

Guy Chastel,
Beethoven et Bourdelle,
Editions Alsatia, Paris 1939

Premier chapitre

Bourdelle a pratiqué Beethoven toute sa vie.

Hanté dès sa jeunesse par le visage tourmenté du musicien, il touchait à la tombe qu'il essayait encore de l'immatérialiser dans le bronze. Et pendant l'entre-deux de ces périodes extrêmes, il a, si souvent, jeté sur le papier des allégories imprécises, violentes ou délicates au gré de l'inspiration ; il a peint ; il a, en si grand nombre, fait surgir de la matière des images symboliques ou des portraits de Beethoven que cette insistance témoigne d'une obsession qui ne l'a jamais quitté.

Une commune gravité apparente l'une à l'autre des œuvres si diverses.

Le jour où, pour la première fois, un matin de printemps, nous les avons vues rangées en demi-cercle chez le maître-fondeur François Rudier, il nous est souvenu de ces deux cantatrices, deux fidèles de Beethoven, Henriette Sontag et Caroline Unger, qui s'avançaient chez lui comme on entre à l'église.

Nous même, pénétré de respect et pour Beethoven et pour Bourdelle, nous pensions, à l'égard de ce dernier, que l'admiration ne va pas sans un amour qui aime à garder ses secrets.

Ce sont eux cependant que nous voudrions connaître.

Ces Beethoven que Bourdelle a esquissés ou achevés ; ces Beethoven, amis de son évolution ; ces Beethoven, échappés de rêves méditatifs, ne pourrions-nous, comme aux *Symphonies*, leur demander des confidences ?

Déjà, nous sommes enclins à voir dans le rapprochement des deux artistes une fraternité de l'esprit.

Déjà, la persistance du sculpteur à presser le front du musicien révèle un état d'âme qui dépasse de beaucoup le stade admiratif. Il n'est pas possible que Bourdelle ait, tant de fois, remis sur la stèle l'auteur de la *Pathétique*, sans que ces recommencements aient un sens que des affinités de tête et de cœur ne suffisent pas à nous expliquer.

Prises à leur début et continuées dans le temps, ces tentatives furent toujours spontanées. L'appel de Beethoven à Bourdelle fut direct et l'œuvre toujours entreprise ne l'a jamais été que pour l'honneur de Beethoven. Nulle commande officielle ou privée, nul monument à ériger, rien de « marchand » n'a fait l'un de ces deux hommes l'interprète de

l'autre. De la puissance souveraine qui commande au dedans l'ordre est venu de commencer et de recommencer.

Bourdelle n'a pas cédé non plus à l'un de ces engouements qui, dans les grandes survies, compensent les années d'abandon. Beethoven lui-même, qui est de tous les temps, n'échappe pas à cette alternance. La religion à son endroit est tour à tour tiède et fervente. De jeunes écoles le tiennent pour un auteur bien éloquent, voire encombrant ; des écoles plus jeunes retourneront à l'enthousiasme et à la prosopopée, en attendant que la mode s'empare de Bach ou de Mozart. Suivant les aspirations de l'esprit qui ne cesse de tendre au renouvellement et le va-et-vient d'une opinion qui tantôt se porte à droite et tantôt se porte à gauche.

Bourdelle n'appartient pas davantage au groupe de ces artistes qui, à un certain moment, ont rivalisé presque à l'envi pour implanter chez nous le personnage du musicien. Faut-il citer Balestrieri, Ringel, de Groux, José de Charmoy, Max Klinger, Jean-Paul Laurens et un admirable Naudin ? Episodiques ou non, tous ces Beethoven représentent dans la vie artistique de ceux qui les ont créés un moment, peut-être même un accident. La préoccupation de Bourdelle à l'égard de Beethoven reste continue. Aussi veut-il aller plus loin que les apparences, jusqu'au centre de l'être. Et Beethoven n'est pas seulement dans cette longue série d'approches vers la vérité une forme prolongée de cette inquiétude intellectuelle qu'il traduira par ces mots : « Pour devenir un véritable artiste, il faut se battre », il se penche sur lui comme s'il se penchait sur son problème intérieur.

Tous les artistes qui ont voulu symboliser et synthétiser la musique ont pensé à Beethoven, mais Bourdelle aime la Musique pour elle-même.

Le méridional aime le son, il chante pour entendre sa voix, il chérit *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, *la Juive*, pour le contre-ut, la note haute où il attend le ténor.

Héritier de ses « lointains ancêtres qui gardaient leurs troupeaux en soufflant dans des flûtes de buis », Bourdelle sentait la musique comme un homme de la nature. L'air, le feuillage et l'eau ont des voix qui parlaient à son enfance et qu'il ne cessa jamais d'entendre. Sa voix, à lui, était très juste. Il chantait des airs de son pays, d'anciennes chansons patoises qui flottent dans la mémoire ; des chansons populaires de la Grèce. Avenue du Maine, il se mettait au piano et improvisait des airs de son invention. Il gardait même, dans la soupente de l'un de ses ateliers, un harmonium, un petit instrument en acajou, de quelques intervalles et de quatre jeux ; d'une main distraite, il allait s'y délasser.

De bonne heure aussi, il avait fait de la Musique un thème de son inspiration. Une de ses œuvres d'autrefois représente un groupe de musiciens ; on peut le voir encore dans une glaise rongée et croulante ; on y distingue un joueur d'orgue qui ressemble à Bourdelle comme un frère.

Plus tard, il imagina une femme enveloppée de voiles, qui appuie son instrument sur la terre et joue pour les morts.

Sur la tête méditative de Sapho il élève une lyre gracieuse.

Faut-il rappeler la métope de la Musique au Théâtre des Champs-Élysées?

Il aime Mozart, et, ignorant de sa vie, il ne voit d'abord à travers ses compositions qu'un artiste heureux. Jusqu'au jour où il rencontre et prend la peine d'illustrer un article qui lui révèle son erreur.

Lui-même, enfin, constructeur toujours ému, fut-il autre chose qu'un porte-lyre ? Bien avant qu'il n'eût rencontré Beethoven, une ferveur naturelle rapprochait leurs deux âmes et celle du sculpteur était apte à recevoir tous les enrichissements qui pouvaient lui venir d'un autre art.

Sous un dossier qu'il consultait souvent, Bourdelle avait réuni un certain nombre de portraits, de reproductions et d'articles. La couverture portait en lettres capitales un nom : BEETHOVEN, et une Muse immense dessinée de sa main. Cette inspiratrice au front ceint de lauriers soutient une lyre drapée et développe une aile droite dont les fortes rémiges descendent jusqu'à terre. A l'ombre de cette aile se tient un Beethoven assez fier, un Beethoven en redingote et chapeau de soie, mais petit, difforme un peu, rétif, semble-t-il, aux sages suggestions d'une conseillère auguste et toute belle. Ces contrastes sont révélateurs, chez Bourdelle, d'un premier concept dont il abandonnera difficilement la suggestion.

Dès le début, on le sent en proie à cette antinomie de principe qui oppose la Musique à la Sculpture.

La Musique délivre la pensée, la matière l'emprisonne. La Musique, douée d'innombrables antennes, a ceci de supérieur aux autres arts que, pour aller à son but, elle dispose d'un intermédiaire direct et presque immatériel, le son. Et quand on parle de but, c'est par trop limiter le champ de ses incidences. Son but, ou plutôt ses buts, elle les ignore. Elle s'élance vers le ciel avec un destin défini, mais comme la flèche qui fend l'air et disparaît aux yeux du tireur : nul ne peut prévoir son point de chute. Au cœur seul de celui qu'il frappe, le thème musical prendra sens et portée. C'est elle, cette faculté d'atteinte secrète et de transposition subjective qui livre, pour ainsi dire, à la Musique, la clef mystérieuse des âmes. Il y a telles activités cérébrales que, seule, elle peut mettre en œuvre. Mais, depuis l'ouvrier du carrefour qui écoute, plein de songes, jusqu'à l'artiste raffiné qui distingue au passage les merveilles de la polyphonie, c'est la même puissance qui, à des degrés divers, prend possession de l'être intérieur. Au regard de l'un comme de l'autre elle donne une atonie qui est signe de départ et de détachement. A ce moment, plus que le sommeil, elle ouvre le royaume du rêve. Mieux, elle « agit », dit Tolstoï, parlant précisément de la musique de Beethoven. Elle est, « au-dessus des sens », de ces choses « qui font partie de Dieu »,

disait encore à Goethe Bettina Brentano, inspirée par Beethoven. Les Chinois ne permettaient qu'une certaine musique, celle du Prince.

La Sculpture ne saurait prétendre ni à ces voies subtiles, ni à tant de magie.

La Sculpture ne saurait prétendre à projeter sur les fonds obscurs de l'individu ces faisceaux éclairants. Il y a même dans la Sculpture une statique qui, non seulement s'oppose à l'articulation du thème orchestré, mais se refuse à en capter les effluves secrets. Comment alors imaginer qu'une sculpture puisse utiliser les traits du musicien pour exprimer visuellement sa musique ? Retenir dans l'épaisseur des volumes le vol d'une pensée musicale qui se meut sans limites dans l'espace et le temps; réaliser cette synthèse en relief; la faire jaillir des abîmes pétrifiés OÙ dort l'image riante et le songe douloureux, à première vue, c'est vouloir soutenir une gageure insoutenable.

Ces deux arts sont à ce point contradictoires que, plus ils tentent de se rapprocher, plus ils s'éloignent de leurs fins. «Le vrai caractère de l'art musical, dit Wagner, est incompris aussi longtemps qu'on exige de lui une action analogue à celle des œuvres plastiques». Inversement, l'œuvre plastique qui voudrait s'élever à une certaine expression musicale devrait bientôt connaître ses limites. L'une est aussi affranchie de toutes entraves que l'autre est servie.

Et cependant, la transposition concrète du son pourrait ouvrir à l'âme un domaine inconnu.

Il y a une interpénétration des arts : « Si Michel-Ange eût fait un poème, écrit Stendhal, il eût créé le comte Ugolin, comme si le Dante eût été sculpteur, il eût fait le *Moïse* ».

Il y a des peintures qui chantent et des sons qui évoquent les couleurs. Chopin voyait le sol en bleu. Odilon Redon, Gustave Moreau, Carrière se sont approchés de ce mystère des analogies ; ils nous le font pressentir, mais à l'état diffus. Les musicalistes ne sont pas forcément musiciens ; ils représentent un groupe d'artistes qui, en peinture, en sculpture, en littérature, travaillent dans l'esprit de la musique. Nous sommes encore en pleine confusion. Avec la sculpture la difficulté ne peut qu'augmenter : sa solidité fait loi. On conçoit encore le passage des ondes musicales aux ondes colorées, mais il s'agit ici d'obtenir une transposition figurative du son et l'on ne voit pas encore quelle matière consentirait à s'y prêter.

Musique, sculpture, on rêve d'elles, pourtant, comme de sœurs jumelles. Le mot rythme n'est-il pas commun aux deux arts ? Ne dit-on pas que la couleur a un accent ? N'y a-t-il pas dans les lignes une modulation ? N'y a-t-il pas un corps des masses orchestrées ? Il faudrait qu'au lieu d'être de la musique entendue, la sculpture fut de la musique vue. Il faudrait ajouter au vers de Baudelaire :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il faudrait réaliser ce que Rimbaud appelle « un art perceptible à la fois par tous les sens ».

Les poètes, plus que les autres artistes, sont hantés de ces problèmes parce que la Poésie fait passer des images devant l'œil intérieur, en même temps que l'oreille est touchée de sons qui l'enchantent ; parce que, joie totale, elle met en accord le cœur et l'esprit, elle satisfait tous les organes de perception ; parce qu'un beau vers est un miracle et que les éléments de sa volupté secrète sont un mystère inexplicable.

Bourdelle s'en était lui-même ouvert à ses élèves de la Grande Chaumière. Il leur disait : « Tous les arts se rencontrent ; ils s'interprètent l'un l'autre. En écoutant tout récemment un trio admirable de Beethoven, il me semblait qu'au lieu de la voir, pour la première fois, j'entendais de la sculpture.

Le piano martelait tous les moindres plans, tous les accents de l'œuvre. Le violon glissait ses lignes vives, ses profils, de sur un plan à l'autre plan, donnait les contours prolongés des élans — et le violoncelle à voix pathétique, le violoncelle plus ample et plus lent semblait d'un appel grave appeler tous les élans en lui ; on eut dit l'unité de trois parfums.

« Comme le trio de Beethoven, comme les trois voix amicales parlant sous la loi de son génie, menez, sculpteurs, menez de front les trois synthèses. Menez à la fois les plans, les profils et les rassemblements des masses dans le tout ».

Il disait aussi: «Beethoven m'avait encore une fois réuni. Par lui, l'homme qui est en moi ne sentait que l'âme et que l'esprit. La deuxième partie du trio était finie, et moi, — tout recueilli, je l'écoutais — je l'entendais encore. Oui, certes, je l'entendais, car, lorsque j'assemble les lois de mon art, je l'entends toujours. Symphonie musicale, harmonie sculpturale, rythme architectural, tout l'esprit, tout est un. Le divin, c'est ceci ».

Bourdelle a donc eu la perception très nette de ces rapports connexes. Il n'est pas le seul et il n'est pas le premier. Cependant, jusqu'à ce jour, les essais qu'on a pu faire de ces rapprochements sur le personnage même de Beethoven comportent une grande désespérance. Ses admirateurs s'en détournent pour s'attacher de préférence à son masque muet, soit celui de Klein, de 1812, soit celui de Danhauser, qui est du jour de sa mort, 28 mars 1827. Plus qu'une face animée, cette image d'une nuit des sons leur exprime le murmure intérieur des rythmes.

Bourdelle est-il allé plus avant ?

Il nous a paru intéressant de le rechercher.

« Dans la vie des sculptures, a-t-il dit, les plans superficiels, ce sont des incidences ; mais les plans profonds, constructifs, ce sont des destinées ».

Bourdelle, rassemblant les lois de son art pour celui qu'il entendait toujours, a tâché ici de faire remplir à la sculpture l'infini de son rôle, de réaliser en des formes plastiques la multiplicité des instants et des états

d'âme, « la somme des profils », de ne pas donner seulement l'apparence de la vie, mais le sentiment d'une présence musicale.

Ce but d'un ordre supérieur et cette audace réitérée, ont pour le moins, la valeur d'une expérience, et avec personne l'expérience ne pouvait être plus redoutable qu'avec celui qui échappe à l'étreinte, l'insaisissable Beethoven.

On aimerait connaître l'engendrement de ces œuvres et accompagner Bourdelle dans la poursuite de Beethoven. Certaines phases ont dû en être passionnantes comme des luttes. On aimerait... Il faut y renoncer. Mais, si nous sommes trop près de ces créations pour les embrasser dans leur ensemble et leur répercussion l'une sur l'autre, nous avons des éléments qui nous permettent de rassembler autour de Beethoven les pensées de Bourdelle de surprendre quelque chose de ce tête-à-tête à peu près quotidien et de l'influence que le Sculpteur en a reçu dans sa propre esthétique. Notre intention n'est pas d'établir un parallélisme, de tirer parti des rapprochements, de forcer les analogies, mais, en les constatant, d'étudier un cas, avec toute la curiosité que peut nous donner la persistance d'un colloque ébauché dans l'adolescence, poursuivi dans l'âge mûr, inachevé dans la mort, et, en dépit de toute entreprise, toujours sujet à des retours et des rendez-vous plus intimes

Deuxième chapitre

A travers les portraits du musicien, Bourdelle cherchait Beethoven et Bourdelle se cherchait. Jeune encore, l'auteur des Symphonies lui était apparu, solide et courtaud, sous les traits de cet adolescent au teint bronzé que ses camarades appelaient "l'Espagnol". Il était tombé en arrêt devant la tête massive, le feu du regard, le cheveu debout comme une forêt sur un pic.

« Quel est cet homme » ?

Le choc avait été immédiat, parce que, dans cette tête buissonnante, enveloppée, comme celle de Rimbaud, de flammes sombres, il venait de voir son sosie.

Bourdelle jeune ressemblait à Beethoven.

Ses traits, cependant, sont plus réguliers et plus fins, ses yeux plus ouverts sur la vie. S'il y a de la gravité sur ce visage, on y relève plus encore une passion à fleur de chair que traduira dans l'homme la richesse du primesaut ; dans l'œuvre, le jaillissement de forces bouillonnantes. Monsieur Viguié, qui a donné à ses souvenirs ce titre significatif : « L'Essor Pathétique de Bourdelle », raconte que son grand-père, envoyant à Paris, chez le peintre Delort, le jeune sculpteur, le présente en ces termes : « Ci-joint un naturel du pays, sauvage et primitif ».

Bourdelle, à cet âge, s'est déjà battu avec un aigle, un pauvre aigle prisonnier, qui a réussi à briser sa chaîne, et, « tumultueux comme la foudre en marche », est venu le frapper au front. Combiné avec des réminiscences de Flaubert, ce souvenir personnel lui a donné le motif de la *Première Victoire d'Hannibal*, qui est aussi sa première sculpture exposée. Mais, alors que Flaubert nous fait entendre, dans ce corps à corps, les rires du jeune Carthaginois, « éclatants et superbes comme des chocs d'épée », Bourdelle se recueille devant l'évasion de l'oiseau : « Je l'ai vu, dit-il, avec un autre regard que celui de mes yeux mortels ».

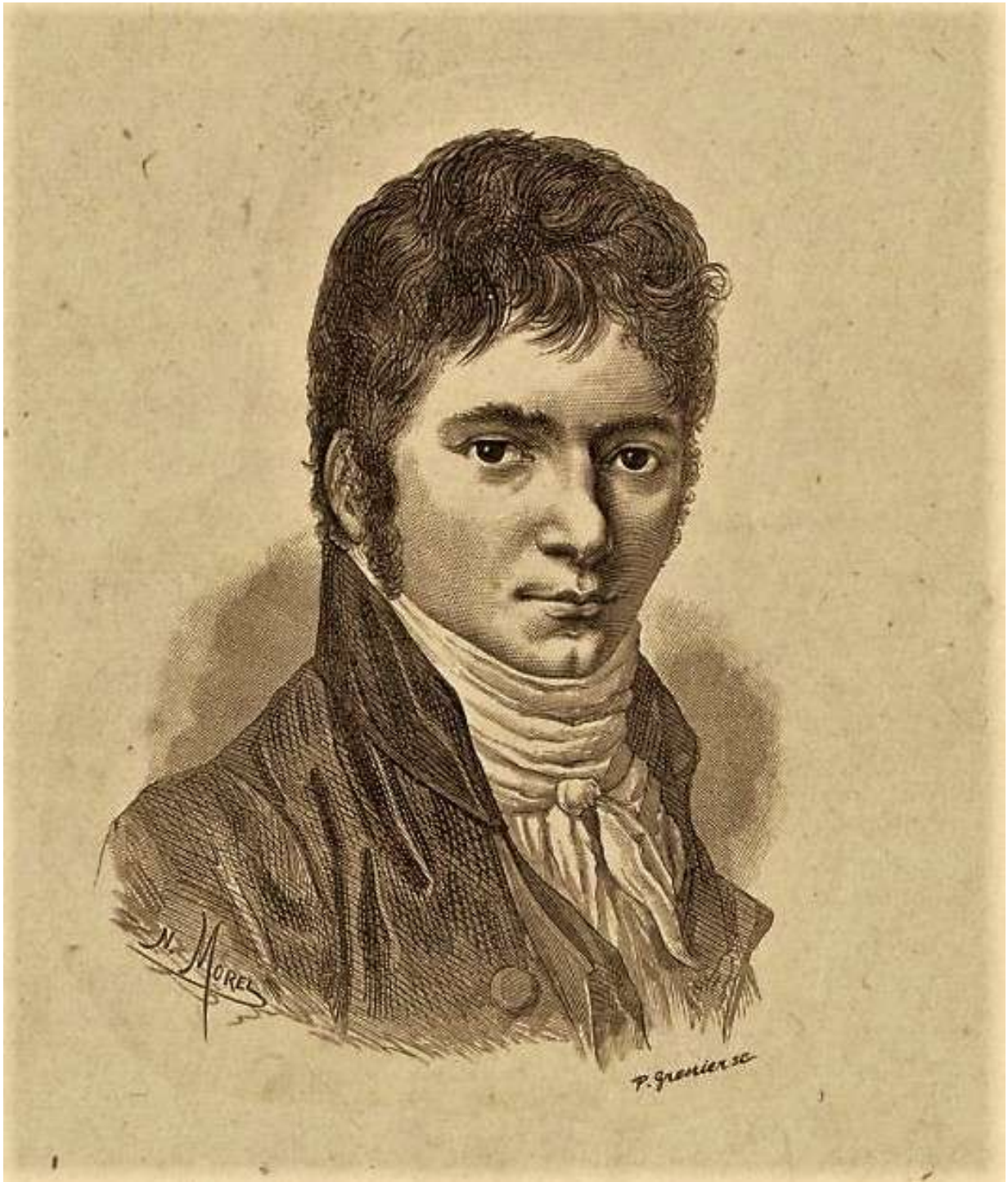
Ainsi dut-il voir le visage du musicien, quand il lui apparut pour la première fois.

Et, sans tenir compte des ressemblances dont nous venons de parler, il faut reconnaître que la tête de Beethoven exprime une autorité plastique capable d'arrêter un sculpteur de génie. Cette tête, à elle seule, est une confession, en cela toute pareille à l'œuvre ; et l'œuvre elle-même est une comme la tête fait masse.

Bourdelle reçut donc d'abord une suggestion d'ordre esthétique.

Les documents de l'époque sur lesquels il pouvait étayer la construction de son personnage sont assez nombreux :

Le voici, adolescent, sur la gravure de Johan Neidl, d'après un dessin de Stainhauser, qui est de 1801. C'est un Beethoven mince, haut cravaté, avec des yeux de diamant ombre, quelque chose aussi d'un félin, du puma, dans un ensemble de lignes dont Bourdelle relèvera plus tard l'animalité.



Sur la miniature de Christian Homesman, en 1803, le regard est à la fois plus intense et moins distant, plus appuyé ; la bouche, jusque là sinueuse et fine, se développe ; les lèvres se resserrent avec les mâchoires ; le menton s'élargit. Ce visage un peu pâle, entre les favoris drus et les cheveux qui forment casque, exprime une volonté farouche.



Mais, de 1803 à 1812, quel saut ! Tous les ravages intérieurs se lisent sur le moulage en plâtre de Klein. C'est un bloc de silence que les yeux trouvent à peine : un nez écarté, peu de menton, lui bouche scellée, un regard absent, pas d'oreilles. On dirait que, déjà, le grand sommeil l'a pris.



Le buste du même Klein, de 1812 aussi, nous montre un Beethoven lourd, douloureux, d'un front solide sur l'auvent ténébreux des arcades sourcilières. Beethoven, ici, projette un regard de juge sur la vie extérieure. Deux sillons, de chaque côté du nez, se sont creusés. La lèvre inférieure, lèvre de malcontent, lèvre de malheureux, est remontée et s'écrase contre la lèvre supérieure. C'est un homme terriblement éprouvé et le cœur si gonflé que cette lèvre se déforme comme celle d'un enfant quand les larmes sont proches.

En 1812 également, un dessin de Dietrich révèle quelque chose d'humainement pitoyable. Une grande plainte silencieuse.

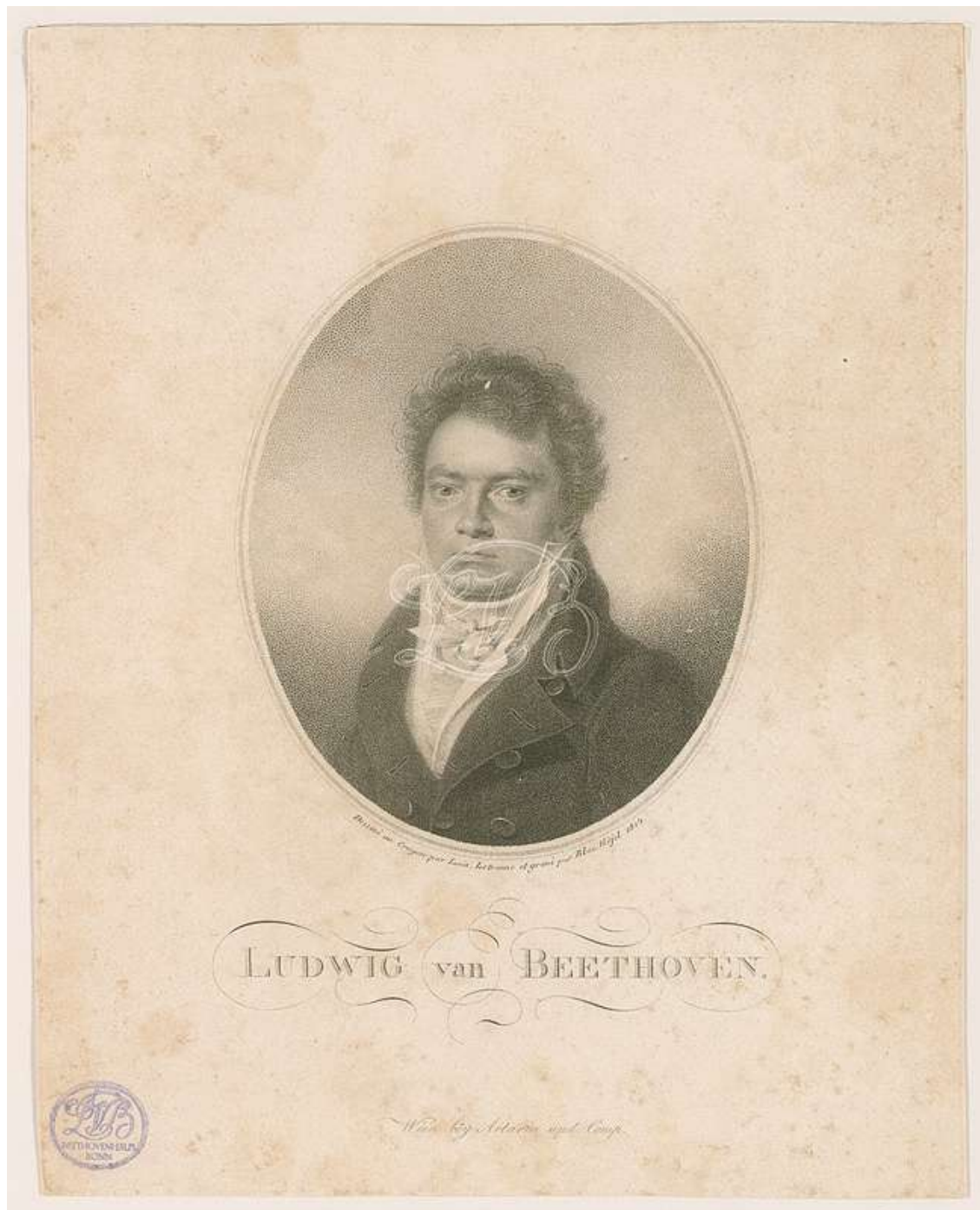


Anton Dietrich (1799-1872) réalisa deux bustes de Beethoven.

Il réalisa le premier en 1821. Ce buste est conservé au Musée d'Histoire de Vienne.

Le second sur la photo est une commande de l'Opéra de Vienne (le "Wiener Staatsoper") et a été sculpté en 1867. Le modèle plastique se trouve dans le grand hall du Musikverein à Vienne.

En 1814, au contraire, sur la gravure de Blasius Hôfel, d'après un dessin de Louis Letronne, l'œil, la bouche, les saillies de la tête, tout est prêt à lancer l'invective et l'anathème. La douleur a rempli la coupe. Elle a mis toutes les violences au service de l'indignation.



En 1818, une peinture de Schimon nous offre de Beethoven un visage édulcoré, peut-être cependant son vrai visage à ses heures de joie intime, alors que l'amour et le bonheur de créer surélevaient son espoir. Beethoven devant son piano, d'après un dessin d'Hammon, est en longue robe d'intérieur. Des manuscrits à la main, des manuscrits sur une chaise, il tient une plume, prêt à noter. Quelle fixité méditative du regard sous les cheveux fluides !



On voit Beethoven composant la Messe en ré, d'après une peinture de Stieler, peinture très arrangée, mais une certaine harmonie du visage y reflète alors celle de l'âme ; le regard y voit dans l'absolu.

Nous aimons pour sa grande vérité un portrait à la plume qui se trouve dans un album d'esquisses de Moritz von Schwind, le peintre de l'époque romantique. Beethoven est ici un vieil homme. Le visage penché se tasse et s'étale. Les cheveux sont toujours en folie. L'attitude est celle d'un sourd qui écoute avec les yeux plus qu'avec les oreilles.

Une lithographie de F. L'Anglois, d'après un dessin anonyme, nous renseigne sur l'allure générale du musicien, allure légèrement caricaturale, allure ridiculement cambrée d'un homme dont la taille est trop courte pour la longueur de la redingote et l'importance du haut de forme.

1823 est l'année où une autre lithographie, suivant un dessin de Lyser, fait apparaître un Beethoven aux lèvres minces, au nez inquisiteur. Mais cette année est aussi celle où une peinture de Waldmüller nous révèle une lèvre plus crispée que jamais, toute la hauteur de l'homme qui a soumis le destin.



Le masque mortuaire est pascalien. La puissance des os en saillie, la cavité des tempes, l'arête sèche du nez attestent encore le tempérament du lutteur et les violences de la lutte. Mais, sur ce masque ouvragé par la vie, des lèvres résignées, la douceur des traits endormis, la grâce du relai, cette détente lasse du pèlerin de l'épreuve qui touche au but, enfin.

Tels sont les traits de Beethoven, tels ils furent du moins aux yeux des contemporains qui les ont vus ou interprétés. Chacun de ces témoignages qui nous les restitue a la valeur d'un document ; chacun d'eux nous renseigne ou répond comme il peut à un besoin de curiosité générale. Mais, si authentiques qu'ils puissent être, aucune nous satisfait, soit qu'ici la prédominance des éléments extérieurs exclue les richesses de fond, soit que, là, elles n'apparaissent que pour nous donner le désir de nous être rendues plus sensibles.

L'homme est d'une taille un peu au-dessous de la moyenne. Tout en lui, la face marquée de petite vérole, les traits en proéminence, les maxillaires contractés, le front dur, maçonné comme une forteresse, la carrure, tout, à première vue, annonce un être volcanique, aux silences suivis d'éruptions redoutables. Un être porté en avant. Toujours prêt à se ruer sur des ennemis imaginaires, si violent qu'il a essayé de briser une chaise sur la tête du prince Lichnowski, et qu'il en a, au moins, dans un accès de colère, brisé le buste installé dans sa bibliothèque. Un solitaire, qui inonde son appartement sous le torrent de ses ablutions, fait sa cuisine lui-même, boit fort, et dont le ménage va, comme il dit, « *allegro di confusione* ». Un promeneur, qui court, dans les mois chauds, la vallée d'Helementhal, voisine de Baden, son habit noir au bout d'une canne, ou s'en va dans le parc de Schoenbnmn, coiffé d'un feutre usé, vêtu à l'abandon d'un frac bleu à boutons d'or, un foulard vague autour du cou. Un original dont les gamins forment l'escorte et se montrent, en se bousculant, les poches que gonflent les carnets à musique, les carnets de conversation, le cornet acoustique, le crayon de charpentier. Un bonhomme court, presque ridicule, que Karl, son neveu, refuse d'accompagner sur les voies publiques. Un modeste, qu'en 1826, à Gneixendorf, auprès de son frère Johann, on prend pour un domestique à qui on offre un coup à boire. Un fantasque, qui bat la mesure au milieu de la campagne et dont les gesticulations effraient les bœufs de labour. Et pourtant, par delà ces apparences mortelles, « le grand homme, selon Roeckel, le grand homme dont la tête avait une grandeur olympienne ». Mieux encore, l'homme, l'homme tout simple, l'amoureux qui eût pu séduire s'il eût jamais pu formuler ses aveux sous une autre forme que celle de l'improvisation ou dans le secret d'un éloignement inspiré: « Ma poitrine est pleine de choses à te dire... Si fort que tu m'aimes, je t'aime plus fort ».... Un magnanime, dont la bonté afflue au gris bleu du regard. Mais gauche, ombrageux dès qu'il a fini de jouer, transportant dans les milieux les plus raffinés sa lourdeur, sa brusquerie, les sautes d'humeur

dont sa musique porte toutes les marques. Un être de feu, étreint dans une société dont le moule l'étouffe. Et, toujours en état d'agression ou de réaction devant ce qui pourrait le contraindre ou l'entamer, tour à tour sombre, jovial, railleur, tout en oppositions, « un homme indompté », dit Goethe.

Retranché du monde extérieur, il jouissait au moins de cette atmosphère où l'art qui veut éclore se nourrit de méditation.

C'est là que tout artiste rejoint Beethoven, et Bourdelle lui-même. (24)

La solitude l'a gardé, lui aussi, des mondaines dispersions. Certaines invitations qu'il devait accepter le laissaient, au retour,, dans une grande tristesse. « J'ai perdu mon temps! » disait-il. Il regrettait alors d'avoir à courir après sa pensée. Bourdelle se recueillait en lui; Bourdelle se recueillait aussi dans l'âme des siens. Il ne les a jamais séparés de son enrichissement: il sentait avec reconnaissance qu'autour de son berceau ils avaient élevé des sanctuaires: « Je fis mes premiers pas comme tout entouré des pénombres actives que projetaient sur moi quatre petits temples ouvriers. Voici ce que furent ces temples: De mon Grand-père paternel l'Erable douce du chevrier emplie des regards éclatants et de l'innocence des bêtes. De mon Grand-père maternel, le Métier à tisser le lin qui berçait sans fin la navette. Naïf portique paysan, aux piliers élancés et roides, plantés à même le Rocher. De mon Oncle Lucien, Herculéen à face antique, le Chantier du tailleur de pierres où penchaient en épis les colonnes naissantes. De mon père, le Maître-Ouvrier, l'Etabli façonné Dutourd plateau formé du cœur d'un orme bien assemblé sur quatre fort Piliers égaux. Sur ce plateau-fronton revivaient en rudes assemblages, avec leurs grands bras enclavés, les anciens arbres, recomposés en coupes pures de charpente. J'avais ainsi devant mes pas, quatre sentiers ayant chacun dans sa pénombre son petit Temple qui abritait son Dieu-Ouvrier. J'ai suivi les quatre sentiers ». Fidèle à son Impasse du Maine, petite voie bossuée, presque secrète, devenue la rue Antoine Bourdelle; cité de travailleurs, où la vie de l'effort confine à la vie de l'art, il allait de son appartement à son atelier, de son atelier à son appartement, tout voisins l'un de l'autre. Il aimait entendre un concert, une grande pièce, mais il vivait surtout dans son art et disait qu'il lui faudrait plusieurs vies pour achever de faire ce qu'il voulait mettre sur le chantier. Modeste au demeurant, dans une tenue professionnelle de « compagnon » qui avait fini par s'identifier avec lui, il lui était arrivé, en 1914, de parcourir le Quercy sous un chapeau de jonc et un vieil habit de chasse; ce carnet, ce crayon qu'il avait toujours à la main attirèrent sur lui l'attention des gendarmes; il fut pris pour un espion et dut certifier son identité. Pour tout dire, un passionné, tout pareil Beethoven, qui, à trente-cinq ans, continuait d'apprendre comme lui, et, comme lui fils d'artisan, se remettait au métier. Le père de Beethoven est cet ivrogne cupide qui, semblable au père de Mozart, pousse de bonne heure son fils

vers les cours princières. A onze ans, l'enfant fait partie d'un orchestre; il est organiste à treize ans. Mais le grand-père, Ludwig, le Flamand de Malines, de Louvain, d'Anvers, est un homme d'honneur. Sa mère, « sa meilleure amie », est cette Maria Magdalena Kvesic, cette femme morte de phtisie et de malheur dont il verra vendre au marché les vêtements. A elle, ainsi qu'au grand-père, Beethoven devra le meilleur de lui-même. Les sentiments qu'il leur a témoignés rapprochent de lui le fils des huchiers montalbanais qui, dans l'Impasse du Maine, avait installé l'atelier de ses parents auprès du sien et, non seulement au contact de son père, mais dans l'aide qu'il lui prêtait à la construction ou au rhabillage de ses meubles, recueillait les secrets d'un travail patient et probe. A trente ans, voici le drame installé dans la vie du musicien : Beethoven entre, vers trente ans, dans l'inquiétude de sentir qu'il ne va plus entendre. Car, malgré tout, il serait heureux, « si le démon n'avait installé son séjour dans ses oreilles », et ne le torturait au point qu'il a songé au suicide. Un dessin à la plume, noir et blanc, tout en hachures, nous montre un Beethoven penché, en proie à de sombres projets. Quand il écrit à ses frères, en octobre 1802, cette lettre appelée le Testament d'Heiligenstadt, pour lequel Bourdelle a jeté sur le papier une forme suppliciée et un tourbillon de lignes: « Je suis sourd. . . Il me faut vivre comme un proscrit »... le martyre est commencé depuis six ans et va se prolonger sur vingt-cinq. Presque toute son œuvre est l'œuvre d'un sourd. Et le drame éclate au moment où il s'est imposé aux connaisseurs; du moins, où son génie, affranchi des formes reçues, s'est conquis des droits à l'indépendance. Le quatrième quatuor, en ut mineur, est l'aveu d'une grande désespérance. Désespérance qu'aggrave la solitude du cœur: sans bois, en plein hiver, Mozart a pu, pour se réchauffer, danser avec Konstanze Weber, sa femme, et comme auprès d'elle quelque domestique bonheur, mais Beethoven? Réduit par sa surdité à être seul, il est encore condamné à rester sur place : « S'il n'y avait pas mon ouïe, confie-t-il à Wegeler, il y a longtemps que j'aurais parcouru la moitié du monde ». 1801 est l'année où il écrit le Christ au Jardin des Oliviers (op. 85). Accablé sous l'infirmité qui menace de lui couper tout élan vital, il évoque cette scène de Gethsémani où, à un jet de pierre de ses disciples endormis, le Christ prie, supplie Dieu d'écarter de lui le calice et se jette la face contre terre. Bourdelle suit de très près ces ravages intérieurs. « Une tête, a-t-il dit, est un univers de détails ». Mais il a dit aussi : « Tout être humain est une cathédrale. . . Le temple est dans la tête comme la tête est dans le temple ». Pour tout sculpteur, c'est peu de limiter la connaissance de l'homme à son aspect physique. Le visage est une transcription de l'âme et c'est en elle qu'il faut atteindre ce que Bourdelle appelle lui-même « la loi d'intériorité ». Surtout quand il s'agit de Beethoven : son œuvre est l'histoire quotidienne de sa vie, son masque en est l'image; les traces laissées par le passage des jours y sont visibles

comme des lits de torrents au cœur d'un paysage. Ce sont tous ces éléments profonds que l'on retrouve à l'arrière-plan des interprétations de Bourdelle. Il s'est formé sous son front un Beethoven initial qui a donné naissance à des Beethoven successifs, mais chaque fois enrichis, enrichis vers la fin d'une façon moins apparente que pénétrante. Rodin, l'analyste, s'arrête à un point où Bourdelle continue. Il veut atteindre une autre vérité, synthétique, celle-là, intellectuelle, vitale. Peut-être Rodin y accède-t-il parfois d'intuition, alors qu'il faut à Bourdelle reconstruire et approfondir. De là aussi que l'Héraclès n'est plus un homme, mais un surhomme. Delà que chez Rodin, toujours, la chair palpite, tandis que chez Bourdelle, plus souvent, l'esprit commande. A l'égard de Beethoven, il additionne, il superpose les éléments du savoir à des éléments d'inspiration. La vue suggérée devient une vue consciente. L'imagination fermente toujours, certes, mais une imagination chaque jour mieux servie et plus réfléchie, plus ordonnée dans ses élans. Aussi bien, avant même la première composition dont la date nous soit connue, nous attribuons à la fièvre des débuts une tête en plâtre qui correspond elle-même à la jeunesse de Beethoven.

Cette tête de conventionnel, plantée de biais, est l'expression aiguë d'un individualisme qui a pris ses distances avec le monde extérieur. Quelque chose, dans l'ensemble, d'une chouette aux yeux caves. La volonté se devine à la minceur des lèvres crispée*. Dans l'imité de force et de combat que condense déjà cette masse inachevée, on pressent un être tourné en dedans, mais rien n'en spiritualise encore la jeunesse agressive, rien n'assouplit un visage qui s'obstine à se clore. On se rappelle, en le voyant, ces paroles de Wagner: « Un regard sur le jeune Beethoven suffisait pour ôter à quelque prince que ce fût la pensée de faire de lui son maître de chapelle ».

La première sculpture qui soit datée de la main de Bourdelle porte le millésime de 1888; le sculpteur avait alors vingt-sept ans.

Déjà, ce n'est plus un Beethoven qui regarde droit devant lui, et de haut, et de loin. La tête penche et pèse au poing qui la soutient, énorme. L'ombre même est massive au contact de ce poing. C'est ici le Beethoven à la sourde angoisse, un Beethoven déjà résorbé en lui-même, un Beethoven qui dit; « Serait-ce vrai »? et qui incline contre ses gros doigts repliés une oreille à laquelle le son n'arrive plus. Un Beethoven aussi qui commence à de*-cendre, à s'écouter, à s'absorber au fond de ce moi, son seul asile jusqu'au bout, amer et sûr. A cette attitude et à cet esprit de méditation, Bourdelle reviendra plusieurs fois.

Nous les retrouvons, en effet, sur une peinture sertie dans un cadre rond, d'un rouge sanglant, comme recuit, où un Beethoven, à la tête rimbaldienne, paraît avec la menace et les bouleversements d'un ciel d'orage. Nous les retrouvons sur un dessin qui porte, de la main de Bourdelle, la date de 1900, et ces mots: « Projet de

sculpture ». Cette sépia nous le montre assis, la tête appuyée contre la main droite, la lèvre ruminante, le corps tout enfoncé dans ses formes épaisses, mais le front clair, arrêté sur un monde invisible, l'esprit en plein vol. Nous les retrouvons, en 1902, sur une première estampe originale. Cette fois, c'est la main gauche qui forme cariatide à la tête pesante. Toujours ce poing tourné contre la vie, contre lui-même, contre tout et contre tous. Beethoven semble ici avoir suivi de modèle à Beethoven, en ce sens que, ses premières sculptures faites, Bourdelle s'inspire d'elles pour reprendre à loisir le visage de son modèle. Et si, après avoir travaillé ce visage dans le plâtre et le bronze, il y revient par deux fois à l'aide de la sanguine, c'est pour éclairer et même pour aérer ces surfaces ravagées. Il ne croit pas, à la suite de ses premières œuvres, avoir sur son héros une maîtrise assez sûre. Il cherche maintenant à le circonvenir pour l'atteindre aux points vifs. A cet effet, la sanguine permet avec la chair des approches plus subtile». Encore que Bourdelle s'en serve pour que de beaux empâtements lui livrent de meilleurs plans, elle lui est aussi un instrument plus précis, plus aigu, qui lui rend certains accidents plus sensibles, lui assure par des voies délicates une pénétration plus intime. Bourdelle ira plus loin. Dans ces recherches patientes vers la reconstitution d'un Beethoven qui soit un Beethoven recréé, il essaiera de le peindre. C'est pour lui une nouvelle forme de possession. Par la peinture, il entre dans un royaume de lumière et il s'y meut avec une aisance que lui refuse la matière inflexible. Barye a été peintre, et Carpeaux, et Rodin; la peinture, un art second pour eux, leur permettait d'atteindre plus vite et plus précisément la forme impérieuse de leur pensée. Ainsi, pour Bourdelle: la peinture qu'il a faite ressemble à un embrasement.

Quand il l'eut cédée à un banquier, il en pleura : « Je suis fou, dit-il. J'ai vendu mon Beethoven ». Sur cette peinture illuminant, voisine de la fresque, Beethoven apparaît, Beethoven transparait dans un tourbillon de flammes, comme un être évadé des contraintes terrestres. Les yeux sont là, pourtant, lointains et graves; la bouche délicate est plus douce qu'à l'accoutumée; une gravité attendrie solennise tous les traits. Mais l'or et la pourpre, tous les rayonnements de l'aurore auréolent cette tête de visionnaire. Le feu la domine et l'enveloppe; il y soulève les cheveux en volutes; il anime et pénètre à ce point le personnage qu'il le prend tout entier dans ses lueurs d'incendie, qu'il en fait un buisson ardent comburant ciel et terre, un Beethoven qui flamboie. Postérieur à ce Beethoven incandescent, voici, toutefois, un retour au thème de la main; voici, de 1903, un pastel où tout est rêve pour une tête lunaire. Après avoir appelé le soleil naissant au secours de son art, le sculpteur recourt à l'astre des nuits et il demande au pastel onctueux une matière qui s'adapte aux contours imprécis, qui baigne les traits de vapeurs.

Bourdelle s'aperçoit, à mesure qu'il travaille, que jamais la matière artistique n'avait été si riche, mais jamais le sujet moins accessible. Pour le sculpteur, ce musicien sera toujours un inconnu. Il varie, au fur et à mesure qu'il avance, ses moyens de le connaître mieux, et il en subit l'influence au point que l'on saisit, au fur et à mesure aussi, la musicalité de ces exécutions, traduites ici tout en finesses; là, portées sur de larges rythmes, ailleurs même de purs adagios. Des sculptures intercalaires corroborent ces diverses tentatives, mais Bourdelle reviendra encore à sa conception de 1888. On le constate sur un Beethoven qui peut se placer entre 1900 et 1910. Un Beethoven, d'ailleurs, singulièrement enrichi: le torse s'est développé; tout le bras apparaît pour soutenir le fardeau de la tête; on retrouve sur l'épaule et le genou le mouvement des draperies que l'on remarque sur le dessin de 1900; le socle est un roc sur lequel Beethoven s'accoude comme un Prométhée méditatif, mais plus mince que celui de 1888, plus délié pourrait-on dire, plus éprouvé aussi, le Beethoven de là» In liiiisoi ar(l<>iit

plainte déchirante qu'on lit au Testament d'Heiligenstadt: « O Providence — Laisse-moi apparaître une fois un pur jour de joie » ! Il n'a pas même reçu de son art, il est vrai, les satisfactions matérielles qu'il était en droit d'en attendre. Après la Neuvième Symphonie et la Messe en ré, Beethoven connaît, avec quel retard ! un gros succès. On distingue enfin chez lui une forme nouvelle de beauté. « Œuvre de géant », dit la Gazette Universelle de Leipzig. Beethoven n'en retire cependant que quarante-deux ducats sur lesquels il doit encore payer les frais de concert, A l'issue de cette audition, tombé sur un sofa, il s'y endort dans son frac vert et il y reste une partie de la nuit, jusqu'au moment où Schindler et un employé le ramènent chez lui, en fureur. Il écrit ensuite, pour quatre-vingt ducats, les 33 Variations, (op. 120 — 1823) si difficiles, si éducatrices. On comprend qu'il ait fait, un jour, à l'éditeur Hofmeister, cet aveu qui comporte autant d'amertume que de naïveté: « 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 ». Miser et pauper sum. C'est l'aveu que l'on trouve sur son carnet, vers 1818-1819, et il n'est que trop vrai! On relève sur ses carnets intimes: « Une main de papier à musique coûte un florin douze Kreutzer. . . Connaître un cabaret sûr où l'on ne soit pas volé. . . Combien coûtent les couvertures de laine très ordinaire »? . . Et ce rêve: «Une Beethoven et Bourdelle petite maison à peine assez grande pour l'habiter seul »

Certains jours, il n'a pu sortir, à cause de ses souliers troués. Certains autres jours, aux fins de mois, il va porter à Mont-de-piété la seule chose de valeur qui lui reste : le portrait du grand-père. A la même époque où il écrit à Ries: «Je suis presque réduit à la mendicité», il écrit également la

sonate en si (op. 106), dédiée à l'archiduc Rodolphe, le nouvel évêque d'Olmiitz. Il en renouvelle la confiance au même Ries, le 19 avril 1819: «La sonate a été composée dans des circonstances pressantes, car il est dur d'écrire pour mendier son pain ». Et cependant, splendide est ce poème de tristesse; la fugue y trouve sa place brillante; la détresse n'y a point arrêté les élans d'un génie lucide, en pleine maîtrise; une souveraine douceur y conduit au souverain lyrisme, mais avec des cris de l'âme dont l'âme est déchirée. On y entend des échos de la plainte que le musicien formule à Moschelès : « Je prie sans cesse Dieu de faire, dans sa divine volonté, que je sois préservé du besoin aussi longtemps qu'il me faudra souffrir encore la mort dans cette vie ». On y perçoit les termes d'une réplique que Michel-Ange faisait à son père et qu'il fait, lui, à Rossini, venu le voir pour lui témoigner son admiration : « Je ne suis qu'un malheureux ». Cette contrainte à peu près continue lui a servi peut-être autant qu'elle lui a nui. Mais ces conjectures appartiennent aux arcanes de l'art; il est bien difficile d'y porter la vue. A en juger seulement par la face extérieure, la vie presque pauvre de Beethoven fut une pauvre vie. Comme tous ceux qui surprennent, comme tous ceux qui, après avoir mis leurs pas dans les pas de leurs devanciers, ont rapidement l'audace de s'ouvrir des chemins bien à eux et d'y aller seuls, Beethoven fut suivi de quelques-uns; Beethoven fut entendu de cette élite avertie qui distingue le son nouveau et s'honore de faire au génie inconnu un cortège immédiat. Mais ce n'est là jamais, ouce n'est, du moins, la plupart du temps, qu'une maigre phalange. On dirait que la nuit pèse sur la montée de certains flambeaux pour que, la mort venue, plus vive en soit la flamme.

Fidelio représenté pour la première fois, le 20 novembre 1805, sept jours avant l'entrée de Murât et de Lannes dans la capitale autrichienne, douze jours avant Austerlitz; Fidelio, l'œuvre préférée, où Beethoven célèbre l'héroïsme de la femme; Fidelio drame passionné, vibrant, tout en lyrisme, qui annonce au théâtre un genre destiné à être fécond, fut un échec. « Mon Fidelio n'a pas été compris du public, disait Beethoven. . . Je sais que la symphonie est mon élément propre; quand j'entends quelque chose en moi, c'est toujours le grand orchestre ». Toutefois, cette œuvre, reprise le 23 mai 1814, fut applaudie. Mais, en 1805, plus tard même, en 1808, les musiciens sont encore réfractaires à sa musique et le resteront longtemps: elle est, pour beaucoup, l'œuvre d'un dangereux révolutionnaire. En 1815 encore, lorsque Habeneck voudra faire répéter l'Héroïque, l'orchestre éclatera de rire. Les musiciens s'en excuseront ensuite devant Schindler en lui avouant qu'ils doivent à Beethoven d'avoir compris « la poésie de la musique ». Au Congrès de Vienne, où, cependant, le Triomphe de Wellington ou la Bataille de Vittoria^ musique politique d'ailleurs, recueillit des applaudissements, le commandant Weill nous apprend par une note à Hagar sur les dessous

de ce même Congrès: « En face du parti de ses admirateurs ... qui adorent Beethoven, se trouve une écrasante majorité de connaisseurs qui se refusent absolument à entendre désormais ses œuvres ».

Cette méconnaissance nous est confirmée de toutes parts: Madame de Staël n'a pas vu Beethoven. Elle écrit, de Vienne, en 1808: « On peut dire que ce pays n'est capable d'aucun génie ».

Stendhal lui-même est atteint d'une myopie qu'aggrave son engouement pour Rossini. Présent à Vienne, également, il cite beaucoup de monde, mais il ne parle pas de Beethoven. Il va jusqu'à écrire: « Le sentiment des Allemands, trop dégagé des biens terrestres, et trop nourri d'imagination, tombe facilement dans ce que nous appelons en France le genre niais ».

Mais Liszt viendra qui, baisé au front par Beethoven, consacré par lui, exécutera sa musique « en brûlant son piano », et garantira sur le produit de son travail les sommes nécessaires à l'érection d'un monument en faveur de son grand aîné.

Mais Hoffmann viendra qui, après la Cinquième Symphonie, déclarera : « Cette musique vous ouvre l'empire du colossal et de l'immense ». Mais Berlioz, qui donnera de la Deuxième Symphonie une analyse si lumineuse. Mais Wagner, qui s'en ira le trouver à pied, sac au dos, et déclarera: « Je crois en Dieu, en Mozart et en Beethoven ». Bourdelle est-il passé par les mêmes épreuves ? Beethoven sculpte de la musique et Bourdelle fait jouer des formes; n'allons pas croire que leurs sources d'inspiration se juxtaposent et qu'il y ait parallélisme dans le dessin de leur vie. Mais Beethoven reste un animateur latent du génie de Bourdelle. On relève chez lui des réactions qui font écho à celles de Beethoven. En 1886, après la présentation de *Amour Agonise*^ « satire contre le siècle, siècle sans foi, siècle d'argent, siècle bourgeois », l'œuvre a été loin de plaire, et son auteur de s'écrier: « Pauvre public, va je te plains, moi; jury plus pauvre encore; mais nous nous retrouverons avec d'autres armes. Je te l'affirme. » Et encore: « Plus je serai pauvre, plus je serai fier, car je suis de verre pour les bonnes œuvres et les grandes actions, je suis de fer contre les injustices de la destinée... Quand je donne, je donne pour donner ».

Faut-il rappeler en outre que Bourdelle avait près de soixante-dix ans lorsque fut élevé sur la Place de l'Aima le monument à Mickiewicz et que l'érection de ce monument est due à l'initiative du gouvernement polonais? En France, les Pouvoirs Publics l'ont ignoré. Dans le monde entier, il était célèbre, mais vous cherchiez en vain quel monument officiel lui ont confié l'Etat ou la Ville de Paris. Les habiles veillaient à écarter l'homme dont la supériorité s'imposait. Une tête en plâtre de Beethoven, traitée vers 1890, affecte une certaine insolence d'allure qui rappelle les beaux défis jetés à la vie par l'un et l'autre artiste. Le front a ici plus de lumière que sur les autres bustes et les yeux moins de rêve. Un œil même se cache, rentré en dedans. Le masque s'est fait étroit, sans nuances. Les

mâchoires sont crispées, les lèvres réduites à un filet, ces lèvres qui ne se relâcheront jamais plus. Les cheveux toujours en buisson, dont Bourdelle jouera puissamment» donnent ici de la vie à un visage en arrêt. Tout rappelle le premier plâtre de jeunesse du sculpteur où s'avérait déjà tant d'individualisme, mais avec quelque chose de plus conscient dans la réserve. Tel dut apparaître Beethoven à ceux qui le dénigraient: douloureux, mais certain de lui-même. Et ce plâtre au nez aujourd'hui tronqué s'est acquis avec le temps et la mutilation une expression de sphynx. Beethoven n'a pas été « domestique », comme Haydn. Il n'est pas allé, comme lui, jouer des sérénades sous les fenêtres. Sa part d'infortune s'est toute absorbée en lui-même. Son tempérament est trop fort pour se laisser envahir, déborder par l'infortune. Elle lui est un élément d'assimilation. Elle lui a fait, pourtant, une vie désordonnée, en apparence incohérente. Et ce sont ces désordres et ces cocasseries qui semblent avoir inspiré à Bourdelle une tête plus grosse que nature, un chaos monstrueux de lignes et de formes, qui remonte à 1901.

Surtout, qu'on n'aille pas accuser Bourdelle de ces bouleversements! Les contemporains y ont été sensibles. A Baden, où Beethoven reçut Weber, un ami de celui-ci a noté: « C'est une apparition comme le roi Lear ou les bardes d'Ossian; des cheveux gris, drus, relevés, ça et là tout blancs, le front et le crâne voûtés et hauts comme un temple, le nez carré, léonin, la bouche molle et tendre, le menton large, des mâchoires qui semblent faites pour casser les noix les plus dures. Sous les sourcils épais et froncés de grands yeux lumineux regardaient les arrivants. »

Dans ce masque de Beethoven, c'est l'orage qui domine et ravage les traits: le cheveu est réduit à rien et le front s'étrécit, mais les yeux grand ouverts sont chargés d'un mépris immense; le nez aux ailettes distendues se tord et frémit; la bouche soulevée de dégoût accuse la courbure d'un arc en balafre; la grimace puissante ne fait pas rire; l'audace de la déformation atteint un paroxysme dissonant et tragique.

Pour voir un tel Beethoven, Bourdelle a pris l'œil de Daumier.

Certes, il y a loin de ce Beethoven tumultueux à ceux que nous sommes accoutumés de voir. Plus connu, il fera crier à l'outrance et à la trahison. Mais on ne sera jamais l'accord tant que l'on n'aura pas admis que l'art vise moins à l'exactitude visuelle qu'à l'expression de certitudes plus réelles, venues de contemplations intérieures.« Le beau, écrit M. J. Martel, n'est pas nécessairement le « bien fait ». . . Parce que le beau étant une évasion ne trouve pas sa seule manifestation dans l'ouvrage systématiquement idéalisé, mais dans la vérité si pénible soit-elle à voir. Velasquez, Goya, Manet, Rubens, Rodin, et tous les grands artistes n'avaient certainement pas cette conception de l'idéal, leur art étant un langage humain. »

Tel est bien, en effet, le mécanisme par lequel le génie, soucieux d'exprimer avant tout ce qu'il porte en lui, a recours à des formes

inusitées, temporaires ou définitives, qui souvent nous déconcertent, parfois même nous inquiètent.

Seulement, parvenu à ce point d'analyse, il était difficile d'aller au delà. Bourdelle n'avait plus qu'à se taire. A moins qu'il n'enchaînât les forces discordantes. C'est précisément ce que lui imposèrent Beethoven lui-même, sa vie et sa musique ; elles le ramenèrent à la synthèse ; elles relevèrent à l'unité. Neefe, musicien cultivé, homme de large horizon; Neefe, le vrai maître de Beethoven, avait deviné qu'il deviendrait « certainement un second Wolfgang Amadeus Mozart ». Or, si nous en croyons Nettebohm, la théorie de Neefe était celle-ci: «Les lois et les phénomènes de la musique doivent se rattacher à la vie psychologique de l'homme et, à proprement parler, doivent le prendre pour base». Quelle formule d'éducation musicale pouvait mieux s'adapter à Beethoven?

Dès son petit âge, il savoure ce recueillement des heures solitaires où l'enfant s'évade d'une vie que le malheur rend déjà trop grave.

Plus tard, il aime son art avec soumission. A une petite pianiste qui lui a envoyé un portefeuille, il écrit:« Le véritable artiste n'a pas d'orgueil. Il sait, hélas, que l'art n'a point de limites; il sent obscurément combien il est éloigné du but, et tandis que d'autres peut-être l'admirent, il déplore de ne pas être encore arrivé là-bas où un génie meilleur brille comme un soleil lointain ». Peu de temps avant sa mort, il écrit au prince Galitzin: « A peine me semble-t-il avoir écrit quelques notes » !

Voici Beethoven, à la fin de l'année 1825, dans l'ancien couvent des Espagnols Noirs, près des remparts. Le logement est un abri sous la grêle. On voit de là les futaies du Prater. Au crochet, le chapeau haut de forme, la redingote bleue à boutons de métal, l'habit de drap vert. Sur la table, ses livres, Plutarque, Homère, Goethe, Schiller, Shakespeare, Kant, L'Imitation. Un bureau surchargé de flacons, de papiers, de statuettes, et, devant lui, lorsqu'il travaille, l'inscription égyptienne que Cham-poUion-Figeac a copiée sur un temple: «Je suis celui qui est, ce qui a été, ce qui sera. Nulle main mortelle n'a soulevé mon voile ».

Là ses sourdes méditations, des prières, finirent par la porter en plein ciel.

Les dernières sonates, op. 109, 110, 111, atteignent, en effet, à une sérénité surnaturelle, sont un testament de force et de foi.

Dans la fantaisie de l'op. 109 circule une paix lumineuse. L'op. 110 est un pur sanglot. L'adagio y est une effusion lyrique que le cadre habituel de cette forme musicale ne peut plus contenir. Après de larges accords interrompus sur des perspectives silencieuses, le chant se libère et jaillit très haut, ou plutôt, c'est une force intérieure qui épanouit dans l'extase. L'op. 111 est un conflit sublime.

La surdité, la guerre, les échecs, les déceptions amoureuses, rien n'arrête chez Beethoven les élans du génie. Du printemps de l'année 1824 à la fin de l'année 1826, il n'écrit que des quatuors, de pleines et confiantes

harmonies. Et, dans les cinq derniers de ces quatuors, conçus sans hâte, comme toujours, on découvre un Beethoven nouveau, qui se dépasse. Trois d'entre eux lui ont été demandés par le prince Galitzin, mais nulle date d'échéance ne lui a été imposée, « attendu qu'il n'est point de ces journaliers qui travaillent à tant par jour et par feuille ». Achevés, ils demeurent la plus haute expression de son art. Le XIP, terminé en 1825, tout en confession, et aussi tout en confiance, est sans faiblesse. Dans le XIIP, en si bémol (op. 130), qui est de l'été de 1825, la cavatine « écrite en pleurant » lui faisait, rien qu'à la relire, revenir les larmes aux yeux. À côté de la *demzatedescea*, élan de joie naïve, cette cavatine est une méditation, la méditation peut-être la plus sublime de son œuvre. Le XIV^e quatuor est irrésistible, un hymne à la vie. Au printemps de 1825 remonte le XV^e quatuor, en la mineur, la *canzona di ringraziamento*, musique exceptionnelle. En possession d'une félicité complète, félicité vivante et raisonnée, Beethoven note au seuil de l'adagio : « Chant sacré d'action de grâces dit à la Divinité sur le mode lydien par un malade guéri ». En tête de l'Andante, une autre mention traduit bien ses intentions : « Sentant de nouvelles forces », et il n'est que de l'entendre pour avoir la certitude qu'en aucune autre de ses œuvres comme en celle-ci, la musique est d'essence religieuse, un acte de fervente adoration, une prière.

Ce mois d'avril 1825 est pourtant celui où, très désabusé, il dit au romancier Ludwig Kellstab : « Je ne réclame rien ; j'écris seulement pour moi-même. Si j'étais en bonne santé, tout me serait égal ». Il se lève encore, mais ne se rase plus, chausse de grandes bottes, vêt une longue robe de chambre. Il songe à sa Dixième Symphonie : « Encore une symphonie, et puis partir, partir, partir » ! . . . Il songe à Faust, il songe à une méthode pour le piano. Son dernier quatuor n'a pas intéressé les Viennois : « Il leur plaira bien un jour, dit-il : j'écris comme je juge bon ». L'été de 1826, il compose le XVP quatuor, en fa mineur (op. 135). Il dit à Wegeler : « J'espère donner de nouveau au monde quelques grandes œuvres, et puis, comme un vieil enfant, terminer ma carrière au milieu de quelques braves gens ». L'œuvre est frémissante, indépendante toujours, hardie. C'est un adieu spirituel à toute une vie, à tout un art. Bourdelle pourrait y avoir songé dans ce dessin tragique où Beethoven est représenté sous la forme d'un gnome en chemise molle qui ramasse ses pages recroquevillées comme un mourant ramène ses draps.

La fin de cette vie fut une lutte silencieuse entre le corps qui n'en peut plus et l'esprit qui veut toujours vaincre ; entre l'ardeur d'une volonté qui se redresse pour servir l'idée, puis, cède, s'affaisse, aboutit à une résignation pitoyable ou à des crises de colère et de suffocation.

Beethoven est mort d'une cirrhose du foie. Vers les dernières années, il s'attarde volontiers dans les guinguettes, avec le violoniste Holz. . . Il doit s'aliter. Mais, sur son lit de malade, il rêve de voyage et de mieux-être : «

Le sud de la France ! C'est là ! C'est là », dit-il. Il reçoit de Londres les œuvres complètes de Haendel. Il voit le ténor Cramolini chanter Adélaïde. Un enfant de dix ans, le fils d'Etienne de Breuning, le console. Beethoven l'appelle Ariel; ils se tutoient: « Ton ventre est-il devenu plus petit? Il faut que tu transpires davantage ». Il tâche de le calmer par des comparaisons: « Mon père a encore moins de patience que toi ». En février 1827, un mois avant la mort de Beethoven, il lui dit: «J'ai entendu aujourd'hui que les punaises te réveillent et te torturent à tout moment. Puisque le sommeil te fait du bien, je t'apporterai quelque chose pour chasser les punaises ». H lui apporte aussi des livres de classe, il lui tient la main et ils regardent ensemble des gravures ... de la Grèce et de Rome. Ce fut à ce petit Gérard, le dernier ami, qu'échut le médaillon de Juliette, la première aimée. Madame Hummel se pencha également sur cette fin. Elle essuya la sueur sur le front de Beethoven. Il eut pour elle, pour cette douce main de femme, un sourire d'une reconnaissance infinie.

Il mourut dans la maison des Espagnols Noirs, avec une force d'âme admirable. Le 18 mars, quand le Docteur Waruch lui tendit quelques lignes pour lui annoncer que sa fin était proche, son visage se transfigura. Sa maîtrise le servit jusque dans sa préparation à la mort : le viatique reçu, ce fut avec une résignation paisible qu'il entra dans l'éternité. Cependant, on le sait, le 26 mars 1827, à l'heure de sa mort, une tempête de neige enveloppait la ville. La lueur d'un éclair illumina son visage, un coup de tonnerre lui fit lever la main et serrer le poing. L'agonie fut longue; le corps du lutteur se débattit longtemps après que l'esprit s'en fut allé. Le cercueil de Mozart avait couru sous l'orage à la fosse commune et réduit à peu de monde en était le cortège. Derrière celui de Beethoven, la foule fut si nombreuse qu'on a parlé de vingt à trente mille personnes. Depuis le Congrès de Vienne, jamais on n'avait vu pareille affluence. Pour mille florins, on voulut acheter la tête de Beethoven au fossoyeur .Mais son mobilier fut vendu par autorité du justice. On sauva ce qu'on put en soustraire à la main des fripiers et des brocanteurs. Les manuscrits les plus précieux furent cédés à des prix qui font honte et pitié. L'immense commisération qu'inspirent et cette vie et cette mort a été traduite par Bourdelle, sur une sépia d'abord, d'un fond bleuté, où Beethoven apparaît adossé contre une croix. Nous ignorons la date de cette esquisse, mais les deux bronzes qu'il en a tirés sont de 1929; ils remontent à cinq ou six mois avant sa mort. Bourdelle, entre temps, sera revenu plusieurs fois à ce héros de la musique, et nous verrons plus loin comment il tend à s'élever de plus en plus et à sa connaissance et à sa divination. Mais, avant de mourir lui-même, il érige une croix pour y adosser son Beethoven, le dernier de ses Beethoven.

L'interprétation de cette sculpture reste assez secrète. L'affaissement du corps contre l'instrument du supplice, d'une masse énorme, évoque-t-elle une défaite, alors que Beethoven voulait écrire une Victoire de la Croix,

qui devait être un oratorio? Le sculpteur a-t-il voulu nous rappeler ces mots du musicien lui-même : « Où n'ai-je pas été blessé et torturé » ? ou encore cette laconique formule que Thérèse, dans son Journal, applique à cette grande mémoire: « Le Christ sans comparaison »? . . .Bourdelle ramasse ici tout le drame dans un symbole. L'œuvre est poignante: Beethoven y est un plébéien, un solide ouvrier du rythme, affublé comme Tolstoï. Les lèvres sont encore plus amères que partout ailleurs. On décrirait la vie de Beethoven avec la courbe de sa bouche .La main, une main puissante, le pouce volontaire étreignent une composition dont il tient les feuillets étalés sur son corps. Le chapeau a roulé à ses pieds; un pan du manteau s'envole. Debout, toujours, son attitude atteste et la fatigue immense et la totale acceptation .Cependant, tout combat encore dans cet organisme rebelle. Beethoven s'appuie à une croix dont les deux ailes de pierre lui donnent force et l'enveloppent. Il y a en lui toujours une puissance terrible.

Guy Chastel 1883-1962

Nous avons appris avec la plus vive peine le décès de notre ami et collaborateur, Guy Chastel, enlevé à l'affection des siens et de ses nombreux amis, le 9 juillet 1962, à la suite d'une longue maladie. Il était des nôtres depuis 1928, ainsi qu'en témoigne le premier de nos bulletins. Sa connaissance de Huysmans était déjà grande, et il en donna la preuve dans le *Bulletin* n° 10, par un texte savoureux où il relate les détails d'une rencontre, dès 1921, à l'issue d'une messe célébrée par l'abbé Mugnier, avec Girard, Jouas et Landry. L'on n'a pas oublié le grand succès de son livre sur *J.-K. Huysmans et ses Amis* (Grasset, 1957), qui fut le livre du cinquantenaire, et celui, a-t-on dit, de sa «fidélité à Huysmans». Outre cet ouvrage important pour les études huysmansiennes, Guy Chastel laisse une œuvre considérable en prose comme en poésie, œuvre qui décèle par sa diversité une grande culture. La Société des Gens de Lettres le fit Grand Prix, en 1954, et l'Académie Française couronna de nombreux ouvrages, et notamment celui qu'il consacra à la Sainte-Baume. Guy Chastel avait collaboré avec Charles Grolleau, un des fondateurs de notre Société, à un ouvrage sur la Trappe. Il avait été fait, l'an dernier, Commandeur de la Légion d'Honneur.

Témoignage de Gabriel-Ursin Langé

Bulletin de la Société J.-K. Huysmans, n° 44, 1962