

# Ce que Bourdelle nous dit de Beethoven...

Par Elisabeth Brisson

Freud, dans l'introduction de son étude intitulée *Der Moses des Michelangelo (Le Moïse de Michel-Ange)*<sup>1</sup>, insiste sur le fait que l'émotion ressentie par le spectateur reflèterait l'intention du créateur, que l'analyse de cette émotion permettrait ainsi d'atteindre le sens de l'œuvre. Freud écrit dès les premières pages : « *Was uns so mächtig packt, kann nach meiner Auffassung, doch nur die Absicht des Künstlers, insofern es ihm gelungen ist, sie in dem Werke auszudrücken und von uns erfassen zu lassen (...); es soll die Affecktlage, die psychische Konstellation, welche beim Künstler die Triebkraft zur Schöpfung abgab, bei uns wieder hervorgerufen werden. (...) der auf uns wirksame Ausdruck der Absichten und Regungen des Künstlers ist. Und um diese Absicht zu erraten, muss ich doch vorerst den Sinn und Inhalt des im Kunstwerk Dargestellten herausfinden, also es deuten können.* »<sup>2</sup> »)

Selon Freud, l'émotion produite par une œuvre est une voie royale pour déceler son sens, soit l'intention secrète de l'artiste : ce qu'il ne pouvait pas exprimer ni transmettre autrement. Avec cette perspective d'analyse, l'émotion intense suscitée chez Bourdelle par un portrait de Beethoven pourrait être une voie royale pour mettre en évidence les traits spécifiques de Beethoven, en quelque sorte la vérité de ses intentions de créateur, trop souvent masquée, recouverte par une instrumentalisation à visée idéologique (grand homme, héros, Allemand fondateur de la supériorité de ce peuple, lutteur, consolateur, Messie d'une nouvelle religion). Cette démarche est possible dans la mesure où Bourdelle a incarné son émotion dans une multiplicité d'œuvres (quatre-vingts sculptures, ainsi que des dessins, des aquarelles, des photos, et surtout un cahier), si bien que son émotion d'artiste plasticien se serait matérialisée en reflet des intentions d'un artiste musicien : d'artiste à artiste, la vérité trouverait un moyen pour émerger et se faire reconnaître ?

Comment s'est passée la rencontre de Bourdelle avec Beethoven ? D'après ce qui a été rapporté, souvent de manière assez imprécise, il y a une certitude : cette rencontre relève du bouleversement intime, un choc à un âge précoce (à l'instar de celui éprouvé et raconté par Berlioz, Wagner ou Liszt, en ce qui les concerne) qui serait de l'ordre du surgissement et qui aurait été placé immédiatement par Bourdelle, de manière étonnante et assez singulière, sous le signe de l'identification. Quelle que soit son origine, il s'avère que ce choc a donné l'impulsion à une « basse obstinée », un *ostinato* courant tout au long de la vie créatrice de Bourdelle plasticien, sculpteur et dessinateur né en 1861 à Montauban et mort au Vésinet, près de Paris, en 1929.

Sa « rencontre » avec Beethoven, né en 1770 à Bonn et mort en 1827 à Vienne, a ainsi sous-tendu sa veine créatrice. Cette stimulation sans répit, de l'ordre de l'admiration créatrice, l'a incité à mettre en évidence ce que Beethoven produit sur lui : par là-même, il nous livre un portrait composite de celui qu'il admire, en multipliant les angles de vue qui deviennent autant de facettes du créateur auquel il s'identifie et dont il cherche à percer le secret. Certains commentateurs parlent même d'autoportraits déguisés, placés sous l'égide de Beethoven.

Que nous Bourdelle dit de Beethoven, lui qui a bien conscience d'avoir été poussé par le compositeur à prendre la parole ? Ce qu'il affirme en ces termes, inscrits dans le cahier qu'il a utilisé pour rassembler de manière hétéroclite des éléments écrits au moment de l'achat d'une tête de Beethoven par l'État en 1903 : « A mon tour, avec une préméditation tenace [...], j'ai pris la parole après lui<sup>3</sup> ». Beethoven aurait permis à Bourdelle de devenir sujet, c'est-à-dire d'oser s'exprimer en son nom propre : de s'interroger, à sa façon de plasticien, sur la condition humaine, de témoigner de ses angoisses métaphysiques, ses joies, ses aspirations, de s'exprimer de manière « plastique ». Si Beethoven a révélé Bourdelle à lui-même, il est symétriquement possible d'envisager en quoi et comment Bourdelle est le révélateur d'un certain Beethoven, qu'il a perçu comme un être à la fois sombre et solaire, figure multiple qui rayonne en lui, pour lui, tel un soleil qu'il a osé regarder en face.

<sup>1</sup> Publiée en février 1914, anonyme, dans la revue *Imago*, vol. III, fasc.1.

<sup>2</sup> « À mon sens, ce qui nous empoigne si violemment ne peut-être que l'intention de l'artiste, autant du moins qu'il aurait réussi à l'exprimer dans son œuvre et à nous la faire saisir (...); il faut que soit reproduit en nous l'état de passion, d'émotion psychique qui a provoqué chez l'artiste, l'élan créateur. (...) si cette œuvre est l'expression, effective sur nous, des intentions et des émois de l'artiste. Mais pour deviner cette intention, il faut que je découvre d'abord le sens et le contenu de ce qui est représenté dans l'œuvre, par conséquent que je l'interprète », Traduction de Marie Bonaparte et Mme E.Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, Idées NRF, p.10.

<sup>3</sup> *Cahier Beethoven*, vers 1903, p.6, Archives du musée Bourdelle (AMB) AB/J.2.01.Boîte1.

<https://www.parismusees.paris.fr/sites/default/files/iframe/Le-cahier-Beethoven/17/index.html#zoom=z>

Par conséquent, si les figurations de Beethoven par Bourdelle peuvent être interprétées comme autant d'autoportraits, elles permettent également de révéler les aspects de Beethoven signifiants à ses yeux. Cette dimension insolite de son inspiration peut se lire, se déduire dans chacune de ses œuvres destinées à s'approprier « l'âme » de Beethoven, et cela de diverses manières : tant par la construction de la figure (tête, tête sur un socle, décor, grande figure en pied, fragments que sont les mains) que par les matériaux choisis (pierre, bronze, terre, plâtre, encre de chine, photo) et que par la conception plastique (manière noire, naturalisme, symbolisme, art nouveau, expressionnisme) – cette « âme » que Bourdelle a suggérée dans une aquarelle placée en couverture de son « cahier Beethoven » : il cherche à y restituer, à faire ressentir la dimension immatérielle, fugitive de la musique, son effet puissant mais insaisissable.



Fig.1 Aquarelle collée sur la page de titre du *Cahier Beethoven*, vers 1903, AMB AB/J.2.01.Boîte1

C'est cette impression fugitive, insaisissable (de l'ordre du désir) que Bourdelle cherche de manière incessante à retenir, qui entretient sa créativité tout au long de sa vie. Si bien que, d'œuvre en œuvre, il compose sa vision d'un Beethoven rayonnant, éclatant en une multitude de figures et de façonnages : autant de variations autour d'un thème, ce genre de composition placé sous le signe de l'un et du multiple si cher à Beethoven – en quelque sorte son reflet pertinent, le plus adéquat. Par ce choix de la variation (qui en quelque sorte s'est imposé à lui), Bourdelle consacrait ce genre de composition comme métaphore beethovénienne par excellence. Bourdelle déclina cette métaphore sous divers aspects qui vont du génie tutélaire à l'effet de présence entraîné par l'enthousiasme dionysiaque de la musique de Beethoven, en passant par l'écoute intérieure, par le surgissement de l'imprévu comme de l'inouï, par l'architecture solide de l'œuvre, par la référence à la mélancolie, par la révélation messianique, par la plongée dans les forces obscures et par l'aspiration à l'immortalité.

### Le génie tutélaire

Les figurations sous forme d'autoportraits (masqués) trahissent le premier trait que Bourdelle a retenu de sa rencontre avec Beethoven : l'appel à l'identification, cet accueil bienveillant, cette générosité qui consiste à se prêter à l'autre pour l'aider à devenir ce qu'il est, à devenir lui-même, par-delà toute imitation.

D'après le récit consacré, le jeune Bourdelle aurait été frappé par une représentation de Beethoven exposée dans la vitrine d'un magasin à Montauban, sa ville natale – d'autres récits évoquent un livre d'images... Peu importe : ce qu'il faut retenir, c'est qu'il se serait reconnu dans cette tête aux cheveux ébouriffés, au grand front et aux yeux de feu (« Il partageait avec Beethoven le front haut, les yeux de feu et la coiffure fougueuse », disent ses biographes). Comme il n'y a pas de précision de date, il est possible de supposer qu'il s'agissait d'une image de l'inauguration du monument érigé à Vienne en mai 1880. La revue *L'Illustration*<sup>4</sup> en a assuré la diffusion, tandis que l'Exposition universelle de Paris en 1878 avait déjà permis de voir le modèle de la statue consacrée à Beethoven montrée parmi d'autres dans le Pavillon de l'Autriche-Hongrie. Un Beethoven trônant sur un haut piédestal, avec une grande chevelure, un visage très concentré tourné vers le bas et le regard orienté vers l'infini... le tout associé à un Prométhée enchaîné, à une Victoire et à des putti (au nombre de neuf comme les *Symphonies*). Un monument pour le moins imposant.

<sup>4</sup> *L'Illustration*, 15 mai 1880, n° 1942, Vol. LXXV, p.317.

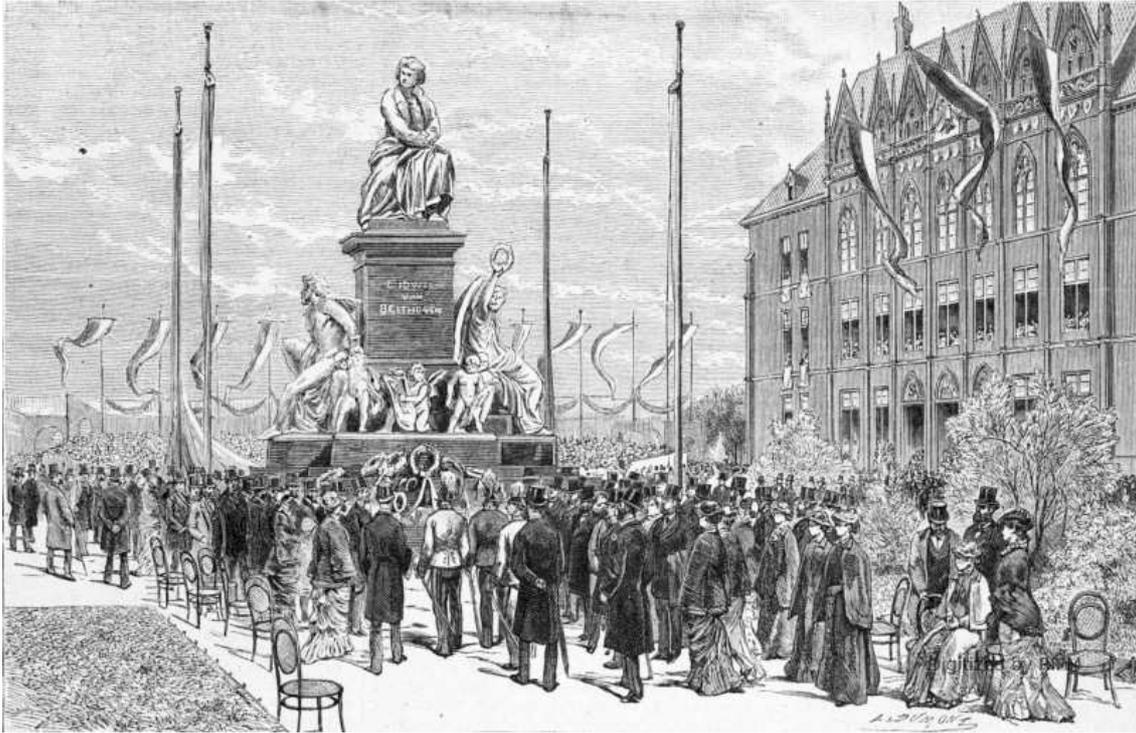


Fig.2 « L'inauguration du monument érigé à Vienne en mai 1880 » in *L'Illustration* n° 1942 du 15 mai 1880 (Volume LXXV p.317)

Serait-ce cette image séduisante d'une sculpture consacrant la gloire de Beethoven qui aurait impressionné l'adolescent? Le jeune Bourdelle aurait alors associé Beethoven à la promesse d'une postérité glorieuse, en cette première décennie d'une Troisième République tournée vers le culte du grand homme, voire du héros, soucieuse de matérialiser et d'enraciner ses valeurs : même s'il ne s'agissait pas d'un héros français (récupérable par la République), Beethoven en 1880 représentait une sorte de paradigme héroïque de dimension universelle et pour beaucoup de ses admirateurs il était « républicain ». Et le jeune Bourdelle, retenant quelques traits pertinents dont la chevelure, se serait immédiatement identifié à cet artiste créateur figuré tel un puissant héros, la chevelure étant depuis Samson un signe de surpuissance.

D'après les biographes de Bourdelle, ce n'est que plus tard, lors de sa formation à l'École des beaux-arts de Toulouse (il y entre en 1876 et y reste jusqu'en 1884, date de son admission au concours d'entrée à l'École des beaux-arts de Paris), que son maître lui fit découvrir des œuvres de Beethoven, symphonies, sonates, quatuors (à une époque où il n'y avait pas d'enregistrements! mais seulement des exécutions *live* fréquentes des symphonies et concertos de Beethoven par les orchestres Colonne, Pasdeloup, du Conservatoire à Paris, mais qu'en était-il à Toulouse?). Et lors de ses années à l'École des beaux-arts de Paris a-t-il rencontré Hippolyte Taine qui y enseignait l'Art et l'esthétique, et qui avait publié en 1867 une fiction (une autobiographie déguisée) intitulée *Notes sur Paris / Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*?<sup>5</sup> Qu'il l'ait rencontré ou pas, peu importe ; ce qui est certain c'est qu'il a lu le chapitre XXIV intitulé « Un Tête-à-tête » dans lequel Taine imagine une visite de son héros chez un vieux musicien pianiste avec lequel ils parlent de Beethoven, de plusieurs de ses œuvres ainsi que du principal biographe allemand, Schindler ; le pianiste lui jouant des passages de *Fidelio* et plusieurs Sonates pour piano et violon, et surtout quelques *Sonates* pour piano seul de Beethoven dont l'*Arietta* de l'opus 111, le tout avec des commentaires du narrateur. Que Bourdelle ait lu ce chapitre très éclairant sur une forme de réception intime et intense, joyeuse de Beethoven, est attesté par les copies qu'il en a faites sur son *Cahier Beethoven* : c'est de ce chapitre que provient la traduction de l'extrait du Testament de Beethoven ainsi que de l'inscription datant du temps de l'Égypte antique (donc avant le temps chrétien) considérée comme la « profession de foi » de Beethoven.

<sup>5</sup> Hippolyte Taine, *Vie et opinions de Monsieur Frédéric-Thomas Graindorge recueillies et publiées par H. Taine*, Hachette, Paris, 1897

## La manière noire

Le témoignage de cette relation intense qui se noue avec la figure de Beethoven - une des premières occurrences des représentations imaginées par Bourdelle - est un dessin à l'encre de Chine réalisé vers 1883 (Fig.3), alors qu'il est encore à l'École des beaux-arts de Toulouse. Ce dessin utilise la manière noire (héritage de Goya, de Delacroix et d'Odilon Redon) pour faire surgir violemment du néant blanc une figure accoudée à un piano, terrassée par une apparition impressionnante, et terrifiante : une sorte de vision de rêve, voire de cauchemar mais, également, une vision fugitive de l'effet fulgurant de l'inspiration qui, à l'instar de l'impression produite par la musique de Beethoven, vous plonge dans l'abîme inquiet des forces obscures. Ce dessin peut être lu comme la restitution figurée du choc produit par sa rencontre avec Beethoven : Beethoven surgit, bouscule, bouleverse...

Bourdelle, connaissait-il le poème de Baudelaire intitulé *Le Voyage* : « Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes, L'univers est égal à son vaste appétit. (...) » ? Ce poème dont les derniers vers sont placés sous le signe de l'oxymore du « soleil noir de la mélancolie » chanté par Nerval : « Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons ! Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte ! Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* ! » Et Bourdelle connaissait-il le poème de Nerval intitulé *Artémis* ? « (...) Roses blanches, tombez, vous insultez nos dieux, Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle, La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux. »

Bourdelle aurait ainsi représenté une expérience intime, secrètement familière, au moyen de cette vision d'un Beethoven identifié par son piano et épouvanté, écrasé par le génie aux ailes noires qui se déployait, dressé au-dessus de lui telle une bourrasque impétueuse. Il semble ici s'être inspiré de la manière noire de Goya, de Delacroix et de Redon, associée à une gravure montrant « Le rêve de Beethoven » due à M. de Lemud, que *L'Illustration* avait publiée le 2 janvier 1864<sup>6</sup>.



Fig.3 Beethoven et son génie, vers 1883, plume et encre de Chine sur papier, MBD1557



Fig.4 Aimé de Lemud, Ludwig van Beethoven, 1864, ©Gallica



Fig.5 Francisco Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, 1799, eau-forte et aquarelle, ©BNF

Cette gravure, à son tour, s'inspire très certainement de celle de Goya, le frontispice des *Caprices* (publiés en 1799) intitulé *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, lequel montre l'artiste rêvant assailli par les forces du mal. Le génie, l'inspiration ont donc partie liée avec les forces obscures qui se logent au plus intime de l'être : c'est sans doute ce qui a frappé le jeune Bourdelle, impressionné par une représentation de Beethoven dans laquelle il se reconnaît, centrée sur un visage concentré, auréolé par une chevelure puissante, symbole de la force depuis Samson. Cette proximité précoce ressentie pour Beethoven provient donc d'abord de son aspect physique : c'est la dimension plastique qui, au départ, a retenu l'émotion de Bourdelle ; la musique n'est venue qu'après, et paradoxalement une musique qu'il préférerait entendre de mémoire, donc une musique intériorisée, ce qu'il souligne dans le « cahier Beethoven » en ces termes : « *Je n'entends bien la musique que si je peux m'isoler me perdre dans un coin [...]. J'entends donc seulement Beethoven pleinement de mémoire [...]*<sup>7</sup> »

Bourdelle connaissait-il le tableau d'Odilon Redon, *Les Yeux clos*, de 1890 ?

<sup>6</sup> *L'Illustration*, 2 janvier 1864, n°1088, XLIII,

<sup>7</sup> *Cahier Beethoven*, p. 5, *op.cit.*

S'identifiant à Beethoven, Bourdelle l'avait pour ainsi dire incorporé : il était devenu celui qui entend une musique intérieure. Pourtant, il était rongé par une inquiétude : celle d'être capable de donner corps à Beethoven au plus près de sa vérité. Il imagine même que son infirmité à lui pourrait être la cécité : « *Eh ! bien il y a entre mon grand ami Beethoven le rapprochement seul, d'un malheur commun d'une cécité de sens. Il était sourd, je suis aveugle. Envers son visage, <sa vérité physique> je suis plus qu'aveugle, [en] miroir de tout son être matériel et spirituel, puisque entre mon effort de créateur de traducteur de la vie de son corps il y a sa mort qui le dérobe à mes yeux, avides de le savoir..<sup>8</sup>* »

### Les mains

Un autre indice de l'identification de Bourdelle à Beethoven est sa focalisation sur les mains de celui-ci : il les a sculptées seules, véritable métonymie du compositeur, animé, comme le Montalbanaise, par une fièvre créatrice intense. Bourdelle a également conçu, en 1906-1908, en granit (matériau on ne peut plus solide), une tête de Beethoven aux grands cheveux, très concentrée, soutenue par ses deux mains : le compositeur, pianiste virtuose, est un créateur qui associe le corps et l'âme, c'est-à-dire l'outil qui permet de créer et l'esprit qui conçoit en puisant son inspiration dans son for intérieur, animé par un puissant désir métaphorisé par la chevelure fougueuse.



Fig.6 Beethoven drapé, main seule, 1910, bronze, MBBR525



Fig.7 Beethoven avec mains, 1906-1908, granit, MBBA4461,

Cette identification, qui repose sur la mise en valeur du désir créateur, éclaire une dimension essentielle de Beethoven : sa préoccupation insistante de la transmission de son génie à la postérité. Beethoven, qui n'avait pas d'enfant, a espéré durant quelques années que son neveu, pris en charge après la mort de son frère en novembre 1815, serait apte, grâce à une éducation solide (la notion allemande de *Bildung*), à perpétuer la gloire du nom de Beethoven : Karl allait reprendre le flambeau et assurer l'immortalité de leur famille. La façon violente dont Beethoven a véritablement « capté » et instrumentalisé son neveu correspond à sa très forte aspiration de contribuer à la formation d'êtres de même acabit que lui, animés par un désir créateur capable de façonner un lien social pour la plus grande joie de tous. Son neveu Karl n'a pas été le seul moyen envisagé pour mettre en œuvre cette aspiration : Beethoven s'est très tôt préoccupé de faire éditer son œuvre complète, ses œuvres complètes (à l'instar de celles de Haendel), pas seulement par narcissisme ou orgueil, mais aussi pour offrir des « exercices spirituels<sup>9</sup> » variés au plus grand nombre – ce qui était également sa façon à lui de servir la musique, en fonction de la haute idée qu'il en avait, la considérant tout aussi déterminante que la philosophie. Dans la perspective de la réalisation de cette entreprise qu'était la publication de ses œuvres complètes, Beethoven voulait ajouter de nouvelles compositions dans chacun des genres de musique (symphonie, sonate, bagatelles, musique de chambre, musique de scène, Lieder, opéra) : par exemple, c'est dans cette intention qu'il composa ses trois dernières *Sonates* pour piano (op. 109, 110 et 111) de façon à convaincre l'éditeur Schlesinger de la validité de son projet, malgré sa dimension très onéreuse et sa rentabilité incertaine.

Aussi, Beethoven aurait sans aucun doute apprécié ce rôle de guide, de génie tutélaire que Bourdelle lui a fait jouer : il aimait les véritables créateurs qu'ils soient compositeurs, écrivains, poètes, plasticiens – la liste est longue de ceux, femmes et hommes, avec lesquels il a pris plaisir à s'entretenir ; et quelques-uns de ses propos à ce sujet se trouvent dans certaines de ses lettres – au poète Friedrich von Matthisson, au peintre Alexandre Macco, à l'apprenti compositeur qu'était l'archiduc Rodolphe, à ses amis de Bonn tel

<sup>8</sup> *Cahier Beethoven*, p. 24 et 25, *op.cit.*

<sup>9</sup> Selon une de ses expressions, employée dans une lettre du 27 février 1823 (BGA 1586, vol.5) à l'archiduc Rodolphe auquel il donnait des cours de piano et des leçons de composition.

Heinrich von Struve ou Franz Wegeler, à son ami Franz Brunsvik, à ses amies Marie Erdödy et Antonie Brentano, à Emilie une jeune admiratrice, à Gerhard von Breuning son tout jeune interlocuteur, compagnon de ses derniers jours, qui a laissé des souvenirs ou encore dans ses lettres d'amour à Joséphine Brunsvik ou dans celle adressée à l'Immortelle Bien-aimée.

Comme Bourdelle l'a mis en évidence, Beethoven se distinguait par une profonde humanité, n'était jamais avare d'encouragements pour ceux qu'il aimait et appréciait, tant il aspirait à susciter des vocations (pensons à Eleonore von Breuning, à Carl Czerny, à Ferdinand Ries, à Ignaz Moscheles, à Karl Holz, à ses amies pianistes dont Marie Bigot ou Dorotea von Ertmann qu'il qualifiait de Cecilia, ou aux chanteuses de la *Neuvième Symphonie*, etc.). Une des attentes encore plus fondamentales de Beethoven était de rencontrer un génie qu'il pût instruire, guider, comme lui-même a été inspiré et guidé par le génie de Haendel et par celui de Bach et de son fils Carl Philipp Emmanuel Bach. Liszt a eu l'intuition de cette attente comme l'attestent la mise en scène et l'instrumentalisation du baiser de consécration (*Weihekuss*) que très jeune il aurait reçu de Beethoven (à Vienne en 1823), reconnaissance de son génie à l'origine de sa prodigieuse carrière.

Si l'identification de Bourdelle à Beethoven se décline par la métonymie de la main, elle est directement mise en scène dans les photos le montrant dans son atelier, le visage concentré sur son monde intérieur s'appuyant sur une tête de Beethoven qu'il a sculptée, ses mains posées sur la chevelure abondante : cette référence à la métaphore de Bernard de Chartres (XII<sup>e</sup> siècle) souvent reprise ensuite (Montaigne, Pascal, Newton), « nous sommes des nains juchés sur les épaules des géants », prend en charge son affirmation : « j'ai pris la parole après lui ! »



Fig.8 Manuscrit allemand, vers 1410 : « Nous sommes des nains juchés sur les épaules des géants »



Fig.9 Autoportrait au chapeau avec Beethoven, vers 1908, négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, MBPV0073

### « L'orchestre silencieux »

Par son œuvre et par ses propos (écrits ou recueillis), Bourdelle a mis en évidence une dimension essentielle de Beethoven, préalablement exploitée par Wagner dans son petit ouvrage intitulé *Beethoven*, conçu en 1870 pour le premier centenaire de la naissance de Beethoven, dans une perspective hélas nationaliste (Beethoven, incarnation de la musique, est un des fondateurs de la supériorité du génie allemand qui va régénérer la civilisation), en s'appuyant sur le philosophe Schopenhauer : sa surdité a favorisé son écoute intérieure de la musique, ce qui le dispensait de l'obligation de l'écoute extérieure (des réalisations sonores des autres !). Il était donc admis que Beethoven entendait la musique silencieusement dans son for intérieur et retranscrivait par écrit ce qu'il entendait pour que les autres puissent en profiter en vue de leur édification personnelle et de leur élévation spirituelle.

Bourdelle a mis en œuvre ce trait spécifique et énigmatique de Beethoven en cherchant à constituer un « orchestre silencieux » selon sa propre expression<sup>10</sup>, soit une œuvre plastique capable de faire ressentir en son être intérieur l'effet de la musique de Beethoven, « ce sourd qui entendait Dieu », « qui entendait l'infini » comme l'a écrit Victor Hugo.

<sup>10</sup> In *Cahier Beethoven*, p.7, op.cit. : « j'ai pris la parole après lui [...] A moi d'être plus qu'un miroir ou qu'un phonographe. A moi de construire mon orchestre silencieux dont les sons sont des plans et des lumières. X. Janvier 1903 »

Comment Bourdelle a-t-il procédé ?

Une salle de l'exposition « Ludwig van, le mythe Beethoven » à la Philharmonie de Paris en 2016/2017 évoque cet « orchestre silencieux » par la disposition spatiale de multiples têtes de Beethoven, sculptées par différents artistes, à la manière des instrumentistes d'un orchestre.



Fig.10 L'espace avec les têtes sculptées, exposition *Ludwig van*, Philharmonie de Paris, 2016-2017



Fig.11 *Beethoven devant Bourdelle* – Accrochage du Musée Bourdelle, 2020

Ce genre de disposition spatiale se retrouve au musée Bourdelle en septembre 2020 dans l'exposition consacrée à « Beethoven devant Bourdelle » étant donné que Bourdelle lui-même a réalisé de nombreuses sculptures du compositeur, sans compter les dessins ou les photographies d'après ses propres œuvres.

Outre cette multiplicité, métaphore d'un orchestre, Bourdelle qui préférait entendre la musique dans sa tête a trouvé les moyens matériels de suggérer cette écoute silencieuse : la concentration du visage qui entre en tension avec l'envolée de la chevelure ou celle du manteau dans les figures en pied, tout autant que le matériau choisi (terre, bronze, pierre, dessin à l'encre de Chine, manière noire), deviennent métaphore silencieuse de l'entité qu'est une œuvre musicale beethovénienne faite de puissantes tensions, d'élan, d'élévation, de détente, de lyrisme dans une construction solide, architecturée, imprévisible tout autant qu'inouïe. Les deux croquis que Bourdelle a dessinés dans le *Cahier* après son texte sur ce qu'il a ressenti en écoutant la *Neuvième Symphonie* sont éloquents, ainsi que sa sculpture inachevée de *Beethoven sur le rocher*, et que sa sculpture de *Beethoven dans le vent avec draperie* 1904-1908.



Fig.12 Les deux croquis figurant *Beethoven au vent, vu en pied, sur un rocher*, plume et lavis d'encre violette, Cahier Beethoven, p.17



Fig.13 *Beethoven, esquisse inachevée*, 1903, bronze, MBBR535



Fig.14 *Beethoven dans le vent*, négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, vers 1903, MBPV172

## Le surgissement

Un autre aspect essentiel de Beethoven exploré par Bourdelle est la notion de surgissement, d'apparition soudaine. Chez Beethoven le paradigme de ce surgissement est le finale de la *Cinquième Symphonie* qui explose après un long moment de suspension, entretenu à la fin du troisième mouvement *allegro* par les roulements de timbales dans une intensité feutrée : « C'est l'Empereur ! » se serait écrit un vieux grognard lors de l'exécution de cette *Symphonie* en 1828 à Paris (d'après Berlioz<sup>11</sup>). Autre exemple, la mise en scène de ce surgissement constitue directement la raison de la cantate *Meeresstille und glückliche Fahrt* op.112 : en 1815 Beethoven a associé deux poèmes de Goethe, *Calme de la mer* et *Traversée heureuse*, de façon à

<sup>11</sup> Feuilleton du 18 avril 1835, in Berlioz, *Critique musicale*, Buchet-Chastel, 1998, Vol.2, p.123.

donner forme musicale au surgissement de l'inspiration, dont la métaphore est le calme plat de la mer suivi de l'irruption du vent salvateur.

Comment s'y est pris Bourdelle pour faire éprouver cette dimension de surgissement qu'il reconnaît chez Beethoven? Son premier dessin à l'encre de Chine vers 1883 en porte témoignage : le noir génie de Beethoven surgit du fond blanc de la feuille. Ou quelques années plus tard, après avoir lu le *Testament de Heiligenstadt* (1802), il imagine Beethoven en train de l'écrire : la scène est solidement encadrée, montrant un Beethoven assailli par des tourbillons nerveux, terrassé tel Don Juan par le Commandeur qui surgit devant lui.



Fig.15 Beethoven, vers 1903, plume et encre noire, lavis d'encre noire sur papier, MBD6210



Fig.16 Beethoven écrit son testament, vers 1890, plume et encre, brune, MBD6166

Ou plus tard, ce dessin à la plume d'un Beethoven échevelé surgissant du néant en pleine page : on y voit la figure d'une présence incontournable et quelque peu effrayante. Ou encore ce *Beethoven aux deux mains* (Fig.7) qui surgit d'un bloc de pierre, la mise en scène étant voulue par Bourdelle, s'inspirant sans doute des fameux esclaves de Michel-Ange qui se dégagent d'un bloc de marbre. Le surgissement se trouve également dans les sculptures et dessins qui montrent Beethoven dans le vent, ainsi que dans les photos de ses sculptures en plâtre qui donnent à Beethoven un aspect fantomatique.

### L'architecture de l'œuvre

Remarquablement, le surgissement est indissociable de la construction : Bourdelle retient là encore un aspect essentiel de Beethoven qui construit ses œuvres tout en prenant ses distances avec les formes, genres, structures dont il a hérité et que l'on peut placer sous le terme générique de « forme sonate », terme qui implique construction, règles de composition à respecter, mais en toute liberté d'interprétation, et terme que Bourdelle retient des études qu'il lit sur Beethoven.<sup>12</sup> Le sculpteur met en œuvre cette dimension de Beethoven dans sa façon d'associer un socle solide, géométrique à une tête qui fait irruption de manière hirsute mais dont les lignes de force sont soulignées par le socle.



Fig. 17 Beethoven dans le vent, vers 1910, négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, MBPV4203



Fig.18 Bourdelle devant le buste de Beethoven, 1927, plume et encre noire, aquarelle, MBD5478

<sup>12</sup> « Cahier Beethoven », p.75, *op.cit.* : « La sonate était pour Beethoven le tissu transparent à travers lequel il pénétrait dans le monde intérieur des sons. L'art de Beethoven entier est sorti de la sonate. »

Une autre manière est d'intégrer la tête dans le décor, sous forme de chapiteau <sup>13</sup>: référence qui renvoie à l'histoire de l'art antique, médiéval, baroque... et toujours à la solidité d'une construction.

### La mélancolie

Pris dans un réseau de références plastiques, Bourdelle a tenu à souligner l'appartenance de Beethoven à la catégorie des artistes mélancoliques.



Fig.19 Beethoven accoudé, vers 1905, négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, BPV212



Fig.20 Albrecht Dürer, *Melancholia*, 1514, gravure ©MET Fonds Harris Brisbane Dick

Dans le sillage de la gravure de Dürer ainsi que de *l'Ecole d'Athènes* de Raphaël qui montre Michel-Ange (Héraclite) dans une pose mélancolique, Bourdelle a perçu cette dimension de Beethoven. Les récits sur les « raptus » du compositeur s'ajoutent à sa proclamation manifeste inscrite sur le dernier mouvement de l'ensemble des *Six Quatuors* op.18 composés entre 1798 et 1800 et publiés en 1801 : « La Malinconia », corrosion de la forme par l'intrusion d'une plage de musique erratique, marquée par le doute et le désespoir. Très cultivé<sup>14</sup>, Beethoven savait que la mélancolie était le signe distinctif de l'artiste de génie, et il savait qu'il faisait partie de cette catégorie. Pourtant, aucune figuration de son vivant ne le présente dans une posture mélancolique, au contraire, il est surtout représenté en une figure puissante, inspirée, quand ce n'est pas en nouvel Apollon – comme en témoignent le tableau de 1804 peint par Mahler ainsi que le buste de Danhauser de 1827 ou que le célèbre tableau de Stieler en 1820.



Fig.21 Joseph William Mähler, *Beethoven*, vers 1804 - Wikimedia Commons



Fig.22 Joseph Karl Stieler, *Beethoven*, 1820 - Wikipedia



Fig. 23 Johann Theodor Lyser, *Caricatures de Beethoven*, 1815 - Wikimedia Commons

La mélancolie est signalée par les premiers biographes qui se plaisent à rappeler les « raptus » que Beethoven évoque d'ailleurs dans une lettre du 29 juin 1801 à son ami de Bonn, Wegeler, tout autant que les récits fantaisistes de son enfance qui le présentent en jeune garçon à l'écart et rêveur, « perdu dans ses pensées ».

<sup>13</sup> *Beethoven, chapiteau aux raisins* - variante, 1924 – 1925, bronze, I485.

<sup>14</sup> Ce que Bourdelle relève dans le *Cahier Beethoven*, p. 74, *op.cit.*.

## La dimension messianique

Très impressionné par la figure de Beethoven, puis bouleversé par sa musique, Bourdelle a multiplié les lectures d'articles biographiques ou esthétiques, ce dont témoigne le *Cahier Beethoven* constitué vers 1903<sup>15</sup>. Ce document contient beaucoup de citations tirées d'ouvrages sur Beethoven, et il commence par quatre extraits de textes du compositeur : du *Testament* de 1802 ; d'une prétendue lettre de Beethoven citée par Bettina Brentano (en 1835) ; d'une lettre à Franz von Brunsvik (du 13 février 1814 BGA 696) ; et ce qu'on nomme sa « profession de foi » (*Glaubensbekenntnis*), constituée de trois sentences antiques gravées sur une colonne à Saïs, recopiées vers 1819 sur une feuille de papier qu'il tenait à avoir en permanence sous les yeux. Les trois derniers extraits ont été souvent inscrits par Bourdelle sur certaines de ses têtes de Beethoven.

Ce qui relie ces quatre extraits est la haute spiritualité de leur contenu : à l'instar de la divinité, Beethoven se préoccupe de l'humanité qu'il veut sauver en lui délivrant un message immatériel et enthousiaste. Bourdelle a peut-être lu que Beethoven avait noté sur un *Cahier de conversation* en 1820 (ce qui avait été publié dans les biographies) : « Socrate et Jésus ont été mes modèles ». S'identifiant à Beethoven, Bourdelle a donc relevé que Dieu s'était adressé directement à lui : « Je suis celui qui est... »

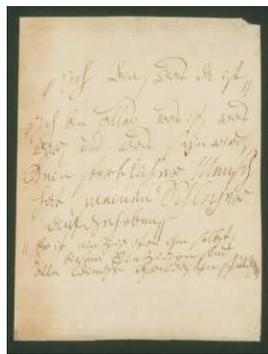


Fig.24 Texte recopié de la main de Beethoven :  
« Je Suis, Ce qui est » / « Je suis tout, Ce qui est, Ce qui a été et Ce qui sera, Aucun mortel n'a soulevé mon voile » / « Il est seul, ne procède que de lui-même, et de lui l'Unique toutes les choses sont redevables de leur existence »

Bourdelle a inscrit le début de cette citation sur son *Beethoven aux deux mains* de 1908.<sup>16</sup>

Impressionné par cette inscription recopiée par Beethoven, Bourdelle a cherché à donner consistance à sa dimension messianique en le représentant sous un aspect christique, portant la croix, les feuillets de la Pathétique sous le bras.



Fig.25 *La Pathétique* 1929 Crayon au graphite et aquarelle sur papier, MBD6162



Fig.26 *Beethoven, la Pathétique - grand*, bronze, 1929, I577

En 1928-1929, la vision christique de Beethoven a été largement diffusée par l'interprétation du livre de Romain Rolland (1903, réédité à plusieurs reprises), et par les cérémonies du premier centenaire de la mort de Beethoven en 1927 : comme le Christ, Beethoven a souffert pour sauver l'humanité. Cette dimension n'est donc pas une interprétation personnelle de Bourdelle, mais reflète l'air du temps, tout en faisant sens pour lui à la suite (et fin) de toutes ses tentatives pour montrer ce qui se jouait dans « l'âme » de Beethoven, de l'ordre d'une mission impérieuse et assumée vouée à l'humanisation de l'humanité. Dans des œuvres antérieures, Bourdelle avait implicitement comparé Beethoven à Hugo sur son rocher à Jersey,

<sup>15</sup> Il cite Hippolyte Taine, August Göllerich, Romain Rolland, Camille Bellaigue.

<sup>16</sup> *Beethoven aux deux mains*, plâtre, vers 1908, MBPL2575. Inscription « Je suis Tout ce qui est / Tout ce qui a été et tout ce qui sera / Nul homme mortel n'a levé mon voile / Beethoven »

isolé, visionnaire, annonciateur d'un avenir meilleur, Hugo qui avait eu cette formule du « sourd qui entend l'infini », qui invitait à écouter « le rayonnement d'un sourd ». Texte que Bourdelle n'a pas connu, car il n'a pas été publié du vivant de Hugo, mais il en a peut-être entendu la teneur, étant donné le rayonnement de Hugo en ces premières décennies de la Troisième République ?

Écoutons Victor Hugo au sujet de Beethoven : « Ce sourd entendait l'infini. Penché sur l'ombre, mystérieux voyant de la musique, attentif aux sphères, cette harmonie zodiacale que Platon affirmait, Beethoven l'a notée. Les hommes lui parlaient sans qu'il les entendît ; il y avait une muraille entre eux et lui ; cette muraille était à claire-voie pour les mélodies de l'immensité. Il a été un grand musicien, le plus grand des musiciens, grâce à cette transparence de la surdité. L'infirmité de Beethoven ressemble à une trahison ; elle l'avait pris à l'endroit même où il semble qu'elle pouvait tuer son génie, et, chose admirable, elle avait vaincu l'organe, sans atteindre la faculté. Beethoven est une magnifique preuve de l'âme. Si jamais l'inadhérence de l'âme et du corps a éclaté, c'est dans Beethoven. Corps paralysé, âme envolée.

Ah ! vous doutez de l'âme ? Eh bien ! écoutez Beethoven. Cette musique est le rayonnement d'un sourd. Est-ce le corps qui l'a faite ? Cet être qui ne perçoit pas la parole engendre le chant. Son âme, hors de lui, se fait musique. Que lui importe l'absence de l'organe ! Le verbe est là, toujours présent. Beethoven, tous les pores de l'âme ouverts, s'en pénètre. Il entend l'harmonie et fait la symphonie. Il traduit cette lyre par cet orchestre.

Les symphonies de Beethoven sont des voix ajoutées à l'homme.[...]»<sup>17</sup>

Colin Lemoine a mis l'accent sur un autre aspect essentiel de Beethoven mis en acte par Bourdelle, à savoir la recherche permanente, la volonté de renouvellement : « Si Bourdelle livre de nombreuses déclinaisons du visage de Beethoven, il ne renonce pas pour autant à déployer monumentalement cette figure obsédante. Dès 1903, il entreprend de représenter le compositeur en pied, sur un rocher ou sur une falaise, face aux éléments, se souvenant peut-être des photographies de Victor Hugo lors de son exil à Jersey. Formant une curieuse diagonale arborescente, *Beethoven au rocher* (1903) emprunte au vocabulaire du symbolisme et de l'art nouveau, tandis que *l'Esquisse inachevée* (1903)<sup>18</sup>, par sa torsion puissante et sa surface accidentée, ressortit sans conteste à l'expressionnisme. »



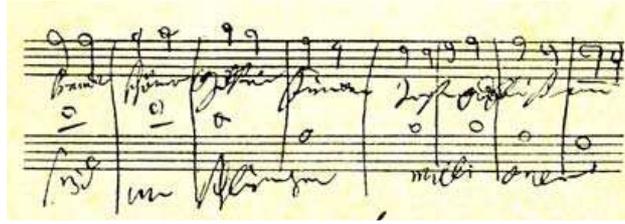
Fig. 27  
*Beethoven sur un rocher* -  
petite statuette,  
bronze, 1903, 1596

## L'esprit de recherche

Celui qui se penche sur les œuvres de Beethoven sous l'aspect de l'écriture ne peut qu'être frappé par cet esprit de recherche : si les esquisses sont abondantes et éloquentes pour qui sait les déchiffrer et leur donner sens, le temps et les hésitations, les doutes propres à la recherche sont le plus souvent intégrés, d'une manière ou d'une autre, par Beethoven dans l'œuvre achevée. Le paradigme en est la mise en scène de la recherche du thème qui couronne la *Neuvième Symphonie* :

<sup>17</sup> Ce texte était destiné primitivement à *William Shakespeare* ; cote B.N. N.a.f. 24776, folio 85 ; Œuvres complètes, volume « Chantiers », Robert Laffont, 1985, p. 1015-1016.

<sup>18</sup> Cf Fig.13



Le finale commence par une bourrasque furieuse de l'orchestre, suivie par les cordes basses seules dont la longue phrase interrogative va servir de liant entre les différentes étapes de la recherche d'une mélodie appropriée à ses intentions de compositeur ; cette recherche passe par l'évocation de chacun des thèmes des trois premiers mouvements, dans leur ordre d'apparition, avant de déboucher sur la mélodie enfin trouvée et distribuée successivement à tous les groupes d'instruments avant d'être entonnée par l'ensemble de l'orchestre ; mais ce n'est pas tout ! une fois cette mélodie bien affirmée, la bourrasque presto initiale de ce Finale instrumental est reprise, suivie cette fois par la voix d'un baryton qui tel un coryphée antique invite l'assemblée à dépasser la musique du désespoir et de la colère pour chanter la joie sur les vers de « l'immortel Schiller » (référence explicite que Beethoven avait inscrite dans une première version et qu'il a gardé sur la page de titre de l'édition) – l'intervention du baryton donne l'impulsion au déchaînement d'une joie collective, « Freude », qui se déploie (pendant au moins vingt minutes) en une série de variations culminant sur la trépidation de tout l'orchestre, solistes et chœurs inclus. Bourdelle a mis en œuvre cette dimension beethovenienne de la recherche par la multiplication de ses réalisations plastiques de factures différentes, tant pour le matériau que pour le style : le chantier des possibles est ainsi présenté comme infini, sans limites, le sujet étant pourtant toujours reconnaissable sans qu'il ait été nécessaire d'adjoindre des attributs d'identification. Cet esprit de recherche se retrouve également dans le *non finito*, la suggestion du geste, l'apparition.<sup>19</sup> Toutes les têtes aux grands cheveux, dans le vent, donc échevelées, figurent également l'intensité de la recherche, de la pensée en gestation, en activité. Quand l'une évoque directement le penseur de Rodin... derrière la figure de la mélancolie.



Fig.28 *La pathétique*, Plume et encre noire, aquarelle sur papier chiffon, Inv. : MBD6172



Fig.29 *Beethoven Métropolitain*, bronze, MBBR563

Ces têtes échevelées donnent à voir l'acte créateur qui s'effectue abstraitement avant de prendre forme à partir de n'importe quel matériau : thème à la mode, thème original, thème « russe », formule passe-partout du « Pom-pom-pom-poom... » qui constitue le matériau de base de la *Cinquième Symphonie*, pur cadre harmonique car Beethoven fait feu de tout bois : pour lui l'essentiel réside dans l'élaboration imprévisible de l'écriture ; ce que Bourdelle a bien remarqué et n'a cessé de mettre en œuvre en utilisant des matériaux et des supports variés, avec des figurations et des postures, toujours renouvelées. Comme Beethoven il ne se copie pas, il ne se recopie jamais : tout n'est que recherches, variations inédites, inouïes, imprévisibles, témoins d'une imagination fertile et vivante, en acte. Donc, l'esprit de recherche est un aspect essentiel de Beethoven porté par l'œuvre de Bourdelle, par les œuvres variées qu'il a consacrées à son génie tutélaire.

<sup>19</sup> Cf Fig.16 : *Beethoven écrit son testament*, vers 1890, plume et encre, brune, MBD6166

## A l'écoute des forces obscures

Bourdelle a également approché un autre aspect essentiel de Beethoven : l'imagination beethovénienne prend sa source dans ce qu'il y a de plus intérieur, de plus intime, de plus enfoui. Les figurations qu'il a choisies, sculptures ou aquarelles et dessins à la manière noire, traduisent ce qui se joue dans l'âme, écartelée entre l'ange et le démon.<sup>20</sup>



Fig.30 *Beethoven*, plume et encre brune sur papier, après le 15/02/1922, MBD6167



Fig.31 *Le génie de Beethoven*, vers 1922, plume et encre brune, aquarelle, MBD6171

Un écho de la dimension obscure de la création beethovénienne, mise en évidence par les œuvres de Bourdelle, se rencontre dans la nouvelle publiée par Tolstoï en 1889, *La Sonate à Kreutzer*, dont le thème porte sur l'aspect mortifère de la musique de Beethoven qui réveille les forces obscures à l'œuvre dans l'inconscient, à l'insu de la personne, contre sa volonté donc. Ou encore, en 1919, l'écho de la *Symphonie pastorale* de Gide qui met l'accent sur le lien consubstantiel de la musique et du mal, constat occulté par ceux qui se servent de la musique de Beethoven pour arriver à leurs fins – l'assouvissement de leur désir pervers, caché, inavouable.

Le *Grand masque tragique* sculpté par Bourdelle en 1901 exprime un drame intérieur, certes inspiré par une référence au masque de Beethoven pris sur le vif, tout autant que par la littérature sur Beethoven qui le décrivait comme un homme qui ne souriait jamais, qui portait la douleur sur son visage – « cet homme est toujours triste » constatait Delacroix qui sans éprouver un enthousiasme débordant pour Beethoven avait reconnu la spécificité de son génie, et qui, dans sa définition du Beau, le comparait à Michel-Ange : ce point de vue ne pouvait que faire écho chez Bourdelle. Avait-il lu l'article du 10 juillet 1854 paru dans la *Revue des Deux Mondes*, « Questions sur le Beau » dans lequel Delacroix, pour définir le Beau, s'appuie sur l'exemple de Michel-Ange qui a admiré la statuaire antique sans imiter et sans « rien changé à sa vocation et à sa nature ; il n'a pas cessé d'être lui, et ses inventions [de conception bizarre, forme tourmentée, plans outrés] peuvent être admirées à côté de celles de l'antique. » Et de poursuivre : « On remarquera que parmi les productions d'un même maître, ce ne sont pas toujours les plus régulières qui ont le plus approché de la perfection. Je citerai Beethoven comme un exemple de cette particularité. (...) Dans son œuvre entière, qui semble être un long cri de douleur, on remarque trois phases distinctes. Dans la première, son inspiration se modèle sans effort sur la tradition la plus pure : à côté de l'imitation de Mozart, qui parla langue des dieux, on sent déjà respirer, il est vrai, cette mélancolie, ces élans passionnés qui parfois trahissent un feu intérieur, comme certains mugissements qui s'exhalent des volcans alors même qu'ils ne jettent point de flammes ; mais à mesure que l'abondance de ses idées le force en quelque sorte à créer des formes inconnues, il néglige la correction et les proportions rigoureuses : en même temps sa sphère s'agrandit, et il arrive à la plus grande force de son talent [...] »<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Cf Fig.15

<sup>21</sup> In *Ecrits choisis*, Paris, Flammarion, 2014, p.237 sq.



Fig.32 Tête de Beethoven, vers 1901, fusain sur bristol, MBD6183



Fig.33 Beethoven, grand masque tragique, bronze, 1901, MBBR550



Fig.34 Franz Klein, Masque de Beethoven sur le vif, 1812, MBCO4417

## L'aspiration à l'immortalité

Comme le dit Gilles Deleuze dans un entretien de 1987, seule l'œuvre d'art défie la mort, elle lui résiste : elle est le seul « acte de résistance » qui puisse se revendiquer comme tel. Pris dans cette dynamique, Bourdelle a cherché à ériger un monument à Beethoven (Fig. 18), mais son projet n'a cessé de faire partie de la catégorie des *works in progress*... si bien que son monument, à l'instar de la musique se déploie dans le temps. Or cette intention de Bourdelle correspond tout à fait au vœu d'immortalité qui tenait Beethoven de manière évidente : dès son départ pour Vienne en novembre 1792, ses amis témoignent de son aspiration à l'immortalité par les inscriptions et les dessins laissés sur son *Stammbuch* (album), et au cours de sa vie à Vienne plusieurs allusions dans sa correspondance comme dans son *Tagebuch* (Journal intime) confirment cette aspiration. Il est vrai que tout artiste portait cette vision de l'art qui défie la mort.



Fig.35 Ludwig van Beethovens Stammbuch, Page 13 »  
Inscription : « Die Unsterblichkeit / Ist ein Grosse Gedanke / Ist des Schweisses der Edlern werth ! Bonn den 24ten im Oktober Dein Freund Koch 1792 » : Trad. : « L'immortalité est une grande pensée digne des efforts des esprits les plus nobles [...] »

## Créer du lien social par le partage de la joie

En 1928, dans son projet d'organisation des salles d'un musée, Bourdelle réserve la salle 5 à Beethoven. Il place des têtes de Beethoven en regard les unes des autres et installe ses Bacchantes dans cette même salle, ainsi que son « bélier rétif », au centre. Paradigme de l'acte de résistance, métaphore de Beethoven.

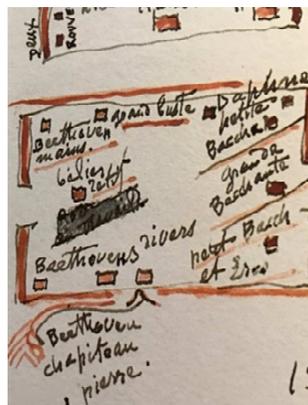


Fig.36 Détail du document « 1ère recherche du nombre des salles du musée, plume, encre brune et aquarelle, 1928, AMB AB/D17B

Il place également diverses bacchantes qui peuvent être interprétées comme des symbolisations des différentes joies amoureuses, qui oscillent entre désir pervers et la poursuite de la beauté, délicate et légère. La *Grande Bacchante* jouerait donc avec la *Vieille Bacchante* (1903), avec la *Bacchante portant Eros* (1923) ainsi qu'avec la *Bacchante aux raisins* (1907) et la *Bacchante les jambes croisées*.



Fig.37 Bacchante aux raisins, bronze, MBBR369



Fig.38 Bacchante aux jambes croisées, bronze, MBR348



Fig.39 Daphné changée en laurier, 1910, bronze, MBBR935

A côté des *Bacchantes*, Bourdelle prévoyait d'installer également sa *Daphnée changée en laurier*. Cette nymphe qui ne fait pas partie des références de Beethoven peut être interprétée comme une expression, métaphore et métamorphose imagée du secret de Beethoven tout autant que de l'effet produit secrètement par sa musique : l'amour qu'il a poursuivi toute sa vie et qui s'épanouit dans sa musique pour tout auditeur attentif.

Pour Bourdelle, ce recours au mythe déguise une confidence : la jeune fille qui se dérobe à la poursuite de celui qui la convoite farouchement<sup>22</sup>. Alors pourquoi installer cette statue dans la salle consacrée à Beethoven et aux *Bacchantes* ? Si ce n'est parce que la ténacité dans la poursuite de l'amour physique, de la beauté féminine, entraîne une forme d'enracinement que traduit le décor végétal (qui rappelle le chapiteau Beethoven) ; cette métonymie d'une végétation fertile figure également une des aspirations de Beethoven : la poursuite d'une Daphnée dansante, même si, à l'instar de la musique, elle est insaisissable, ce qui ne l'a pas empêché de désirer sans cesse animé par un enthousiasme communicatif et partagé (ce qui est métaphorisé par les *Bacchantes*). Bourdelle ne savait sans doute pas que Josephine née Brunsvik, un temps en liaison amoureuse avec Beethoven (autour de 1805), avait finalement reculé, effrayée par la passion physique qu'elle sentait chez Beethoven.<sup>23</sup>

L'organisation de cette salle « Beethoven » confère donc une place essentielle à l'amour et à l'enthousiasme, cet élan divin provoqué par l'apparition flamboyante de Dionysos : Bourdelle savait-il que Beethoven avait lu *les Bacchantes* d'Euripide ? En tout cas, il a perçu cet aspect fondamental de Beethoven : il choisit même d'inscrire une citation qu'il prête à Beethoven (alors qu'elle provient de l'ouvrage de Bettina Brentano publié en 1835) : « Moi je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux. »

Mais au lieu de représenter un Bacchus, Bourdelle s'attache aux bacchantes, ces jeunes danseuses musiciennes ivres de l'enthousiasme transmis par cette divinité qu'elles accompagnent, et il les place à côté d'une Daphnée, métonymie d'une confidence, donc du secret de l'amour... dans toute sa fougue.

Cette salle est un témoignage décisif de la compréhension profonde qu'eut Bourdelle de la musique de Beethoven : le surgissement irrésistible de cette présence qui défie l'éloignement et la mort. Paradigme de cet apport de Beethoven, le premier cycle de Lieder de l'histoire de la musique *An die ferne Geliebte* op.98, fut composé en 1816 : la structure de cet ensemble de six Lieder, qui se termine comme il a commencé, enveloppe les interprètes et l'auditeur dans cette présence transmise et entretenue par la musique, réitérable à l'envi. Le thème de ces six poèmes est celui de la séparation, de l'éloignement géographique de la bien-aimée, que l'être cherche à retrouver au moyen des différents éléments de la nature (oiseaux, vents, rivières) – en vain - si bien que la dernière solution est de lui envoyer ces poèmes pour qu'elle les chante ; seule façon d'effacer le temps et l'espace qui la séparent d'elle. Beethoven fait de cette œuvre un *Liederreise* (Cycle de Lieder) en reprenant, avec la même musique, les derniers vers du premier poème à la fin du sixième poème : « *Und ein liebend Herz erreicht,/ Was ein liebend Herz geweiht !* » (« Et un cœur

<sup>22</sup> Selon Jérôme Godeau, « L'image de la nymphe transformée en laurier pour échapper aux poursuites d'Apollon est empruntée aux *Métamorphoses* d'Ovide. Mais le recours au mythe déguise une confidence. L'œuvre est conçue au moment où Cléopâtre, désireuse de se soustraire à la passion du sculpteur, s'est réfugiée dans sa Grèce natale, en Thessalie – la patrie de Daphné. » Cléopâtre, jeune élève grecque, deviendra la seconde épouse de Bourdelle. Cf notice du site du musée : <https://www.bourdelle.paris.fr/fr/oeuvre/daphne-changee-en-laurier>

<sup>23</sup> Ce qui émane de la correspondance retrouvée entre Beethoven et Joséphine, publiée en 1957.

aimant atteint, ce qu'un cœur aimant consacre ! »), et en liant chacun des poèmes au précédent par une courte transition du piano, entre autres éléments musicaux assurant la cohésion du cycle.

Tenu durant par l'*ostinato* beethovénien, Bourdelle a donné consistance, a rendu visible, perceptible, cette incitation de présence au monde incarnée et transmise par Beethoven, forme de surgissement de cet « événement fondamental qui est celui de la rencontre du sujet avec le monde, sur le *mode du sentir* »<sup>24</sup>. C'est ce que signifie Bourdelle quand, « à son tour, avec une préméditation tenace », il se considère apte, il se sent incité à « prendre la parole après » Beethoven en s'appropriant donc le « je », pour dire la condition humaine, ses angoisses métaphysiques, ses joies, ses aspirations. Beethoven est celui qui lui a ouvert la voie de la découverte de lui-même : celui qui a soutenu l'avènement de sa dimension de sujet, donc d'un être qui parle à la première personne du singulier. Il s'agit bien de l'effet, de la présence stimulante d'un génie tutélaire.

La matérialisation par l'artiste Bourdelle de l'émotion qu'il a éprouvée lors de sa rencontre avec la figure de Beethoven exprime *de facto* la vérité et le sens de l'œuvre de ce compositeur : le surgissement de la présence et l'avènement du sujet à partir de la profondeur la plus insondable de l'être, malgré craintes et angoisses suscitées par cette plongée. Cette émotion inscrite dans la matière consacre donc le pouvoir de connaissance de la création artistique qui, par sa nature même, donne la priorité aux sens, car « seul celui qui éprouve connaît »<sup>25</sup>. Cette émotion qui ouvre la voie à la connaissance de la vérité (qui, si l'on suit Maeterlinck, ne peut jamais que se dire à demi, se mi-dire...) exprime l'adéquation de la rencontre d'un artiste avec le désir d'un autre artiste, avec cette pression intérieure toujours insaisissable mais agissant sans répit... Voie royale de l'expression de la vérité... sous tous les déguisements possibles à l'instar d'un récit de rêve qui translate et révèle la vérité du rêveur.

Grâce à la multiplicité de ses œuvres consacrées à Beethoven, Bourdelle rend sensible l'affirmation de Goethe « Le présent est notre bonheur », affirmation mise en acte par Beethoven qui nous fait tant de fois ressentir « l'éternité dans l'instant » : il suffit d'écouter l'Arietta de la *Sonate* op.111 qui se déploie calmement à la manière d'un choral et culmine sur l'extase d'une vibration sonore démultipliée à l'infini. Bourdelle qui avait lu le chapitre « Tête-à-tête » de Taine pouvait éprouver cet état dans une écoute silencieuse.<sup>26</sup>

L'*ostinato* de Bourdelle offre donc une vision de Beethoven qui se démarque de celle du lutteur défiant le destin (qui lui est contraire) ou du héros austère et imposant (qui ne rit jamais), le regard tourné vers l'infini, pour mettre l'accent sur le *Freudebringer* (le porteur de joie) - terme proche de *Feuerbringer* (le porteur de feu) évoqué par Schiller dans son poème *Die Götter Griechenlands* (1788) : Dionysos, le porteur de joie, est annoncé par l'Evoë et par les bonds d'une panthère, tandis que faunes et ménades en folie dansent autour de lui, louent son vin et invitent à le voir.<sup>27</sup>

Aussi, pour Bourdelle, Beethoven est ce porteur de joie et d'amour qui énièvre et donne toute sa densité au présent... certes à la suite d'une initiation souvent terrifiante qui impose de se confronter aux forces obscures, au risque de la mort... et au prix de grandes souffrances.

Placée en point final du petit livre de Romain Roland paru en 1903, la formule de Beethoven : *Durch Leiden Freude* (« la joie à travers la souffrance »), ne pouvait que résonner chez Bourdelle, qui traduit plastiquement cet aspect de profonde humanité, cette incitation au parcours initiatique, creuset essentiel de la condition humaine. Sachant que, selon la philosophe contemporaine Marianne Massin<sup>28</sup>, « il y a une immanence du sens dans le sensible », c'est-à-dire que le contenu de sens s'élabore à même la forme, dans la forme et par la forme, les significations sont assurément à chercher dans l'œuvre telle qu'elle se présente dans sa composition, sa construction et sa réalité matérielle.

Bourdelle nous parle de Beethoven moins par la figuration stricto sensu, mais par l'ensemble des réalisations plastiques qu'il lui a consacrées, par les matériaux et leur traitement, par les répétitions, les variations et les esquisses, par sa puissance d'engendrement.

Sauf mention contraire, les œuvres reproduites dans cet article sont d'Antoine Bourdelle et font partie des collections du musée Bourdelle.

<sup>24</sup> Comme l'écrit Thomas Lecomte dans l'ouvrage issu de sa thèse, *La Matière ensorcelée – Poétiques et représentations de la musique au XXe siècle (Federico Garcia Lorca, Pierre Jean Jouve, Giorgio Caproni)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

<sup>25</sup> Comme l'affirme Thomas Lecomte qui le démontre à partir de l'analyse de trois œuvres poétiques, *op.cit.*

<sup>26</sup> Hippolyte Taine, *Graindorge*, *op.cit.*, p. 366-368

<sup>27</sup> *Das Evoë munter Thyrsusschwinger / Und der Panther prächtiges Gespann / Meldeten den großen Freudebringer. / Faun und Satyr taumeln ihm voran, / Um ihn springen rasende Mänaden, / Ihre Tänze loben seinen Wein, / Und die Wangen des Bewirters laden / Lustig zu dem Becher ein.* (huitième strophe sur les seize qui constituent le poème)

<sup>28</sup> En particulier dans *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013, 170p.