. 98). Composition de diverses autres mélodies et d'une *marche militaire en ré*.

1817. — Il est difficile de dire si c'est à la fin de 1816 ou en 1817 que furent composés le *quatuor* (op. 104), tiré du trio en *ut* mineur (op. 1) et *deux suites de variations* sur des airs nationaux (op. 105 et 107). A ces ouvrages, il faut ajouter, pour cette même période, le *Chant des Moines*, de Wilhelm

SCD L□ON

Tell et plusieurs autres mélodies. Beethoven commence d'écrire le *premier mouvement de la Symphonie avec chœurs.*

1818. — Commencement de la grande *sonate en si bémol* (op. 107). Composition d'un *canon à trois voix* et d'une *suite de dix variations*. Beethoven travaille assidument à sa grande *messe solennelle en ré.*

1819. — Achèvement de la *sonate* (op. 106). Commencement de l'œuvre 109, continuation de la *Messe solennelle.*

1820. — Beethoven achève la *sonate* (op. 109), continue la *messe en ré* et la *symphonie avec chœurs.* Il fait des projets relatifs à une *dixième symphonie* qui eût été chorale en deux de ses parties, le finale et l'adagio. Le thème du chant eût été sur un texte ecclésiastique.

1821. — Composition de la *sonate op. 110;* suite des travaux précédents.

1822. — Beethoven termine la *messe en ré*, écrit une *ouverture en ut* pour l'inauguration du théâtre Josephstadt à Vienne (op. 124) et la *sonate op. 111.* Son ami Rochlitz lui propose de mettre en musique le *Faust* de Goëthe. Il pense toujours à ses deux symphonies et fait choix définitivement pour le finale de la neuvième de l'« Ode à la Joie » de Schiller, comme il en avait eu souvent le projet.

1823. — Beethoven termine une série de *variations* (op. 120) Il écrit enfin dans sa forme dernière son immortelle *symphonie avec chœurs.* Le 7 mai, exécution de cette symphonie, en même temps que du *kyrie*, du *credo* et de l'*agnus* de la *Messe solennelle*, au théâtre « An der Wien ». La surdité de Beethoven était tellement complète qu'il n'entendit pas les applaudissements provoqués par la symphonie et que l'une des chanteuses, M^lle^ Ungher dut l'obliger à se retourner pour qu'il pût voir les battements de mains des auditeurs.

1824. — Composition du *quatuor en mi bémol*, premier en date des trois dédiés au prince Galitzin ; commencement du troisième de ces quatuor (celui en *si bémol*, op. 130) primitivement terminé par la *grande fugue* (op. 133).

SCD L□ON 1

1825. — Beethoven ayant retrouvé un peu de santé à ce moment, compose le célèbre *Chant de reconnaissance du quatuor en la mineur* (op. 132), et les autres parties de ce même quatuor.

1826. — Il écrit le *quatuor en fa*, termine le *quatuor en ut dièse mineur* et ajoute un nouveau *finale* à celui en *si bémol* pour y remplacer la grande fugue.

II

Aperçu sur les principaux ouvrages.

Bien que cette analyse, quoique brève, nous eût été utile et même nécessaire pour connaître à fond le caractère de Beethoven et pour apprécier le développement et la valeur de son génie, nous n'avons pu la faire au chapitre IV. Elle était forcément trop musicale pour entrer dans un travail qui devait être avant tout médical.

Nous étudierons, ici encore, les œuvres par période.

PREMIÈRE PÉRIODE. — IMITATION DE MOZART

Le chant, l'idée mélodique, prédomine jusque dans la musique instrumentale de Mozart, témoin son imcomparable quintetto pour piano et instruments à vent. Il y a, dans cette production d'élite, un grandiose, un goût si pur, des sentiments si nobles, une si profonde conviction de la force du génie, une si sage mesure en toutes choses, que Beethoven écrivit évidemment sous l'influence du chef-d'œuvre existant son quintetto à lui pour piano et instruments à vent. C'est la même donnée : introduction, allegro, andante, finale. Pas de scherzo ; il dut cependant en coûter à Beethoven de ne pas en écrire, à lui qui y excellait, et qui, dans cette forme surtout, pouvait espérer l'emporter sur le héros du jour.

SCD L□ON

Le trio de violon (op. 3) en *mi* bémol, composé en 1796, antérieur de deux ans aux trios opéra 9, n'a pas autant de mérite; il présente les divisions, le patron, les tonalités même du trio pour violon alto et violoncelle de Mozart: deux menuets, andante, adagio, deux allégros. Il fut donc dans la destinée de Beethoven de vivre un temps sous l'influence du style de Mozart, dont il est dans ses premières compositions la plus complète expression, bien plus que la copie. Malgré l'originalité incontestable des idées, les trios de piano, violon et basse (op. 1), les sonates de piano seul (op. 2, 7 et 10), les sonates de piano et violon (op. 12), les deux sonates faciles (op. 49), le trio de violon, alto et basse (op. 8), le grand septuor (op. 20), les six premiers quatuor rappellent dans les dispositions et les formes le type du style mozartiste, bien que diverses nuances d'individualité plus prononcée se fassent remarquer en s'avançant jusqu'à l'œuvre 21.

La Première Symphonie. — Dans la première symphonie, en *ut*, composée en 1799, cette nuance devient plus vive; le scherzo de cette symphonie est déjà de la fantaisie pure de Beethoven. Berlioz nous a laissé de cette composition une bonne appréciation; nous ne pouvons mieux faire que de la citer tout entière:

« L'auteur, en l'écrivant, dit-il, est évidemment resté sous l'empire des idées de Mozart, qu'il a agrandies quelquefois, et partout ingénieusement imitées. Dans la première et la seconde partie, pourtant, on voit poindre de temps en temps quelques rythmes dont l'auteur de *Don Juan* a fait usage, il est vrai, mais fort rarement et d'une façon beaucoup moins saillante. Le premier allégro a pour thème une phrase de six mesures qui, sans avoir rien de bien caractérisé en soi, devient ensuite intéressante par l'art avec lequel elle est traitée. Une mélodie épisodique lui succède, d'un style peu distingué; et au moyen d'une demi-cadence répétée trois ou quatre fois, nous arrivons à un dessin d'instruments à vent

SCD L□ON 1

en imitations à la quarte, qu'on est d'autant plus étonné de trouver là, qu'il avait été employé souvent déjà dans plusieurs ouvertures d'opéras français.

« L'andante contient un accompagnement de timbales piano qui paraît aujourd'hui quelque chose de fort ordinaire, mais où il faut reconnaître cependant le prélude des effets saisissants que Beethoven a produits plus tard à l'aide de cet instrument peu ou mal employé en général par ses prédécesseurs ; le morceau est plein de charme, le thème en est gracieux et se prête bien aux développements fugués, au moyen desquels l'auteur a su en tirer un parti si ingénieux et si piquant.

« Le scherzo est le premier-né de cette famille de charmants badinages (scherzi) dont Beethoven a inventé la forme, déterminé le mouvement, et qu'il a substitués dans toutes ses œuvres instrumentales au menuet de Mozart et de Haydn dont le mouvement est moins rapide du double, et le caractère tout différent. Celui-ci est d'une fraîcheur, d'une agilité et d'une grâce exquises. C'est la seule véritable nouveauté de cette symphonie où l'idée poétique, si grande et si riche dans la plupart des œuvres qui ont suivi celle-ci, manque tout à fait. C'est de la musique admirablement faite, claire, vive, mais peu accentuée, froide et quelquefois mesquine, comme dans le rondo final, par exemple, véritable enfantillage musical ; en un mot, ce n'est pas là Beethoven. »

Néanmoins cette symphonie laisse pressentir les beautés de celles qui viendront.

Plus énergiquement sentie encore, la richesse d'imagination du compositeur se montre avec éclat dans le quintette en *ut* pour violons, altos et basse (op. 29) et dans les belles sonates de piano avec violon.

DEUXIÈME PÉRIODE

Dès 1801, Beethoven fait exécuter un ballet : les *Créations de Prométhée ;* en 1802, diverses sonates, la *Marche funèbre pour la mort d'un héros* et un admirable *septuor*. C'étaient

SCD L□ON

ses batailles; il avait à lutter contre les partisans fanatiques des formes musicales de Haydn et de Mozart qui pressentaient déjà en lui un novateur alors que son génie subissait encore l'influence de ses devanciers. Cette influence persista jusqu'à la troisième symphonie, jusqu'au septième quatuor, jusqu'à la sonate pour piano (op. 22). A partir de là, le géant de la musique, comme l'appelle Berlioz, se prit à bâtir une ville à lui qui ne devait resssembler à aucune autre.

Il écrivit ses symphonies, les trois quatuor (op. 59). Le vol de l'aigle atteignit au quatuor en *fa* mineur, dernière limite du style de la seconde manière auquel appartiennent encore les deux trios de piano (op. 70), le trio en *si* bémol; la sonate pour piano et violon dédiée à Kreutzer qui n'y vit que du feu; la sonate pastorale pour piano et violon, les trois sonates pour piano et violon dédiées à l'empereur Alexandre. Seize sonates pour piano seul (op. 26 à op. 90), vinrent compléter ce répertoire déjà si riche.

Avant d'aborder l'étude un peu particulière des symphonies, sonates et quatuor, disons quelques mots des réformes ou innovations introduites par Beethoven dans ses compositions.

La mesure à deux temps, presque exclusivement réservée jusque-là aux finales, trouva place au premier allegro (symphonies en *ut* mineur, pastorale, avec chœurs). Plus d'andante à reprises, à tant de mesures dans ses subdivisions; plus de menuet à patron immuable, plus de cadastre en un mot; mais une création nouvelle, l'allegretto de Beethoven (sonate en *ut* dièse mineur, quatuor en *fa* mineur, sonate en *fa*, en *mi* majeur). Le scherzo ne fut plus, comme dans les six premiers quatuor encore, un intérim de menuet; le scherzo de Beethoven fut à lui seul un répertoire, il ne fut plus tenu à un trio. « Le menuet et son trio, dans Haydn et Mozart, dit de Lenz, échangeaient toutes sortes de politesses en mineur et majeur. Le menuet se présentait-il en majeur, le trio jugeait convenable de se mettre en mineur; le menuet était-il

SCD L□ON 1

en mineur, le trio se passait un temps de majeur. Beethoven jugea, dès l'adoption de son second style, que ce commerce d'amitié avait assez duré.

La troisième partie du scherzo en *fa* de la symphonie en *la*, est en *ré;* la troisième partie du scherzo de la symphonie pastorale est à deux temps; celle du scherzo en *fa* du dernier quatuor, en *la* majeur. Les proportions plus grandes données à cette troisième partie (quatuor op. 74); les combinaisons de la mesure à deux temps dans le menuet et scherzo à trois (4me symphonie, mineur du scherzo du grand trio de piano en *si* bémol); les scherzo franchement à deux temps dans les sonates op. 31 (no 3), op. 110; les épisodes à deux temps dans les scherzo des quatuors op. 127, 132, et de la symphonie héroïque (*alla breve*, 4 mesures); l'épisode à quatre temps dans le prodigieux scherzo de la symphonie avec chœurs; tous ces exemples sont le fait d'un style rythmique nouveau, d'une émancipation définitive du patron du menuet de jadis.

Les formes de la sonate n'existent plus rigoureusement dans le style de la seconde manière; un seul morceau, au fond, sera toute la sonate (op. 90) et une très belle sonate. L'adagio devient quelque immense complainte (quatuor en *fa*, op. 59), une suppliante adresse à l'humanité (quatrième symphonie). L'adagio ne finit seulement plus toujours, sa dernière note est déjà la première du finale (quatuor en *fa*, op. 59 — grand trio en *si* bémol, sonate de piano en *fa* mineur, op. 57); comparez l'allegretto du quatuor en *fa* mineur et le coda du menuet du quatuor en *ut* avec la fugue.

Étudions les œuvres.

La Symphonie en ré. — La deuxième symphonie, en *ré*, terminée en 1803, mais commencée en 1801, se rapproche encore un peu du style précédent. Cependant, elle est déjà plus large que la première. Son grandiose début en est la preuve.

SCD L□ON

« Dans celle-ci, dit Berlioz, tout est noble, énergique et fier ; l'introduction est un chef-d'œuvre...

« A cet admirable adagio est lié un allégro con brio d'une verve entraînante.

« L'andante n'est point traité de la même manière que celui de la première symphonie ; il ne se compose pas d'un thème travaillé en imitations canoniques mais bien d'un chant pur et candide, exposé d'abord simplement par le quatuor, puis brodé avec une rare élégance, au moyen de traits légers dont le caractère ne s'éloigne jamais du sentiment de tendresse qui forme le trait distinctif de l'idée principale. C'est là cette peinture ravissante d'un bonheur innocent à peine assombri par quelques rares accès de mélancolie.

« Le scherzo est aussi franchement gai dans sa capricieuse fantaisie que l'andante a été complètement heureux et calme ; car tout est riant dans cette symphonie, les élans guerriers du premier allégro sont eux-mêmes tout à fait exempts de violence ; on n'y saurait voir que l'ardeur juvénile d'un noble cœur dans lequel se sont conservées intactes les plus belles illusions de la vie. L'auteur croit encore à la gloire immortelle, au dévouement. Aussi, quel abandon dans sa gaieté ! Comme il est spirituel ! Quelles saillies !

« A entendre ces divers instruments qui se disputent des parcelles d'un motif qu'aucun d'eux n'exécute en entier, mais dont chaque fragment se colore ainsi de mille nuances diverses, en passant de l'un à l'autre, on croirait assister aux jeux féériques des gracieux esprits d'Obéron. Le finale est de la même nature ; c'est un second scherzo à deux temps, dont le badinage a peut-être encore quelque chose de plus fin et de plus piquant. »

La Symphonie Héroïque. — Enfin, arrive en 1804 la troisième symphonie ou symphonie héroïque commencée déjà l'année précédente et qui marque le début d'une décade glorieuse pour Beethoven. C'est surtout dans cette symphonie que le

SCD L□ON 1

génie de l'artiste se manifeste par le caractère absolu de la création. Là, toute réminiscence des formes antérieures disparaît ; le compositeur est lui ; son individualité se pose avec majesté ; son œuvre devient le type d'une époque de l'histoire de l'art. Tout est beau dans cette symphonie : le premier mouvement conduit avec une fougue incomparable sur un thème d'une rare simplicité ; la marche funèbre d'une grandeur qu'on n'a pas dépassée, le scherzo si étrange et le finale avec variations, bien que l'esprit de l'auditeur soit un peu désorienté par ces deux dernières parties.

La Quatrième Symphonie.— Pendant la décade qui suit, de 1804 à 1814, Beethoven écrit toutes ses autres symphonies.

La quatrième en *si* bémol n'a pas la saisissante originalité de l'Héroïque. Elle est admirable pourtant d'un bout à l'autre. A part l'adagio méditatif qui sert d'introduction et que Berlioz comparait à un hymne attendri de l'archange Michel planant sur l'harmonie des sphères, le caractère de cette partition est en général vif, alerte, gai ou d'une douceur céleste.

L'introduction, comme le fait remarquer Wilder, paraît trahir les perplexités du maître. En effet, bien qu'au début du morceau, les instruments à vent, étagés par octaves, tiennent le *si* bémol pendant cinq mesures à quatre temps, la modalité reste indécise. Le mouvement mélodique des instruments à cordes semble se diriger plutôt vers le mineur que vers le majeur. Ce n'est que dans les trois dernières mesures de cette introduction et dans l'allégro vivace que la tonalité du *si* bémol majeur s'établit avec certitude. On dirait qu'au seuil de son œuvre le maître s'est fait cette question : Faut-il livrer au monde le secret de mes angoisses ? Faut-il chercher l'oubli dans l'étourdissement de la folie ? et que, semblable à Figaro, il se soit hâté de rire, de peur d'être obligé de pleurer.

La Symphonie en ut mineur. — La cinquième symphonie ou symphonie en *ut* mineur, fut commencée en 1805 et à peu

SCD L□ON

près terminée en 1807 (1). « Ainsi le destin frappe à ta porte! » écrivait Beethoven au-dessus des quatre premières notes qui ouvrent l'allégro. L'émotion n'y cesse point depuis le haletant allegro, chargé de luttes inexorables et traversé d'un long soupir, jusqu'à la glorieuse victoire du finale, en passant par l'éloquente aspiration de l'andante faite de résignation divine et d'immense sympathie et par le trouble énigmatique du scherzo. « La symphonie en *ut* mineur, dit l'auteur de la *Damnation de Faust*, nous paraît émaner directement et uniquement du génie de Beethoven ; c'est sa pensée intime qu'il y va développer ; ses douleurs secrètes, ses colères concentrées, ses rêveries pleines d'un accablement si triste, ses élans d'enthousiasme en fourniront le sujet. Et les formes de la mélodie, de l'harmonie, du rythme et de l'instrumentation s'y montreront aussi essentiellement individuelles et neuves que douées de puissance et de noblesse. »

La Symphonie Pastorale. — Beethoven a lui-même rédigé le programme de cette sixième symphonie composée pendant les années 1807 et 1808. Impressions joyeuses en arrivant à la campagne. Scène au bord du ruisseau. Joyeuse réunion des paysans. Orage, tempête, chant des bergers, sentiment de joie et de reconnaissance après l'orage. L'auteur n'aurait pas donné de programme que le plan musical de la symphonie n'en aurait pas été moins clair et limpide. La Pastorale est une œuvre très lumineuse et, quoique inférieure à la symphonie précédente, elle mérite l'enthousiasme universel qu'elle a excité.

La Septième Symphonie. — La septième symphonie, en *la* majeur qui est de 1812, a pu être appelée par R. Wagner « *l'Apothéose de la Danse* », à condition d'entendre par ce mot la vie rythmique, la splendide harmonie dans le mouvement des êtres et des choses, depuis les groupes alternant

(1) Wilder dit même avoir retrouvé des esquisses du premier morceau, de l'andante et du scherzo dans des carnets de Beethoven datés de 1800 et de 1801.

SCD L□ON 1

leurs rondes sur les pelouses jusqu'aux astres décrivant leurs orbites dans l'espace. Ainsi, l'allegretto d'un caractère si étrange, d'après Wagner, déroulerait à nos regards une sorte d'idéal cortège aux mimiques lentes, aux graves attitudes ou passent des mélancolies, des tendresses, de solennelles douleurs.

La Huitième Symphonie. — La huitième symphonie en *fa* ne fut pas très bien accueillie lors de son exécution. Cependant, quoique inférieure, il est vrai, à la septième, elle méritait quelque attention, ne fût-ce qu'au regard de son délicieux allégretto, dont Berlioz a parlé avec un véritable enthousiasme. Il a pour embryon une plaisanterie musicale de Beethoven : c'est le thème d'un canon improvisé par lui sur le nom de son ami Maelzel, l'inventeur du métronome.

Peut-être Beethoven a-t-il fait un pas en arrière dans le troisième morceau, en détrônant le scherzo au profit de l'antique menuet.

Le finale avec son rugissement en *ut* dièse attaqué très fort par toute la masse instrumentale et qui vient après un diminuendo s'éteindre sur le ton d'*ut* naturel a fait verser des flots d'encre. Il est curieux de reproduire l'appréciation d'Oulibicheff sur ce terrible *ut* dièse, *die Schreckensnote*, comme l'appelle Lenz : « Vous causez tranquillement et gaîment avec quelques amis, dit-il ; tout à coup l'un d'eux se lève, pousse un cri, vous tire la langue, se rassied et reprend la conversation juste au point où il l'avait laissée. C'est ainsi que j'ai compris la chose, c'est-à-dire que la chose s'est présentée à moi pendant l'audition. »

La Neuvième Symphonie.—La neuvième symphonie, appelée encore *Symphonie avec chœurs*, bien que terminée seulement en 1823, fut « pensée » en partie par Beethoven dès 1812, et bien qu'elle tienne par bien des points à la troisième manière, nous avons préféré en parler de suite après les autres.

Elle relie hardiment la musique instrumentale à la poésie

SCD L□ON

lyrique et ce dernier terme est lui-même insuffisant, car le mouvement des chœurs, à la fin de l'œuvre, acquiert une telle puissance que des évocations scéniques naissent dans notre esprit et que les anciennes limites des arts paraissent à jamais effacées. Le thème du finale semble avoir préoccupé Beethoven pendant presque toute sa vie d'artiste. On en connaît plusieurs esquisses dont les deux plus célèbres se trouvent dans un lied intitulé « Plaintes d'un amant délaissé » et dans le finale de la « Fantaisie pour piano » orchestre et chœur. Schuman, Berlioz ont placé la symphonie avec chœurs au-dessus de toutes les œuvres orchestrales connues.

Les Sonates. — Il serait difficile d'indiquer la sonate qui fut précisément la première de la seconde manière de Beethoven. Un si grand changement dans les idées du maître, un aussi complet affranchissement du passé, ne put s'opérer en lui que lentement et comme il écrivit plus de sonates de piano que de symphonies, de quatuor, de trios, il en résulte que les premières traces de la seconde manière, les étapes du chemin qu'il parcourut pour y arriver, sont plus fréquentes dans les sonates. Celles-ci peuvent donc être considérées comme l'itinéraire suivi par Beethoven dans les limites de l'art, afin de lui en donner de nouvelles. On voit que l'intérêt qu'elles inspirent s'étend dès lors, à titre de manifestation de la pensée musicale, à tous les musiciens, et non point aux seuls pianistes auxquels Beethoven pensa très peu, si toutefois il y pensa.

Nous ferons entrer dans cette période toutes celles qui sont comprises entre l'op. 26 et l'op. 101, exclusivement, en exceptant cependant les deux petites sonates qui forment l'œuvre 49, composées en 1792 et qui sont une visible imitation du style de Haydn et de Mozart. (Le thème de la seconde paraît également dans le grand septuor commencé en 1799.)

Ces sonates de la deuxième période sont certainement, après les symphonies, les œuvres qui ont le plus popularisé Beethoven. Elles étincellent de beautés et aussi de hardiesses.

SCD L□ON 1

Nous ne reparlerons pas des sonates de la première période. Le génie de Beethoven qui apparaissait déjà dans la sonate op. 22 dédiée au comte de Browne et composée en 1799 et 1800, se montre de plus en plus dans la sonate pour piano et violon, en la mineur (op. 23). Son esprit original, hardi, plein de feu commence à dédaigner toutes les exagérations. Il apparaît dans toute sa plénitude dans la *sonate op. 26* composée en 1802. Cette sonate est un merveilleux andante con variazoni suivi d'un scherzo et de la poignante « Marche funèbre sur la mort d'un héros. »

Des deux *sonates fantaisies* (op. 27), est surtout à citer celle en *ut dièse mineur* dédiée à Julia Guicciardi et improprement appelée « le Clair de Lune ». Elle débute par un adagio d'une inexprimable mélancolie, une plainte douloureusement éloquente.

La *quinzième sonate* (op. 28) à Joseph de Sonnenfels a reçu le nom de « Pastorale ». Tout le monde admire l'allégro qui ouvre la *seizième* (op. 31, n° 1) et la *dix-septième* tout entière (op. 31, n° 2).

Puis vient la « *Sonate à Kreutzer* » pour piano et violon (op. 47). Adagio (introduction en la majeur), presto (la mineur), andante varié (fa majeur), presto (la majeur). Kreutzer qui se trouvait à la tête d'une célèbre école de violon à Paris ne comprit rien à cette œuvre colossale qui perpètre encore son nom quand l'auteur de Lodoïska est oublié depuis longtemps. La *Gazette musicale universelle de Leipzig* (1805 p. 769) nous dit à propos de cette œuvre : « Il faut être saisi d'une sorte de terrorisme musical ou entiché de Beethoven juqu'à l'aveuglement pour ne pas voir ici la preuve que, depuis quelque temps, le caprice de Beethoven est avant tout d'être autre que les gens !... un presto plein d'effet, un andante original et beau avec des variations on ne peut plus bizarres, puis encore un presto, la composition la plus étrange qui doit être exécutée dans un moment où l'on veut gouter de tout ce qu'il y a de plus grotesque. »

SCD L□ON

Jamais le génie ne fut plus aveuglement méconnu. Cette sonate est aujourd'hui encore la plus haute cime du duo.

La *21e sonate*, pour piano seul est d'un esprit original et d'un grand talent harmonique.

La *22e sonate*, pour piano, en *fa* mineur, dédiée au comte de Brunswick et appelée « Appassionata » est justement célèbre. L'andante renferme un thème noble, beau, sans prétention. Le finale développé magnifiquement est écrit avec âme, avec une grande énergie et une sûreté magistrale. De l'aveu de Beethoven, on l'a dit inspirée de la *Tempête*, de Shakspeare.

Citons l'op. 63, sonate pour piano, violon, violoncelle obligés. Cette sonate est un arrangement du quintette op. 4 ; l'op. 64, sonate pour piano, violon, violoncelle obligés, arrangement du trio op. 3 ; la sonate pour piano et violoncelle, en *la* majeur (op. 69).

La *sonate* pour piano, en *fa dièse majeur* (op. 78) était l'une des préférées de Beethoven. « Un allegro riche d'imagination et un vivace plein de feu et d'animation équipé de tournures tout à fait inaccoutumées » (1).

La *« sonate caractéristique »* pour piano, en *mi* bémol (op. 81) est tout un poème : elle se compose de trois parties : les Adieux, l'Absence, le Retour.

La *sonate* pour piano (op. 90) est une des plus simples, des plus mélodieuses, des plus douces et des plus remplies d'expression.

Dans la *sonate* op. 96, en *sol majeur*, pour piano et violon, il semble presque que Beethoven en revient au mélodieux et au plus ou moins gai. Cette œuvre d'un caractère pastoral et tout limpide appartient aux données du plus grand style du maître ; elle est le dernier duo de piano et violon dans le style large, puissant et clair de sa deuxième manière. Le rondo paraît être bâti sur la chanson populaire allemande *« Tataluli »*.

---

(1) *Gazette musicale universelle de Leipzig*, 1811, p. 548.

SCD L□ON 1

Ici commencent les dernières sonates ; nous les reprendrons à l'œuvre 101, dans la période suivante.

Les Quatuor. — Dans les quatuor de Beethoven dont la beauté musicale nous frappe d'une constante admiration, on remarquera l'étonnante série des adagios et des andante.

Faut-il nommer quelques-unes de ces merveilles ? Voici les trois quatuor au comte Rasoumowski. On les joua à Moscou, dans la maison du maréchal, comte Soltykoff, dès le commencement de 1812. Ce fut à cette occasion que le grand Bernard Romberg, le *« violoncelle fait homme »*, foula aux pieds la partie de basse du quatuor en fa, la prenant pour une mystification et la déclarant être injouable. A noter cette appréciation de la *Gazette musicale de Leipzig* : « Trois nouveaux quatuor de Beethoven, très longs et très difficiles attirent l'attention de tous les connaisseurs. Ils sont profondément pensés et écrits, mais ne sont pas compréhensibles pour tout le monde. »

Voici encore le onzième quatuor en *fa mineur* (op. 95), dédié à Zmeskall, que Mendelssohn appela un jour « le plus beethovinien des ouvrages de Beethoven ». C'est « le merveilleux pont jeté de la deuxième à la troisième manière, en tant que style de quatuor ».

L'œuvre 127, en *mi* bémol, dédiée au prince Galitzin inaugure les derniers quatuor. Son gigantesque adagio attire particulièrement l'attention.

TROISIÈME PÉRIODE

La troisième manière de Beethoven, écrit de Lenz, est un jugement porté sur le cosmos humain et non plus une participation à ses impressions. Plus de traces de l'enclos de la sonate où s'écoula la jeunesse du maître (première manière), dont il s'affranchit pour respirer sous les halliers de la nature en liberté (seconde manière). Sa troisième manière, la

SCD L□ON

métamorphose de son génie, sera le profond sillon tracé par la symphonie avec chœurs, *les cinq dernières sonates de piano*, *la messe en ré*, *les cinq derniers quatuor*, *les deux sonates pour piano et violoncelle* (op. 102), *la fugue en quatuor* (op. 133). Les différences de style de cette période sont si capitales, elles étaient si indépendantes de la volonté même de Beethoven qu'on en découvre la trace dans les productions les moins importantes. Qu'on ouvre les trois cahiers, intitulés « bagatelles » pour piano : op. 33, 112, 126; qu'on consulte la « dernière pensée musicale » même, pour piano seul, on y trouvera par bribes le style bizarre, inusité mais audacieusement nouveau, toujours intéressant des derniers quatuor.

Il est curieux de connaître l'avis de Baillot sur le quatuor en *mi* bémol (12[e]), qui engagea le style du quatuor dans des voies nouvelles :

« Beethoven, dit-il, vous introduit dans un nouveau monde. Vous traversez des régions sauvages, vous longez des précipices, la nuit vous surprend, vous vous réveillez et vous êtes transportés dans des sites ravissants; un paradis terrestre vous entoure, le soleil luit radieux pour vous faire contempler les magnificences de la nature. » Ce jugement porté par le plus grand violoniste du quatuor des temps passés, et qui pouvait se trouver plus d'une raison pour méconnaître une œuvre nouvelle, peut contre-balancer les préjugés que tant de personnes nourrissent contre les dernières productions de Beethoven.

Les cinq derniers quatuor sont l'émancipation du quatuor en tant que forme, son affranchissement du passé dont l'histoire de l'art a déjà jugé l'opportunité, quoique cette révolution soit encore trop près de nous pour être tout à fait comprise. Il est certain que les beautés qu'on rencontre dans les derniers quatuor l'emportent sur ce qu'on y trouve de moins sympathique, de bizarre et même de choquant pour l'oreille. Les scherzi, ou, pour être exact, les morceaux fantasques sans nom qui les remplacent, ne sont-ils pas du plus

SCD L ON 1

haut intérêt? de la plus heureuse facture? d'un attrait toujours nouveau? Les quatre petits morceaux entre le premier allegro et le finale du quatuor en *si* bémol (13e), n'ont aussi bien pas de nom en musique; ce presto, cette cavatine, sont de la « poussière d'étoiles ». Et ce premier allegro du dernier quatuor, ce lento « finissant par une supplication à genoux du premier violon devant la chimère caressée par le poète. » Dans le quatuor en *la* mineur (15), Beethoven traita une tonalité maladive de la manière la plus pathétique. La principale phrase de l'allegro apassionato du finale compte parmi ce qu'on a jamais écrit de plus passionné. Le « chant de reconnaissance » est encore une scène magnifique quand même le mode de *fa* majeur sans le *si* bémol a quelque chose d'inaccoutumé pour l'oreille, effets que Beethoven n'entendit pas dans son for intérieur, ravi qu'il était sans plus entendre de l'oreille humaine. S'arrêter à ces étrangetés et autres semblables, serait se montrer indigne de savourer les ineffables beautés qu'on y trouve aussi bien. On a repproché à Beethoven d'avoir écrit son quatorzième quatuor en *ut* dièse mineur, alors qu'il eût gagné à être en *ut* mineur. Ce reproche est-il mérité? « Pour juger si Annibal fit une faute en allant à Capoue, il faudrait être Annibal », a dit Montesquieu.

Le *quatuor en la mineur*, le plus avancé dans ce style tout nouveau, nous conduit à la sonate de piano en *la* majeur, op. 101.

L'allégro seul de cette sonate donnerait une idée de la troisième manière de Beethoven; il est une preuve de l'importance de l'expression instrumentale en musique. Le second morceau est un *vivace alla marcia*. L'adagio de vingt mesures est une façon de prélude hors ligne, invraisemblable. Connaissez-vous toute la musipue et voulez-vous du nouveau? ouvrez cette sonate. Dans le troisième style, tout, en effet, est nouveau comme tout était nouveau dans le second. Voilà la vraie intention, l'invention de fond en comble. Ce style présente d'incomparables beautés à côté de choses

SCD L□ON

bizarres, d'intentions obscures peut-être inexplicables. Gœthe mettait son second *Faust* au-dessus du premier ; Beethoven parlait avec dédain de son septuor, de ses premiers quatuor. La symphonie en *ut* mineur elle-même ne lui souriait plus sur la fin de sa vie ; il lui voulait des changements au premier allégro. Ses derniers ouvrages seuls lui semblaient être l'expression de ce que sa pensée avait pour lui de sympathique.

La *29e sonate, en si bémol*, est aux sonates ce que la symphonie avec chœurs est aux symphonies. Elle est de cette force-là. C'est écrasant, sublime. Malheureusement, la fugue du finale ne réussit pas à Beethoven, pas plus que les autres, d'ailleurs. Il ne fut pas l'homme de la fugue.

La *30e et 31e sonates en mi majeur et la bémol majeur* ne présentent rien de particulier à l'étude.

La *32e sonate en ut mineur*, n'est pas la moins belle. Elle commence par une magnifique introduction *(maestoso)* ; 26 mesures qu'on ne se lasse pas de jouer et dont la figure brusque, mais fière en manière de solo de contrebasse, rappelle le style grave des récitatifs des contrebasses de la neuvième symphonie. La partie la plus curieuse de cette sonate est l' *« Arietta »* d'une ineffable beauté : *adagio molto simplice contabile* 9/16, rythme qui subit les métamorphoses de 6/16 et de 12/32. Treize pages de combinaisons rythmiques semblables, huit pages de triolets en triples croches de 27 à la mesure. Nous avons dit plus haut ce que nous en pensons.

Le Drame.

Bien que l'œuvre dramatique de Beethoven ait été écrite pendant la seconde période de sa vie, nous avons préféré l'étudier ici, à part, à cause de son importance, car elle nous montre les conceptions toutes nouvelles de Beethoven et les réformes que son génie rêvait d'introduire dans cette partie de l'art musical. C'est l'application du style de la symphonie à l'opéra. La troisième manière y est, de plus, déjà sensible.

SCD L ON 1

Quelle fut l'attitude du maître vis-à-vis du drame ?

La seule œuvre complète écrite dans ce genre par Beethoven est *Fidelio*, aussi appelé *Léonore*. Le sujet de cet opéra primitivement dû à Bouilly est le dévouement conjugal. Florestan, grand seigneur espagnol, est injustement enfermé dans une prison d'état sous la garde de son ennemi personnel Pizarro. Sa femme, Léonore, se présente au geôlier Rocco, sous le nom de Fidelio, vêtue en jeune garçon ; elle se fait accepter comme aide et parvient à sauver Florestan d'une mort certaine. Sur ces entrefaites le ministre du roi survient, délivre le prisonnier et punit le traître Pizarro.

La musique de *Fidelio* est très belle à partir du premier chœur des prisonniers. Bien que Beethoven n'ait pas encore tout à fait rompu avec l'ancienne forme, il y a au cours de cet opéra plusieurs passages d'une très libre accentuation dramatique, par exemple, dans le grand monologue de Léonore. La scène de la prison est d'une émotion incroyable et l'ampleur chorale du finale est si grande que l'on pense en l'écoutant aux chœurs de la neuvième symphonie. Le génie éclate d'autant plus dans *Fidelio* que le sujet est d'une pauvreté grande, du moins au point de vue scénique, car l'admirable sentiment de Léonore est présenté d'une façon très maladroite par le livret, sans parler même de la misère littéraire de la forme. Il est donc permis de supposer que Beethoven, s'il eût été en possession d'un beau sujet de drame musical ne se fût pas borné à écrire une série de merveilleux morceaux. Mais le maître, aux prises avec le livret mesquin et emphatique de *Fidelio* n'a pas été vraiment libre. Dans les seules ouvertures de *Léonore*, il a montré de combien sa conception propre était supérieure à celle de son poète. Du reste, il avait sur la musique dramatique des idées fort éloignées de celles de ses contemporains. Son idée constante d'écrire un opéra très différent de ceux que l'on connaissait alors, ses recherches pour trouver un poème (il rejeta plus de cinquante livrets), son projet de mettre en musique le *Faust* de Gœthe, nous portent à croire qu'il vou-

SCD L□ON

lait diriger le drame musical, si l'occasion lui en avait été donnée, vers un grand et fécond renouvellement. Dans son *Pèlerinage chez Beethoven*, Wagner, qui avait si bien compris la pensée du grand symphoniste, n'hésite pas à mettre sa profession de foi dans la bouche de son premier maître, sachant bien qu'il ne faisait ainsi qu'exprimer les sentiments de Beethoven en même temps que les siens : « Si je voulais composer un opéra suivant mon sentiment, il mettrait en fuite le public, car il ne renfermerait ni airs, ni duos, ni trios, ni aucun de ces morceaux qu'on coud ensemble aujourd'hui tant bien que mal pour faire un opéra ; ce que je ferais, il n'y aurait ni chanteurs pour le chanter, ni public pour le comprendre. Tout le monde ne connaît que le mensonge paré, la sottise brillante, l'ennui enjolivé. Celui qui voudrait composer un vrai drame musical serait tenu pour un fou et le serait en effet, si, au lieu de le garder pour lui, il voulait le présenter au public. »

C'est bien là le véritable caractère du génie qui veut s'élever au-dessus des idées de son époque et se propose un idéal qu'il est seul encore à concevoir et à comprendre.

132373

SCD L□ON 1

BIBLIOGRAPHIE

ANDERS. — Détails biographiques sur Beethoven, Paris, 1839.

BERLIOZ. — Études de Beethoven. (Voyage musical.)

BJERRE. — La folie géniale. (Mercure de France, décembre 1904.)

CHANTAVOINE. — Correspondance de Beethoven.

CLÉMENT. — Musiciens célèbres.

FÉTIS. — Biographie universelle des musiciens.

LACASSAGNE. — L'évolution de la médecine légale et les théories modernes de la criminalité. (Conférence, 24 janvier 1897.)

LANNOIS. — Lésions de l'appareil auditif et troubles psychiques. (Revue de laryngologie, 1887.)

LENZ (W. DE). — Beethoven et ses trois styles.

LICHTENBERGER. — Richard Wagner, poète et penseur.

LOCARD. — L'homme de génie du prof. Lombroso. — Le génie est-il une psychose dégénérative du type épileptoïde ? (Archives d'anthropologie criminelle, 1904.)

LOMBROSO. — L'homme de génie, 1903.

LOYGUE. — Étude médico-psychologique sur Dostoïewsky. (Thèse de Lyon, 1904.)

NOHL. — Lettres de Weber, 1870.

OULIBICHEFF. — Beethoven, ses critiques et ses glossateurs, 1857.

REGNARD. — Réfutation d'un paradoxe. (Annales médico-psychologiques, 1898-1899.)

SCD L□ON

Schindler. — Beethoven, 1865.

Schure. — Wagner et le drame musical.

Wagner (R.). — Visite à Beethoven. — Analyse de la Neuvième Symphonie.

Wegeler et Ries. — Notice biographique sur Beethoven. (Traduction Legentil).

Wilder. — Beethoven, sa vie, son œuvre, Paris, 1883.

(Gazette musicale universelle de Leipzig, 1799-1831.)

6784 LYON.—IMP. SCHNEIDER

SCD L□ON 1

SCD L□ON 1