

**BEETHOVEN & LA FRANCE
SELON NAPOLEÓN BONAPARTE**

Frank Langlois

Préambule :

Beethoven et la langue française

A *minima*, Beethoven maîtrisa la langue française. Les lettres qu'il échangea avec deux correspondants le prouvent.

Primo, dans son commerce épistolaire avec l'anglophone éditeur de musique George Thomson, le compositeur préféra assez souvent de la langue française à l'anglaise ; de son côté, en bon Écossais, George Thomson était francophile et francophone. Si presque toutes les lettres que Beethoven adressa à Thomson sont manuscrites par un tiers et seulement signées par le compositeur¹, deux lettres intégralement autographes (écrites les 23 novembre 1809, 17 juillet 1810) témoignent d'un français correct. Cependant, la lettre citée ci-après laisse supposer que, dans son entourage, Beethoven disposait de la substantielle assistance d'un francophone compétent.

Secundo, cet autre correspondant est le baron de Trémont, officier français présent en 1809 à Vienne avec les armées napoléoniennes et auquel Beethoven écrit une lettre manifestement spontanée : « Côme il me falloit aujourd'hui aller au prince Lobkowitz, je vous prie bien, monsieur, de me réjouir l'après-demain matin à onze heures de votre présence bien cher à moi [...] »

Aucun doute, Beethoven était donc à même de lire et de comprendre toute trace francophone qui se faisait l'écho des événements révolutionnaires français.

formant 1 :

Beethoven et les idées de la « révolutionnaire »

Au départ, le présent article s'intitula « Beethoven et la Révolution Française ». Une évidence surgit aussitôt : de rares et indirectes mentions l'attestent avec certitude, le jeune Beethoven palpita à l'égard de cette déflagration française, puis continentale, qui, *a minima*, piqua et, *a maxima*, enthousiasma la jeune génération européenne, celle qui devint adulte vers 1790. Cependant, c'est surtout à Napoléon Bonaparte – le général au temps du Directoire, le premier consul puis l'empereur – que Beethoven s'affronta. Ainsi ce travail porte-t-il sur Beethoven et la France selon Napoléon Bonaparte. Il englobe les traces de la Révolution Française depuis 1789 qui, durables et fulminantes traînées de poudre, se déploient tant à Bonn qu'à Vienne, et la "France bonapartienne puis napoléonienne". Non pas l'adjectif "bonapartiste" qui désigne plutôt les partisans de Napoléon Bonaparte avant son couronnement (après le 2 décembre 1804, "napoléonien" est un usage indiscuté) ; mais "bonapartien", qui touche aux indénombrables empreintes que ce personnage laissa et laisse encore dans le champ historique, culturel, social et politique, au point d'être devenu un mythe.

En 1789, à Versailles comme à Paris, se mit en route un processus politique dont nul – qu'il fût participant, observateur ou opposant – ne pouvait deviner deux points essentiels : il se déploierait dans la longue durée (au moins une décennie) et dans un vaste espace (l'Europe toute entière) ; *a posteriori*, il porterait l'intitulé « Révolution Française » qui, sans

¹ En réalité, ce corpus épistolaire adressé à George Thomson est plurilingue : manuscrit par un tiers, au bas duquel le compositeur appose sa signature manuscrite. Francophone, avec six lettres écrites : le 5 octobre 1803, vers juin 1804, le 1^{er} novembre 1806, le 20 juillet 1811, le 29 février 1812 et le 19 février 1813. Italophone, avec deux lettres écrites le 15 septembre 1814 et en octobre 1814. Et anglophone, avec deux lettres écrites les 7 février 1815 et 28 novembre 1818. Une exception, avec quatre lettres germanophones (écrites les 15 février 1817, 21 février 1818, 11 mars 1818 et 25 mai 1819) que George Thomson dut faire traduire dans son propre cercle. Une hypothèse (en fait, une quasi-certitude) s'impose : hormis, bien entendu, lorsqu'il écrivit dans sa langue maternelle, Beethoven trouva, dans son entourage, des francophones, italophones et anglophones, auxquels il dicta le propos qu'il désirait transmettre à George Thomson. Cf. Les lettres de Beethoven. L'intégrale de la correspondance 1787-1827, traduction par Jean Chuzeville ; édition par Emily Anderson et traduite en français par Elsa Codronchi-Torelli, 2010, Arles, éditions Actes-Sud.

cesser depuis lors, occuperait tous les livres d'histoire, innoverait la conduite des politiques nationales et serait une des périodes sur lesquelles les recherches scientifiques sont, encore à ce jour, les plus abondantes.

En 1789, Beethoven atteignait l'âge adulte. Mais, pour s'informer des événements révolutionnaires français, de quelles sources d'informations, orales ou écrites (presse, lettres, iconographie, littérature, musique, arts plastiques) disposa-t-il ? Au sein de quels réseaux de sociabilités s'inscrivit-t-il ? Comment les interpréta-t-il ces informations – exactes ou déformées – ainsi recueillies ? Vers le(s)quel(s) des mouvements politiques qui constituèrent ce flux révolutionnaire français inclina-t-il ? Répondre, en détail, à ces questions excède largement les dimensions du présent article.

De rares traces autographes permettent d'affirmer, avec une quasi-certitude, que, fidèle à l'adage « quiconque, à vingt ans, ne désire pas changer le monde n'y songera plus jamais », ce natif de Bonn, devenu Viennois en 1792, bouillait de transfigurer cette vie – artistique et politique – dans laquelle il s'apprêtait à prendre sa part. Le 8 avril 1802, dans une lettre à Franz-Anton Hoffmeister par laquelle Beethoven était sollicité pour composer une "sonate révolutionnaire", Beethoven s'exclame : « Avez-vous donc le diable au corps, tous ensemble, Messieurs ? – me proposer de faire une sonate pareille ! – À l'époque de ma fièvre révolutionnaire, je ne dis pas – le cas aurait pu se produire mais à présent que tout cherche à rentrer dans l'ornière et retrouver son tran-tran, et que Bonaparte a conclu le concordat avec le Pape² – une sonate de ce genre ? » Dans les années 1790, Beethoven avait donc éprouvé une "fièvre révolutionnaire", sans qu'aucune source authentique n'en précise la substance. Le curieux de 2016 se satisfera donc de cette seule "fièvre révolutionnaire".

Autrement dit, l'épisode le plus connu quant à l'estime de Beethoven envers Napoléon Bonaparte (il concerne la *Symphonie n°3* en *mi* bémol majeur, opus 55, dite « Eroica ») n'est pas unique : quelques autres témoignages, ci-après chronologiquement exposés, le précèdent et le suivent.

formant 2 : l'agenda d'un compositeur "révolutionnaire"

fin octobre – début décembre 1796 : Dans l'Italie septentrionale et dans le cadre des Guerres d'Italie qui avaient débuté en 1792, les soldats français, que commandait le général Bonaparte, ont lourdement défait les armées autrichiennes. Aussi l'empereur François II a-t-il demandé à des volontaires de partir combattre les armées françaises. À cette occasion, Beethoven composa un bref (vingt-huit mesures) *Abschied an Wiens Bürger* [Chant d'adieu aux habitants de Vienne], WoO 121, sur un poème de Josef Friedelberg. L'indication expressive est *Entschlossen und feurig* [décidé et enflammé] ; la tonalité est *sol* majeur ; la métrique est "C". Élisabeth Brisson précise : « [...] Beethoven participe à sa façon à la "guerre patriotique", en s'inspirant du modèle de la France révolutionnaire qui conférait une grande place à la musique. Pour stimuler l'ardeur guerrière de la population viennoise (de manière à recruter les volontaires indispensables pour contrer une invasion probable de l'Autriche par les armées du Directoire), Beethoven accepte donc de composer un "chant du départ" destiné à ceux qui sont prêts à partir pour défendre la liberté de leur pays.³ » Ne pas oublier que, à partir de 1795, le Directoire avait changé de politique : les guerres qu'il conduisait ne visaient plus à défendre "la Patrie en danger" mais à conquérir des territoires extérieurs au sol national.

² Beethoven anticipait : ce concordat allait être signé le 18 septembre 1802.

³ Élisabeth Brisson, *Guide de la musique de Beethoven*, 2005, Paris, éditions Fayard, coll. *Les indispensables de la musique*, p. 143.

fin mars ou début avril 1797 : Six mois plus tard et toujours stimulé par la même nécessité patriotique, Beethoven récidive en composant le bref (vingt-sept mesures) *Kriegslied der Österreich*, WoO 122, pour soliste vocal, chœur et clavier, de nouveau sur un poème de Josef Friedelberg. L'indication expressive est *Mässig* [Modéré] ; la tonalité est *ut* majeur ; la métrique est " ". Le premier vers « Ein großes deutsches Volk sind wir » [Nous sommes un grand peuple allemand] est exemplaire : c'est une des premières occurrences où le *Volk* est associé à la qualité de *deutsch*. Dans ces WoO 121 et 122, le cadre tonal est stable et limpide, tandis que dominent deux seules figures rythmiques : le rythme pointé (il porte des élans) et la scansion régulière (il chante la rassurante stabilité politique).

Février à avril 1798 : Durant cette période, la République française ouvre une ambassade à Vienne. Maints résidents à Vienne (citoyens du Saint-Empire ou ressortissants d'autres pays) qui souhaitent la fin des "anciens régimes" et que l'universalisme révolutionnaire français stimule la fréquentent. Y est affirmée, avec la naissance d'une nouvelle ère, un recommencement de la Grèce et de la Rome antiques. Y est clamée l'association entre les libertés – publiques et privées –, l'innovation artistique et les grandes fêtes populaires en plein-air. Beethoven fréquente assidûment cette ambassade où naît progressivement la légende de Bonaparte.

1800 et premiers mois de 1801 : Le « *ballo serio* » *Die Geschöpfe des Prometheus* [Les créatures de Prométhée], opus 43, sur un argument de Salvatore Vigano (1769-1821), maître de ballet au Hofburgtheater [Théâtre impérial], est exemplaire. Destiné à ce théâtre officiel, cet opus 43, qui fut créé le 28 mars 1801 et qui, jusqu'à la fin de la saison 1802, allait connaître une trentaine de représentations, est traversé par une mutation radicale de la geste prométhéenne. Ainsi l'affiche qui annonçait la première représentation, mentionnait-elle :

« Ce ballet allégorique est basé sur le mythe de Prométhée. »

Les philosophes de la Grèce, qui savaient de quoi ils parlaient, ont expliqué le sens de cette fable. Ils dépeignent Prométhée comme un esprit fort qui, ayant trouvé les êtres humains de son temps dans un état d'ignorance, les élève par l'art et par la connaissance tout en leur donnant des principes de bonne conduite.

Fidèle à cette source, le ballet présente deux statues qui vont s'animer et que le pouvoir de l'harmonie va rendre sensibles à toutes les passions de l'existence humaine.

Prométhée les emmène au Parnasse pour être instruites par Apollon, dieu des arts, qui ordonne à Amphion, Arion et Orphée de leur enseigner la musique, à Melpomène et à Thalie de leur apprendre la tragédie et la comédie. Assisté de Terpsichore, Pan leur fait connaître la danse pastorale ; et de Bacchus, ils recueillent sa propre invention, la danse héroïque⁴. »

Nourrie de *l'Enlightment* et de *l'Aufklärung*, cette relecture fait de Prométhée un être positif : il est un infailible un guide des humains ; il est une figure quasi-christique qui prend maints individus morts à la connaissance et les conduit au Parnasse où ils seront instruits par les dieux ; un pédagogue en spiritualité ; enfin, un *alter ego* des habitants du Parnasse. Désormais, Prométhée n'est plus celui qui s'est rebellé contre Zeus et qui, après avoir dérobé le feu aux dieux, était désormais maudit et vivait dans un noir et dramatique pathos.

Dans son argument, Salvatore Vigano reprenait un usage de la Renaissance : à côté de la généalogie du Christ que l'Ancien-Testament narrait, établir une seconde lignée constituée d'êtres mythologiques. Ce faisant, il accréditait une idée centrale à la Révolution Française : une ère nouvelle, régénératrice de l'humanité, était née en 1789. Les hymnes de cette nouvelle ère se traduisaient en un vocabulaire précis : la liberté est universelle ; les lois et droits doivent être établis et, au prix de la guerre, maintenus ; le tyran doit trembler ; la

⁴ Cité par Élisabeth Brisson, *op. cit.*, p. 213.

mort est préférable à l'esclavage ; la patrie est seule garante que les peuples ne seront pas asservis et que les ennemis seront défaits. Pour la première fois dans l'œuvre de Beethoven, surgit la notion de "despote éclairé".

Née dans la seconde moitié du XVII^e siècle, cette figure s'épanouit sur la scène européenne dans la seconde moitié du siècle suivant. Accomplissant l'idéal du gouvernement dont Platon avait rêvé, un roi-philosophe s'appuie sur la Raison ; il amoindrit l'absolutisme et s'efforce de transposer, en lois et en actes, le message des Lumières. Les pays concernés auraient été la Prusse de Frédéric le Grand ("éclairé" par Voltaire), l'Autriche de Marie Thérèse et de Joseph II, la Russie de Pierre-le-Grand et de Catherine II, les États scandinaves et, certes dans une moindre envergure, les souverains ibériques.

Ce "despote éclairé" illustre un changement majeur dans la philosophie du droit en Europe : à l'échelle de l'individu, la loi sera désormais impersonnelle et frappera un délinquant, non en fonction de qui il est mais de l'infraction qu'il a commise ; et, à l'échelle d'une nation, l'accès final à la démocratie passera par ce "despote éclairé" qui, omniscient, probe et soucieux de l'intérêt général, saura y conduire le peuple. Le tableau *La Liberté guidant le peuple*, que Delacroix allait peindre en 1830, à l'issue d'une autre révolution, poursuivra ce message politique. En 1801, le ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* fut reçu avec exaltation. À qui douterait de l'importance que Beethoven accorda à son opus 43, il suffira d'en observer les remplois de matériau musical dans sa *Symphonie n°3* opus 55, puis dans la *Symphonie n°6* opus 68.

premiers mois de 1802 : Déçu par la signature du Concordat entre Bonaparte et le pape Pie VII, Beethoven chercha un autre "despote éclairé" auquel dédier ses *Trois sonates pour piano avec accompagnement de violon*, opus 30, respectivement en la majeur, ut mineur et sol majeur. Il le trouva en la personne du tsar Alexandre I^{er}. Ce petit-fils, si chéri, de Catherine II, avait tôt baigné dans la philosophie et dans la culture des Lumières ; parmi ses précepteurs, le voltairien Jean-François de La Harpe (1739-1803) ; et parmi ses amis, des jeunes gens nourris des idées constitutionnelles anglaises. En 1801, à peine monté sur le trône et après avoir contribué à assassiner son propre père, le tsar Paul I^{er}, il manifesta l'intention d'en poursuivre l'œuvre, surtout à l'intérieur : amorcer la suppression du servage paysan ; encourager l'instruction publique ; et abolir (partiellement) la censure. Velléitaire, Alexandre I^{er} reprit, vers 1805, une politique essentiellement extérieure par une union avec l'empire autrichien, contre la France napoléonienne.

1802 et premiers mois de 1803 : Là encore, un (changement de) dédicataire livre d'importantes informations. Dans une première intention, la *Sonate pour piano et violon n°9* en la majeur, opus 47, fut dédiée au violoniste anglais George Bridgetower (1778-1860), qui, dès l'âge treize ans, avait été admis dans le fameux orchestre londonien des Haydn-Solomon Concerts. Soudain, Beethoven choisit de dédier cet opus 47 au violoniste et compositeur français Rodolphe Kreutzer (1766-1831), professeur de violon en 1793 à l'Institut national de musique dès sa fondation puis en 1795 lorsque cet INM fut mué en Conservatoire de Paris. Les brillants concerts qu'il avait donnés au Théâtre Feydeau et à l'Opéra de Paris (en 1801, il y avait été nommé violon solo) lui attirèrent la haute considération de Napoléon Bonaparte, en conséquence, une immédiate renommée européenne.

En changeant ainsi de dédicataire, Beethoven fit une opération "Kreutzer-Bonaparte" en deux étapes. *Primo*, il demanda à son éditeur, Nikolaus Simrock, de distribuer cet opus 47 simultanément à Paris (une échoppe sise rue du Mont-Blanc) et à Vienne. *Secundo*, solliciter ainsi un artiste cher au Premier Consul permettait de se signaler à ce dernier. La musicologue Élisabeth Brisson précise : « Ainsi Beethoven comptait sur cette Sonate dédiée à Kreutzer, sur sa nouvelle Symphonie dédiée à Bonaparte⁵ et sur son futur opéra, composé

⁵ La *Symphonie n°3* en mi bémol majeur, opus 55, dite « Eroica ».

“sur un vieux livret français”⁶, pour attirer sur lui l’attention des autorités musicales et politiques françaises, et se faire nommer à un poste officiel (Vienne ne se décidant toujours pas à lui trouver une place)⁷. »

Fin de 1803 à l’été de 1805 : En 1804, à Vienne, le goût du public envers l’opéra changea subitement. Les ouvrages lyriques que traversaient le merveilleux (tels ceux dont Emanuel Schikaneder écrivait la matière théâtrale : *Die Zauberflöte* de Mozart en 1791 ; ou *Vestas Feuer*, envisagé avec Beethoven en 1803) et où régnait une scénographie virtuose et “à effets scéniques” rencontrèrent un moindre succès. Les remplacèrent des spectacles où dominaient une figure héroïque en lutte contre des adversités politiques et dont les modèles français – théâtre, opéra, ballet –, issus de la Révolution et promus par le Consulat et le Premier Empire, envahirent Vienne. Les auteurs de ces ouvrages étaient les compositeurs Luigi Cherubini (installé à Paris depuis 1788, il avait été un “compagnon” de la Révolution, avant que, en cette même année 1805, il ne s’installe à Vienne après que Napoléon I^{er} l’ait subitement disgracié), André-Modeste-Ernest Grétry ou Étienne-Nicolas Méhul, et des dramaturges tel Jean-Nicolas Bouilly dont, dès 1802, les pièces (notamment *Les deux-journées* ou *Le porteur d’eau*) occupèrent les scènes viennoises. Cette soudaine vogue francophile peut troubler : dix ans auparavant, la France révolutionnaire avait guillotiné, en Marie-Antoinette, une princesse de sang autrichien (tante de l’empereur régnant François II) ; et, depuis 1792, l’Empire autrichien avait subi une longue série de pertes militaires (en 1797, cession des Pays-Bas à la France, à laquelle, en outre, le traité de Campo-Formio reconnut un rôle prédominant en Italie septentrionale ; et, en 1800, la défaite de Marengo). C’est dans ce cadre que Beethoven abandonna *Vestas Feuer* et jeta son dévolu sur la pièce *Léonore* ou *L’amour conjugal* de Bouilly (1763-1842). Originellement qualifiée de « fait historique en deux actes et en prose, mêlée de chants » et accompagnée de fragments musicaux écrits par Pierre Gaveaux (1761-1825), cette pièce avait connu sa première représentation le 19 février 1798, au Théâtre Feydeau, à Paris. Son intrigue entrait idéalement dans l’idéologie bonapartienne : travestie en homme, une jeune femme pénètre dans une prison pour en libérer son mari, héros détenu sur les ordres d’un tyran ; par son courage et grâce au concours d’un despote éclairé, elle, son mari et tous les autres prisonniers politiques recouvreront la liberté. Pour intéresser le Premier Consul, Beethoven ne pouvait mieux choisir.

Milieu de 1802 à novembre 1805 : En résonance avec son propre « Testament d’Heiligenstadt » et en hommage à Napoléon Bonaparte (Premier Consul puis Empereur des Français), Beethoven écrivit sa *Symphonie n°3* en *mi* bémol majeur opus 55, à savoir la plus longue et la plus ample symphonie pensable à cette époque. La composition dura du milieu de 1802 à la fin de printemps de 1804. Plusieurs exécutions en eurent lieu : privée, à l’entour du 1^{er} juin 1804, dans les salons du prince Lobkowitz ; semi-privée, le 20 janvier 1805, chez le banquier Würth und Fellner ; et publique, le 7 avril 1805, au Theater an den Wien. Dans une lettre à l’éditeur Breitkopf & Härtel, Beethoven écrit : « La Symphonie est, à la lettre, intitulée Bonaparte ; en dehors de tous les instruments d’ordinaire en usage, il y a là notamment trois cors obligés – Je crois qu’elle intéressera le public amateur de musique⁸. » La page de titre d’une copie de la partition d’orchestre, que Beethoven conserva chez lui jusqu’à sa mort, porte la mention suivante : « Sinfonia grande/intitulata Bonaparte/[1]804 im August/del Sign^r/Louis van Beethoven/Geschrieben/auf Bonaparte/Sinfonia 3 Op:55 ». Cependant, le 1^{er} octobre 1805, la Grande Armée franchit le Rhin et arriva vite devant Vienne,

⁶ *Leonore oder Die eheliche Liebe* [Léonore ou L’amour conjugal], opus 72, opéra en trois actes, sur un livret de Johann Sonnleithner (1766-1835), d’après une pièce homonyme de Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842) ; sa première représentation allait se tenir le 20 novembre 1805 au Theater an der Wien.

⁷ Élisabeth Brisson, *op. cit.*, p. 309.

⁸ *Les lettres de Beethoven. L’intégrale de la correspondance 1787-1827*, *op. cit.*, p. 131.

qu'elle occupa jusqu'au 27 novembre ; puis la victoire napoléonienne, à Austerlitz⁹, sur les empires autrichiens et russes, contraignit François II, empereur d'Autriche, à demander la paix. À l'issue du Traité de Presbourg [= Bratislava] signé le 26 décembre 1805, le Saint-Empire germanique s'effondra. Napoléon I^{er} eut désormais les mains libres pour réorganiser les terres germanophones sises au nord de l'Autriche ; il créa notamment la Confédération du Rhin, qui allait être la première étape de l'unification allemande.

Au début de novembre 1805, Beethoven qualifia de « crise fatale » l'occupation de Vienne. Sa déprise de Napoléon Bonaparte fut définitive.

Fin d'octobre 1808 : Une sorte de postlude. À la fin d'octobre 1808, Beethoven fut sollicité pour devenir le maître de chapelle du roi de Westphalie, Jérôme Bonaparte, couronné en décembre 1807, après le traité de Tilsit. Dans une lettre que, à l'entour du 1^{er} novembre 1808, il adressa au baron Ignaz von Gleichenstein, Beethoven précise : « J'ai reçu une belle proposition comme Maître de Chapelle chez le Roi de Westphalie, qui m'accorde un bon traitement – Je n'ai qu'à dire combien de ducats je désire avoir [...] J'aimerais te consulter¹⁰. » Et, le 1^{er} novembre 1808, s'adressant au comte Franz von Oppersdorff, il écrit : « De plus, on m'a offert de me nommer Maître de Chapelle auprès du Roi de Westphalie, et il se pourrait que j'accepte cette proposition¹¹. ». En réalité, ce Beethoven qui trouvait Vienne trop provinciale et aspirait à s'installer à Paris, n'aurait jamais quitté Vienne pour s'installer à Cassel. En feignant d'accepter cette proposition, le compositeur incita le prince Kinsky, le prince Lobkowitz et l'archiduc Rodolphe à s'unir pour lui verser une rente annuelle de quatre mille Gulden ; un contrat, signé le 1^{er} mars 1809, officialisa cet accord.

formant 3 : quelques enjeux de langage

Quelques autres œuvres sont à rattacher au corpus des œuvres “napoléoniennes ci-dessus mentionnées” et selon deux ethos – héroïco-épique et tonal – qui se recouvrent partiellement. Ethos héroïco-épique. Écrit au début de 1807 dans la tonalité d'*ut* mineur, *Coriolan*, opus 62, est une ouverture destinée à un projet (théâtral ou opératique) avorté (il tourna autour d'un style néo-antique), avec le dramaturge Heinrich-Joseph von Collin (1871-1811) ; sa première publique se tint en mars 1807, au palais Lobkowitz, à Vienne. Empruntée à Plutarque et à Shakespeare, la figure de Coriolan peint le courage d'un grand soldat qui, coupé de son peuple par des hommes politiques corrompus, est contraint de s'allier avec ses ennemis, au risque de sa vie. Quant à *Egmont*, opus 84, musique de scène (ouverture, en *fa* mineur ; entractes ; lieder ; musique funèbre, en *ré* mineur ; mélodrame ; « symphonie pour la victoire », en *ré* majeur) pour le drame homonyme (1788) de Johann-Wolfgang von Goethe, elle fut écrite entre l'automne 1809 et juin 1810 et connut sa première représentation le 15 juin 1810 au Burgtheater, à Vienne. Le flamand comte d'Egmont est en guerre contre le despotique duc Albe qui agit au nom de l'envahisseur espagnol ; emprisonné et lâchement abandonné par son peuple et par sa tutelle politique, Egmont lance un ultime appel à l'indépendance nationale et meurt en martyr ; sa mort surgit, évidente, comme un triomphe contre l'oppression. À Vienne, en 1810, ce n'est pas déployer une excessive imagination que d'affirmer que le peuple corrompu dans *Coriolan* et le duc d'Albe dans *Egmont* désignent le peuple français corrompu par le tyran Napoléon I^{er}.

Ethos tonal. Il concerne le *mi* bémol majeur et l'*ut* mineur. *Mi* bémol majeur, c'est la *Symphonie n°3*, opus 55. Quant à *ut* mineur, il regarde *Coriolan* et, surtout, la *Symphonie*

⁹ Aujourd'hui Slavkov u Brna, cette petite ville tchèque est sise au sud de la Moravie et à environ cent kilomètres au nord-est de Vienne.

¹⁰ *Les lettres de Beethoven. L'intégrale de la correspondance 1787-1827*, op. cit., p. 223.

¹¹ *Ibidem*, pp. 222-223.

n°5, opus 67, esquissée entre 1803 et 1805 puis écrite entre le printemps de 1807 et mars 1808, juste après avoir achevé *Coriolan*. Les études surabondent qui signalent les profondes nouveautés qu'apporte cet opus 67. Tout d'abord, le thème est rythmique et non mélodique. Puis l'*ut* mineur exprime la lutte contre l'oppression que mène le héros ; il donne un visage actuel à la tragédie grecque de laquelle Goethe s'est inspiré et dont, dès le milieu des années 1780, le peintre Jacques-Louis David (1748-1825) avait créé le modèle [*Le serment des Horace* (1787) ; *Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789)]. Enfin, ce même *ut* mineur est une des tonalités que la musique française issue de la Révolution favorise, avec, pour message politique, le dégagement progressif, par le peuple en lutte, de sa propre humanité et de sa future liberté.

Dans sa stratégie pour séduire le Premier Consul devenu empereur, Beethoven fit de son opus 67 le jumeau de son opus 55. Avec, à la clef, l'espoir d'une haute fonction parisienne, par laquelle Beethoven serait à la musique européenne (voire pour les arts) ce que le souverain français aspirait alors à être à la politique continentale et à l'humanité universelle.

Encore plus directement musical, l'autre enjeu de langage est ce tropisme français qui troubla Beethoven. Plus ce dernier entra dans le XIX^e siècle, plus il se sentit emprisonné par le legs haydnien et par les liens que Haydn avait tissés, serrés, entre tous les paramètres de la composition : genre, forme, rythme, mélodie, timbre, dynamique, harmonie, polyphonie mais également espace, temps, usage d'un texte, rhétorique ou poétique. À défaut d'une table rase (la plupart du temps, elle se réalise en début de carrière), une déconstruction générale de ce legs et un traitement séparé de chaque paramètre s'imposaient. Pour Beethoven, un style clair, que l'oreille traverse aisément, devint une évidence et une nécessité. Or un modèle de ce style lui était à portée de main : la musique issue de la Révolution française. De célèbres compositeurs (Cherubini, Gossec, Grétry, Lesueur, Méhul et Sarrette, lesquels, collectivement, dirigeaient le nouveau Conservatoire de Paris) la portaient haut à Paris et recevaient, à Vienne, un accueil sans cesse plus favorable. Ce style offre quatre singularités. Il entrelace habilement des gestes techniques traditionnels et de fulgurantes innovations (à l'instar de l'architecture et des beaux-arts, qui, pour révolutionner le présent, se nourrissent de la Grèce antique, mère de la République et source des arts occidentaux). Puis, s'y perçoit un tropisme pour la musique de plein air (bois, cuivres et percussions y trouvent un épanouissement inconnu jusqu'alors). Dans la texture musicale, se dégagent des espaces intérieurs, vastes et aérés. Enfin, la dominante expressive est le drame héroïque tendu au profit de l'humanité universelle.

Déjà présent à Vienne en 1798, Kreutzer se révéla un messenger efficace : il fit découvrir, à Beethoven, les vertus et les audaces de la nouvelle école française de violon, assurément la première en Europe ; Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode (1774-1830) et Pierre Baillot (1771-1842) en étaient les guides et leurs recherches allaient être compilées dans leur collective *Méthode de violon du Conservatoire de Paris* qui demeura longtemps une référence majeure en son domaine. Autrement dit, le violon fut, à Beethoven, le col pour pénétrer ce langage musical révolutionnaire français dont, à ce moment, sa créativité avait tant besoin. Composées en sept années, entre 1797 et 1803, huit des dix sonates pour violon et piano que Beethoven composa en furent l'application : trois sonates, opus 12 (1797-1798) ; *Sonate n°4 en la mineur* opus 23 (1800-1802) ; la *Sonate n°5 en fa majeur*, opus 24, dite « Le Printemps » (1801) ; *Sonate n°6 en la mineur*, opus 30/1 (1802) ; *Sonate n°7 en ut mineur* opus 30/2 (1802) ; *Sonate n°8 en ut mineur* opus 30/3 (1802) ; *Sonate n°9 en la majeur*, dite « à Kreutzer » (1803) ; enfin, *Sonate n°10 en sol majeur* (1812). À ces sonates et participant de cette même recherche stylistique, s'ajoute le *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur*, opus 61, écrit en 1806.

En réalité, cet ensemble d'œuvres où domine le violon, témoigne du grand basculement par lequel Beethoven eut conscience que son destin serait désormais de créer une rupture

entre sa musique et ses auditeurs et/ou commanditaires, au point de leur jeter, au visage, cette exclamation : « Ah, ce n'est pas pour vous, mais pour les générations à venir ! ». Pour reprendre les puissantes réflexions dont André Boucourechliev nourrit son dense *Essai sur Beethoven*¹², Beethoven plaça, dans la forme, l'essentiel de ses expérimentations et de ses abyssales et violentes pensées. Au point de parler de « dissonance de formes », de « drame de formes » et de « rythme des formes ». Et de poursuivre, en pointant une « grossièreté harmonique délibérée » et assumée, et en affirmant que « la mélodie, au sommet de la hiérarchie chez les classiques, perd avec Beethoven son *leadership*, ou, si l'on préfère, son rôle de véhicule principal de l'expression musicale. [...] elle est reine déchue dans la "République" du langage beethovenien, ou, du moins, reine sous surveillance ; elle n'apparaît qu'en tel lieu et place où on l'appelle à exercer ses pouvoirs. »

Un fructueux usage de Napoléon Bonaparte, entre tyran et despote éclairé...

Frank Langlois

¹² André Boucourechliev, 1991, Arles, éditions Actes-Sud.