



HAL
open science

“ Ich habe Beethoven eigentlich geliebt. ” L’image ambivalente de Beethoven chez Franz Grillparzer

Jacques Lajarrige

► To cite this version:

Jacques Lajarrige. “ Ich habe Beethoven eigentlich geliebt. ” L’image ambivalente de Beethoven chez Franz Grillparzer. *Austriaca: Cahiers universitaires d’information sur l’Autriche*, 2021, 93 | 2021 Beethoven, compositeur autrichien ?, 93, pp.99-118. 10.4000/austriaca.4918 . hal-04266094

HAL Id: hal-04266094

<https://hal.science/hal-04266094>

Submitted on 2 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



Austriaca

Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche

93 | 2021

Beethoven, compositeur autrichien ?

« Ich habe Beethoven eigentlich geliebt. » L'image ambivalente de Beethoven chez Franz Grillparzer

« Ich habe Beethoven eigentlich geliebt. » Das ambivalente Bild von Beethoven bei Franz Grillparzer

« Ich habe Beethoven eigentlich geliebt. » The ambivalent image of Beethoven in the work of Franz Grillparzer

Jacques Lajarrige



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/austriaca/4918>

DOI : 10.4000/austriaca.4918

ISSN : 2729-0603

Éditeur

Presses universitaires de Rouen et du Havre

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2021

Pagination : 99-118

ISBN : 979-10-240-1749-5

ISSN : 0396-4590

Référence électronique

Jacques Lajarrige, « « Ich habe Beethoven eigentlich geliebt. » L'image ambivalente de Beethoven chez Franz Grillparzer », *Austriaca* [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 28 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/austriaca/4918> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/austriaca.4918>



Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Jacques LAJARRIGE
CREG, Université Toulouse Jean-Jaurès

**« Ich habe Beethoven
eigentlich geliebt. »
L'image ambivalente de Beethoven
chez Franz Grillparzer**

Grillparzer et la musique

La musique, qu'il avait étudiée dès son plus jeune âge, a toujours revêtu une importance considérable dans la vie de Franz Grillparzer comme dans son œuvre¹. Sous l'égide de sa mère passionnée, dont les méthodes pédagogiques pour le moins maladroites lui laissèrent toutefois un souvenir plus que mitigé, l'enfant fut d'abord initié au piano, puis au violon, enfin à la composition, comme il le relatera plus tard dans son autobiographie². Cela s'explique d'abord par une conjonction familiale des plus favorables. Grâce à l'environnement hautement musical dans lequel évoluait son grand-père maternel, Christoph Sonnleithner, des contacts personnels s'étaient noués très tôt avec de nombreux musiciens et compositeurs contemporains. Celui-ci était connu pour ses propres compositions à vocation religieuse, mais plus encore pour l'organisation de soirées musicales auxquelles il arrivait même que Joseph II assistât et qui mettaient à l'honneur de grands noms, comme Joseph Haydn ou Wolfgang Amadeus Mozart. Les oncles de Grillparzer, Ignaz et Joseph Sonnleithner, ne suivirent pas seulement

-
1. Dans le titre de cet article, « Ich habe Beethoven eigentlich geliebt. » est tiré de : Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, vol. I-IV, Peter Frank und Karl Pörnbacher (éd.), Munich, Carl Hanser, 1960-1965 (abrégé par la suite en *SW*, suivi du volume et de la page. Pour la citation, voir *SW*, IV, p. 202).
 2. Franz Grillparzer, *Selbstbiographie*, dans *SW*, IV, p. 24-25 : « Ehe ich noch den vollkommenen Gebrauch meiner Gliedmaßen hatte, setzt sich nämlich meine für Musik begeisterte Mutter vor, mich in die Geheimnisse des Klavierspielles einzuweißen. [...] Noch geht in meinen Ohren der Ton, mit dem die sonst nachsichtige Frau in ihrem Eifer die Lage der Noten: ober den Linien, unter den Linien, auf den Linien, zwischen den Linien in mich hineinschrie. Wenn nun gar der Versuch auf dem Klavier gemacht wurde, und sie mir bei jedem verfehlten Tone die Hand von den Tasten riß, duldeten ich Höllenqualen. »

les traces de leur père compositeur, ils perpétuèrent également la tradition des concerts privés qui représentaient des événements remarquables de la vie musicale viennoise de l'époque³. C'est d'ailleurs au cours d'une de ces soirées que le jeune Franz vit pour la première fois Beethoven⁴. Joseph Sonnleithner, autre oncle en vue du côté maternel, est non seulement à l'origine de la fondation de la *Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates*, dont il sera longtemps le secrétaire, mais également coauteur du livret de *Fidelio*. La renommée littéraire de Franz Grillparzer lui vaudra plus tard à maintes reprises de servir à son tour de trait d'union entre la scène musicale viennoise et la vie littéraire⁵.

Devant l'insuccès de la mère, on recourut ensuite aux services de Johann (Gallus) Mederitsch qui entreprit d'enseigner à son élève les bases du contrepoint et de la basse continue. Là encore avec une fortune mélangée, ses méthodes inhabituelles et ses retards fréquents, ainsi que sa tendance à improviser lui-même pendant les cours, ne rendant pas le piano plus attrayant pour Grillparzer. L'enfant jouait aussi régulièrement sur le violon de son frère, qui ne se sentait pas à l'aise avec cet instrument⁶. Cette joie ne fut cependant que de courte durée, car il lui fut bientôt déconseillé d'en jouer en raison de sa constitution physique et du risque d'aggravation d'une malformation congénitale⁷.

Malgré cette succession d'expériences négatives, l'amour de Grillparzer pour la musique ne s'éteignit jamais, même s'il lui fallut des années avant d'oser se remettre au piano. Lorsque son père tomba gravement malade, il ressentit finalement le besoin de maîtriser le profond bouleversement intérieur causé par sa disparition en recourant de nouveau à ce « dérivatif » lui permettant d'extérioriser ses sentiments dans

3. Alfred Orel, « Grillparzers Verhältnis zur Tonkunst », dans Oskar Katann (dir.), *Grillparzer-Studien*, Vienne, Gerlach und Wiedling, 1924, p. 280.

4. SW, IV, « Meine Erinnerungen an Beethoven », p. 195-196. Sur la date de cette première rencontre, Grillparzer hésite entre les années 1804 et 1805.

5. Voir les poèmes *Bei der Grundsteinlegung des Musikvereinsgebäudes* (SW, I, p. 192 sq.), accompagnant la pose de la première pierre du bâtiment du Musikverein sur Tuchlauben, et *Weihgesang* (SW, I, p. 193-197), composé à l'occasion de l'inauguration de la salle de concert. Sur la participation de Grillparzer à la vie musicale viennoise, voir Ingrid Fuchs, « Grillparzer und seine ambivalente Beziehung zur Musik », dans *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3^e série, vol. 27, Vienne, Lehner, 2018, p. 49-54.

6. Le rapport de Grillparzer au violon est à mettre en relation avec l'un de ses textes les plus connus et commentés, la nouvelle *Der arme Spielmann*.

7. Eduard Hanslick, « Grillparzer und die Musik », dans Eduard Hanslick, *Musikalische Stationen. Der „Modernen Oper“*, t. II, Theil, Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1885, p. 336-338 et SW, IV, p. 52 : « verwachsen ».

des mélodies simples, puis de s'autoriser à laisser libre cours à l'improvisation et à sa fantaisie⁸.

De nombreux poèmes, épigrammes et éloges funèbres témoignent de son amour et de sa connaissance intime de la musique et portent la marque constante d'une grande sensibilité pour l'œuvre de certains artistes⁹. Le premier poème publié le fut sous le titre « *Die Musik* », dans la revue viennoise *Der Sammler* (9 avril 1816) ; il exprime clairement l'estime de l'auteur pour la plus magnifique des expressions artistiques considérée comme une consolatrice divine des hommes :

Wo ist eine Macht, die deiner gleichet,
Eine Gewalt, die deiner sich naht,
[...]
Wer vermag deinen Zauber zu schildern,
Liebliche, milde, freundlich holde,
Fühlende Freundin fühlender Seelen:
Herrlichste unter den herrlichen Schwestern!
[...]
Sei die Dichtkunst noch so gepriesen,
Sie spricht doch nur der Menschen Sprache,
Du sprichst, wie man im Himmel spricht¹⁰!

Ainsi que l'a suggéré Heinz Politzer, Grillparzer étant un poète foncièrement musicien, c'est la musique et non la philosophie qui représente à ses yeux la véritable maïeutique¹¹. Ce qui explique également qu'il la place au-dessus de tous les autres arts, littérature comprise, et ne conçoive pas en retour l'écriture sans l'amplification du flux mélodique. Caractéristique qui fit dire à Auguste Ehrhard : « Oublier que Grillparzer fut musicien, ce serait oublier que Michel-Ange fut poète et Pascal géomètre¹². » Aussi la situation de concurrence latente entre l'art des mots (*Dichtkunst*) et l'art des sons (*Tonkunst*) ne cessa-telle de préoccuper Grillparzer. À la musique revient de produire prioritairement un effet émotionnel qui n'atteint que peu la raison, la poésie, quant à elle, s'adressant à la raison, par le biais de laquelle elle arrive à toucher

8. SW, IV, p. 52-53.

9. Voir Leopold M. Kantner, « Giacomo Meyerbeer in der Beurteilung Grillparzers », dans *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft*, op. cit., vol. 19 (1996), p. 35.

10. SW, I, p. 84-85.

11. Heinz Politzer, *Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Vienne, Munich, Zurich, Molden, 1972, p. 151.

12. Auguste Ehrhard, *Franz Grillparzer. Le théâtre en Autriche*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900, p. 111.

les sens. De ce fait, la musique ne devrait jamais renoncer à sa nature propre pour s'effacer devant le mot. Ingrid Fuchs souligne la proximité de cette conception avec l'esthétique musicale développée par Eduard Hanslick, chez qui l'on trouve cette vision commune du primat de la musique sur le texte en ce qui concerne l'opéra¹³. À peu de distance, Alphonse de Lamartine défend côté français une position analogue, voire plus radicale encore, dans son Commentaire de la quatorzième Méditation, lorsqu'il affirme à propos de son plus célèbre poème, *Le Lac* :

On a essayé mille fois d'ajouter la mélodie plaintive de la musique au gémissement de ces strophes. On a réussi une seule fois. Niedermeyer a fait de cette ode une touchante traduction en notes. J'ai entendu chanter cette romance, et j'ai vu les larmes qu'elle faisait répandre. Néanmoins j'ai toujours pensé que la musique et la poésie se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des arts complets : la musique porte en elle son sentiment, de beaux vers portent en eux leur mélodie¹⁴.

Dans un même ordre d'idées, Grillparzer avait dans ses réflexions sur l'opéra caressé l'idée de donner une réplique au *Laocoon* de Lessing, pour laquelle il avait envisagé le titre *Rossini, oder über die Grenzen der Musik und Poesie*, dans le but d'expliquer l'absurdité qui consisterait, comme il le confie à son *Journal*, à faire de la musique une simple esclave de la poésie¹⁵, opposant à cette relation de dépendance les droits de la musique à l'autonomie absolue, à laquelle rien ne devrait la faire renoncer, pas même l'amour de la poésie :

Die Poesie will den Geist verkörpern, die Musik das Sinnliche vergeistigen. Darin liegt beider Wesen und der Grund ihrer Verschiedenheit. Seiner Basis kann aber nichts Fortschreitendes ungestraft untreu werden, darum auch nie die Poesie dem Begriff, und die Musik nie dem Sinne¹⁶.

13. Ingrid Fuchs, *op. cit.*, p. 60.

14. Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, commentaire de la quatorzième Méditation, dans *Œuvres complètes*, Chez l'auteur, 1860, t. I, p. 160.

15. *SW*, III, p. 897 ; « Es müßte darin gezeigt werden, wie unsinnig es sei, die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen und zu verlangen, daß erstere, mit Verleugnung ihrer eigentümlichen Wirksamkeit, sich darauf beschränke, der Poesie unvollkommen nachzulallen mit ihren Tönen, was diese deutlich spricht mit ihren Begriffen. die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen » (Tgb 618, 1820).

16. *SW*, III, p. 235. Une idée semblable est développée dans le *Journal*, *SW*, III, p. 284 : « Poesie ist die Verkörperung des Geistes, die Vergeistigung des Körpers, die Empfindung des Verstandes und das Denken des Gefühls. »

C'est à l'aune de ce principe que Grillparzer apprécie les opéras de Rossini et rejette Carl Maria von Weber et, plus tard, Wagner, dont il anticipe l'évolution vers l'idée d'œuvre d'art totale¹⁷. L'une des raisons en est que chaque forme d'expression artistique, en dépit de tous les points de contact possibles, doit se cantonner à son propre registre et refuser les fusions hasardeuses. Il ne déviara plus jamais de cette position que l'on retrouve formulée tant dans les notations de son *Journal* que dans une épigramme tardive de 1861, intitulée « *O ihr künstlerischen Gelichter* » :

O ihr künstlerisches Gelichter,
Nennt ihr die Tonsetzer Tondichter?
Dann nennt auch, was wir Dichter nannten,
In Zukunft: Wörtermusikanten¹⁸.

Nous verrons bientôt que c'est aussi l'un des points d'achoppement qui ressort du jugement porté par Grillparzer sur l'œuvre de Beethoven. L'appréciation qui en est donnée ne peut être dissociée de l'admiration sans faille qu'il voue à Mozart.

Beethoven, le chaos... Mozart, l'humain

C'est en effet à Mozart qu'est liée la première expérience décisive dans la formation intellectuelle du jeune enfant avide de lectures, une expérience qui devait aussi le marquer pour la vie et décider définitivement de ses goûts musicaux. Il la doit, ainsi qu'il le rapporte dans son autobiographie, à la femme de chambre de sa mère qui, enfant, avait elle-même tenu un petit rôle lors d'une représentation de *La Flûte enchantée*. C'est aussi sur ses genoux, pendant qu'elle lui en faisait la lecture, qu'il découvrit les plaisirs provoqués par ce que, sur le moment même, il pressentait déjà être le point indépassable auquel l'esprit humain puisse s'élever¹⁹.

De fait, l'esthétique musicale du Grillparzer adulte rejoint très largement celle de Mozart. Elle se fonde principalement sur le principe kantien du beau absolu et l'idée de son développement harmonique.

17. Sur le rapport à Wagner, voir Dieter Borchmeyer, « Franz Grillparzer als Antipode Richard Wagners », dans Helmut Bachmaier (dir.), *Franz Grillparzer*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991, p. 359-373. Sur l'appréciation de Weber par Grillparzer, voir « Der Freischütz. Oper von Carl Maria von Weber », dans *SW*, III, p. 885-888.

18. *SW*, I, p. 567.

19. *SW*, IV, p. 27.

La musique, selon le poète, n'a pas besoin de recourir aux mots, c'est-à-dire à des signes arbitraires et variables selon ce qu'on veut lui faire exprimer. Car le son, en même temps qu'il est un signe, existe en soi et pour soi. Et pour flatter l'oreille, une suite de sons ou de phrases musicales n'a nul besoin de véhiculer un sens. À l'opposé de la parole qui n'a d'effet sur les sens que par le truchement de l'intellect, les sons, pense Grillparzer, exercent sur les sens un effet immédiat, l'intelligence n'intervenant qu'en seconde instance et après-coup. S'il est prêt à admettre qu'une combinaison de sens peut faire naître chez l'auditeur certains sentiments (joie, tristesse, rêverie, etc.), il ne se défie par moins de la paraphrase littéraire, car les sons ne sont pas des mots qu'il s'agirait de mettre au service d'une description ou d'une narration. Ainsi la musique déploie-t-elle son architecture dans des formes spécifiques (symphonies, sonates, quatuors, etc.) qui lui sont propres. De même que le musicien doit se garder de singer le poète, le poète n'a pas à s'assujettir à la mélodie. Grillparzer ne renoncera jamais à cette position de principe qui lui fait proclamer sous différentes formes que chacun doit savoir rester à sa place et que le compositeur ne doit pas céder à la prééminence des paroles.

Au regard de cette conception qui rejette donc résolument l'idée d'une relation ancillaire et soutient la revendication des droits de la musique à l'indépendance totale, Mozart est à ses yeux non seulement le musicien par excellence, mais aussi le maître-étalon à partir duquel il forge son jugement sur tous ceux qui le suivront. Si cette esthétique, comme n'ont pas manqué de le souligner très tôt maints commentateurs, est redevable au XVIII^e siècle, et donc jugée déjà « démodée²⁰ », elle n'en cible pas moins, par certains griefs, des points sensibles, comme dans le cas de Beethoven une forme d'« hyperlyrisme » qui « à force d'élargir l'idée [a] détruit le sentiment de la symétrie et des proportions²¹ ».

Pour Grillparzer, qui le juge en contemporain, Beethoven apparaît de manière ambiguë encore comme le dernier représentant de l'ère classique viennoise incarnée par Gluck, Haydn et Mozart, tout en ouvrant la voie d'un romantisme débridé. C'est d'ailleurs ce qui explique que dans l'approche comparative de Mozart et Beethoven, le fossé se creuse irrémédiablement en faveur du premier, élevé au rang de dieu intouchable

20. C'est par exemple l'avis défendu par Henri Blaze de Bury, « Le poète Grillparzer et Beethoven », dans *Revue des Deux Mondes*, vol. 72, n° 2, 15 mars 1886, p. 337-364, citation p. 358.

21. *Ibid.*

qui ne souffre aucune comparaison et répond le mieux à son idéal classique de beauté, de clarté et d'équilibre.

Le poème *Zu Mozarts Feier* (1842), conçu en vue de l'inauguration du monument à la gloire de Mozart à Salzbourg, exprime cette vénération envers « le maître immortel, le plus grand artiste de la nation allemande²² » qui tient avant tout à sa capacité à se retenir et à prendre conscience des limites. Une qualité essentielle que résumant parfaitement ces deux vers :

Nennt ihn da groß, er war es durch die Grenze
[...]
Und alles Wirkliche gehorcht dem Maß²³.

C'est en des termes similaires que Grillparzer avait formulé son éloge *Wenn man das Grab nicht kennt* célébrant le cinquantième anniversaire de la mort de Mozart le 6 décembre 1841 :

Dem großen Meister in dem Reich der Töne,
Der nie zu viel tat und nie zu viel,
Der stets erreicht, nie überschritt sein Ziel,
Das mit ihm eins und einig war: das Schöne²⁴.

Cette idée de la limitation volontaire comme gage de la beauté et de l'équilibre n'est pas nouvelle chez Grillparzer. On la trouve antérieurement sous diverses formes, notamment en 1827 dans une notation de son *Journal* : « Mozarts Grenze war das Schöne²⁵. »

Si nous y insistons tant, c'est que ce sont précisément là les points sur lesquels porteront invariablement les réserves formulées à l'égard de Beethoven, dont le défaut premier serait l'incapacité à s'imposer une quelconque autorégulation, vertu cardinale qu'il apprécie au plus haut point chez Mozart. Grillparzer est si exclusif dans son admiration qu'il reste au fond peu de place pour accueillir la nouveauté radicale de Beethoven et ce qui, dans les formes nouvelles proposées par ce dernier, s'écarte *a priori* de ses propres conceptions²⁶. Rien, en effet,

22. SW, I, p. 283, « als Zeichen der innigsten Verehrung für den unsterblichen Meister, den größten Künstler deutscher Nation ». Le poème ne put être livré à temps pour le jour du dévoilement du monument, le 4 septembre 1842, il parut quelques mois plus tard dans la *Wiener Zeitung* du 24 janvier 1843.

23. *Ibid.*

24. SW, I, p. 277.

25. SW, III, p. 236.

26. Auguste Ehrhard, *op. cit.*, p. 157.

n'effraie tant Grillparzer que la démesure chaotique qu'incarne à ses yeux Beethoven, dont il ne manquera pas toutefois de reconnaître la grandeur et le génie singulier²⁷.

Meine Erinnerungen an Beethoven

Grillparzer a évoqué Beethoven dans de nombreux textes ressortissant à des genres divers, poèmes, souvenirs et discours. Le plus long et le plus détaillé, le plus personnel aussi, est constitué par ses propres souvenirs, réunis sous le titre *Meine Erinnerungen an Beethoven*, et publiés pour la première fois en 1872²⁸ avec l'éloge funèbre *Rede am Grabe Beethovens*.

Ces souvenirs parlent naturellement d'un Beethoven viennois, autrement dit de la période viennoise du compositeur, sans que cette question d'une appartenance à un canon spécifiquement autrichien ne soit jamais explicitement abordée sous cet angle, le compositeur étant considéré comme l'un des acteurs majeurs de la grande culture allemande et la question de son intégration sociale et mondaine n'étant pas sujette à discussion²⁹.

Beethoven avait déjà séjourné à Vienne en mars 1787, dans l'intention précise d'y rencontrer Mozart, mais il avait été obligé de regagner précipitamment Bonn pour se rendre au chevet de sa mère mourante. Ce n'est qu'en 1792, un an donc après la mort de Mozart, qu'il s'y installa définitivement, muni d'un viatique en forme de mission, délivré par le comte Waldstein : « Recevez des mains de Haydn l'esprit de Mozart³⁰. » Cette filiation autrichienne, qui se dessine ici pour la première fois et ne cessera d'être reproduite comme un mantra, nourrira également les

27. Pour la référence au titre de cette sous-partie, voir SW, III, p. 880 : « Es ist mir schon oft eingefallen unsere Tonkünstler mit den Werken der Schöpfungstage zu vergleichen. Das Chaos – Beethoven. Es werde Licht ! – Cherubini! Es entstehen Berge ! (große aber sehr unbeholfne Maßen) – Josef Haydn. Singvögel aller Art – die italienische Schule. Bären. – Albrechtberger. Kriechendes Gewürm – Girowetz. Der Mensch – Mozart » (Tgb. 62, 1809).

28. Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Heinrich Laube et Josef Weilen (éd.), Stuttgart, Cotta, 1872, 10 vol., en particulier vol. 8, p. 105-120 ; aussi SW, IV, p. 195-203.

29. Sur ce point, on note une différence importante avec l'appréciation par Grillparzer du champ littéraire de son temps, comme en témoigne l'essai *Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen ?* (SW, III, p. 809-811) et les analyses dédiées à des auteurs autrichiens. Sur ce point, voir Jacques Lajarrige, « *Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den Übrigen?* Franz Grillparzer et l'historiographie littéraire en Autriche », dans *Le texte et l'idée*, n° 23/2011, p. 93-117.

30. Cité d'après Elisabeth Brisson, *Beethoven*, Paris, Ellipses, 2016, p. 28.

réflexions de Grillparzer, mais dans un esprit autrement différencié et critique.

Meine Erinnerungen an Beethoven peut se lire à deux niveaux. D'abord, conformément à l'orientation donnée par le titre, le texte comporte une dimension fortement personnelle qui remonte à l'enfance du poète. Il dessine avec force anecdotes et une grande lucidité un portrait terriblement humain et plein de bienveillance à travers le récit des rencontres successives entre les deux hommes. Ensuite, sans que la distinction soit aussi nette, on y trouve aussi l'ébauche d'un jugement esthétique sans concession sur Beethoven que viendront compléter nombre de poèmes, à tonalité souvent critique, voire satirique, ainsi que les deux éloges funèbres *Rede am Grabe* et *Rede am Grabe bei der Enthüllung des Denksteines*.

L'enjeu premier, cependant, est ici d'ordre artistique puisque c'est l'épineuse question de la collaboration entre les deux créateurs au sujet d'un projet d'opéra, finalement avorté, qui y occupe la place centrale et en constitue l'entrée en matière. En effet, Grillparzer entend tout d'abord réagir à la publication dans la revue *Weltgegenden* (1841) d'un essai de Ludwig Rellstab (1799-1860), intitulé *Beethoven. Ein Bild der Erinnerung aus meinem Leben*. Rellstab avait séjourné à Vienne en 1825 dans l'intention de rédiger un livret d'opéra pour Beethoven. Ce que conteste tout d'abord Grillparzer, c'est le verbatim des propos de Beethoven reproduits par Rellstab :

Sie wollen mir eine Oper schreiben... das würde mir eine große Freude sein!
Es ist so schwer, ein gutes Gedicht zu finden! Grillparzer hat mir eins versprochen; er hat schon eines gemacht; doch wir können uns nicht recht verstehen.
Ich will ganz anders wie er³¹!

Sans remettre ici en cause la bonne foi de Rellstab, Grillparzer exprime des doutes quant à la faculté de jugement de Beethoven, qui aurait eu dans ses dernières années de plus en plus de mal à distinguer entre les faits réels et l'idée qu'il s'en faisait. Comme pour prévenir à son tour un éventuel malentendu sur ses propres intentions, Grillparzer relègue cette question dans la seconde partie de son exposé. Tout ce qui touche à une personnalité hors du commun étant toujours du plus

31. *SW*, IV, p. 1011, cité d'après *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, August Sauer et Reinhold Backmann (éd.), 43 vol., Vienne, Gerlach & Wiedling et Schroll, 1909-1948, ici vol. 16, p. 245 sq., abrégé désormais *HKA*.

grand intérêt, Grillparzer saisit l'occasion de rafraîchir ses propres souvenirs du grand homme et de les ordonner.

Ce que l'on retiendra ici avant tout pour notre propos est l'embarras dans lequel le plongea tout d'abord la demande confiée par le compositeur au comte Moritz von Dietrichstein, alors directeur des théâtres et de la musique de la Cour impériale, de solliciter auprès du poète l'écriture d'un livret d'opéra³². Loin de se réjouir, l'auteur de *Sappho* et de *Médée* avoue dans un premier temps que cette idée lui était étrangère, puis met en avant ses doutes quant à sa capacité à répondre de manière satisfaisante à une telle commande compte tenu de l'aggravation de la surdité du compositeur et des dommages esthétiques qu'elle entraîne :

Diese Anfrage, gestehe ich es nur, setzte mich in nicht geringe Verlegenheit. Einmal lag mir der Gedanke, je ein Opernbuch zu schreiben, an sich schon fern genug, dann zweifelte ich, ob Beethoven, der unterdessen völlig gehörlos geworden war und dessen letzte Kompositionen, unbeschadet ihres hohen Wertes, einen Charakter von Herbigkeit angenommen hatten, der mir mit der Behandlung der Singstimmen in Widerspruch zu stehen schien; ich zweifelte, sage ich, ob Beethoven noch im Stande sei, eine Oper zu komponieren. Der Gedanke aber, einem großen Manne vielleicht Gelegenheit zu einem, für jeden Fall höchst interessanten Werke zu geben, überwog alle Rücksichten, und ich willigte ein³³.

Rassemblant son courage, Grillparzer, après bien des hésitations, porte son choix sur la fable de Mélusine, au détriment de *Drahomira*, dont l'ébauche remonte à l'année 1812 et modifie son projet initial pour tenter de l'adapter au mieux à ce qu'il pense percevoir des dernières évolutions musicales du maître³⁴. La justification qu'il donne de son choix nous éclaire une nouvelle fois sur son rejet des débordements formels du compositeur :

32. Cette gêne s'exprime également dans une lettre à Katharina Fröhlich du 10 juillet 1826 : « Man sagt mir, Beethoven habe den Auftrag mein Opernbuch für Berlin zu komponieren. Das wird wieder neue Hudeleien geben », dans *Briefe von und an Grillparzer*, Karl Glossy (éd.), Vienne, Konegen, 1892, p. 102.

33. *SW*, IV, p. 198.

34. Grillparzer travailla à ce projet de 1817 à 1827. Il esquaissa d'abord un plan en quatre actes pour pièce dialoguée. En septembre 1817, il imagina un ballet pantomime pour enfants, resté lui aussi à l'état de fragment, avant d'être transformé en livret d'opéra pour Beethoven en mars 1823. C'est finalement Conradin Kreutzer qui en composa la musique en 1833. L'opéra fut représenté à Berlin le 27 février 1833, la première viennoise eut lieu le 9 avril 1835 au Théâtre de la Josefstadt.

Unter den dramatischen Stoffen, die ich mir zu künftiger Bearbeitung aufgezeichnet hatte, befanden sich zwei, die allenfalls eine opernmäßige Behandlung zuzulassen schienen. Der eine bewegte sich in dem Gebiete der gesteigertsten Leidenschaft. Aber nebstdem, daß ich keine Sängerin wußte, die der Hauptrolle gewachsen wäre, wollte ich auch nicht Beethoven Anlaß geben, den äußersten Grenzen der Musik, die ohnehin schon wie Abstürze drohend da lagen, durch einen halb diabolischen Stoff verleitet, noch näher zu treten³⁵.

La raison pour laquelle il n'a pas souhaité s'entretenir en amont avec Beethoven est double : il s'agissait pour lui de conserver sa pleine liberté poétique tout en laissant à Beethoven le choix de s'emparer du livret de *Méhusine* ou non. C'est dans un même souci de délicatesse que Grillparzer, afin de n'exercer sur son partenaire aucune pression, lui fit parvenir en retour ses propositions par la même voie que la demande initiale. En dépit des promesses de composition rapide d'un opéra transmises par Schindler et des négociations en vue de la signature d'un contrat prévoyant un partage équitable des bénéfices générés par les représentations à venir³⁶, aucune trace d'un début de composition ne put être retrouvé après la mort du compositeur. Fidèle à sa ligne de conduite, Grillparzer ne le rappela toutefois jamais à sa promesse.

La dernière partie des *Erinnerungen an Beethoven* revient à des considérations plus générales, tout en laissant affleurer des jugements esthétiques réservés qu'il intensifiera au fil du temps. Nonobstant, il ne manque pas de mentionner tour à tour plusieurs points de convergence, comme l'admiration partagée pour Schiller ou un même manque d'enthousiasme pour l'*Euryanthe* de Weber. Ce qui ne l'empêche pas par ailleurs de laisser libre cours à son rejet des débordements de l'imagination beethovenienne et de son exaltation excessive qu'aucun livret d'opéra ne saurait satisfaire. Les *Erinnerungen* sont donc bel et bien le récit d'un échec. Et même s'il s'avoue pour finir soulagé de l'issue prise par ce projet, le lecteur peine à se satisfaire de cette affirmation. Le fait que Grillparzer soit sans cesse revenu, sous différentes formes, à Beethoven, a en effet une forte valeur indicielle et donne au contraire

35. SW, IV, p. 198.

36. Si Grillparzer s'appesantit sur ces détails financiers, alors qu'il affirme avoir cédé ses droits à son éditeur Wallishausser, c'est dans l'intention de réfuter les propos de Beethoven rapportés par Rellstab. Mais il s'agit ici de la part de l'écrivain d'une totale méprise, les propos « er habe anders gewollt als ich ! » ne portant pas sur des questions d'argent, mais bel et bien sur des divergences artistiques. Le choix du sujet se situe en effet du côté du conte féérique, de la légende, là où Beethoven attendait plutôt un drame psychologique.

à penser qu'il n'a jamais pu se satisfaire de l'abandon du projet de collaboration.

Le texte se clôt par un effet de surprise, le renvoi à un poème de composition récente, conçu comme une conclusion, dont seul le premier vers est reproduit, comme pour éveiller la curiosité du lecteur. Il s'agit de *Wanderszene*, qui résume une nouvelle fois sous forme de parabole tous les griefs du poète, mêlés d'admiration et de la conscience d'avoir à faire à un génie hors norme :

Es geht ein Mann mit raschem Schritt -
 Nun freilich geht sein Schatten mit -
 Er geht durch Dickicht, Feld und Korn
 Und all sein Streben ist nach vorn.
 Ein Strom will hemmen seinen Mut,
 Er stürzt hinein und teilt die Flut;
 Am andern Ufer steigt er auf,
 Setzt fort den unbezwungenen Lauf.
 Nun an der Klippe angelangt,
 Holt weit er aus, daß jeden bangt;
 Ein Sprung - und sicher, unverletzt,
 Hat er den Abgrund übersetzt.
 Was andern schwer, ist ihm ein Spiel,
 Als Sieger steht er schon am Ziel;
 Nur hat er keinen Weg gebahnt,
 Der Mann mich an Beethoven mahnt³⁷.

Beethoven, nouveau Moïse fendant les flots contraires, a certes conquis un monde, mais ce monde n'est qu'à lui seul. Il est un météore dont il faut se garder de suivre la trace. Une autre image complète le portrait, celle du voyageur solitaire et intrépide qui franchit allégrement tous les obstacles, enjambe haies et fossés, traverse les torrents à la nage avant de toucher au but. Le lyrisme exalté de Beethoven a toutefois fait voler en éclats toutes les barrières et détruit le sentiment de la mesure et des justes proportions, qui restent selon Grillparzer l'apanage de Mozart³⁸. Un jugement ambigu, donc, que résume sous ses atours laudatifs une formulation paradoxale : « Ich habe Beethoven eigentlich geliebt³⁹. »

37. SW, I, p. 301.

38. Voir le poème *Zu Mozarts Feier*, dans SW, I, p. 283 : « Nennt ihr ihn groß? Er war es durch die Grenze. [...] Und alles Wirkliche gehorcht dem Maß. »

39. SW, IV, p. 202.

Entre rejet et admiration

Malgré ces réserves, Grillparzer n'eut aucun mal à reconnaître en son aîné un des plus grands compositeurs de l'histoire, un artiste qui avait tout pour rejoindre les classiques, même s'il ne compte pas parmi les plus grands à ses yeux. C'est du reste ce scénario que dépeint avec une verve malicieuse le long poème satirique *Beethoven*⁴⁰, dont le propos est l'arrivée du compositeur de *Fidelio* à l'Élysée. Ses illustres prédécesseurs, Bach, Händel, Haydn, Gluck, mais aussi Cimarosa et Paisiello, tous deux bien connus des mélomanes viennois amateurs d'opéra, sans oublier Dante, Shakespeare, Lope de Vega, Byron, Raphaël s'avancent au-devant de lui, suscitant chez lui d'abord doute et hésitation quant à ses mérites personnels et à sa présence en ces lieux. Mais lorsque Mozart fend à son tour la foule pour l'accueillir, le doute n'est plus permis. Ses excès, ses erreurs, dont ses nouveaux comparses n'ont pas été exempts eux non plus, lui ont été pardonnés. Byron, lui aussi admis parmi l'élite, mais conscient de sa différence et de celle de son *alter ego*, l'entraîne loin de la foule pour qu'il ne renonce pas aussi vite à sa différence.

Beethoven mourut le 26 mars 1827 ; son secrétaire, Anton Schindler, avait anticipé l'événement et demandé à Grillparzer de rédiger l'oraison funèbre. L'ébauche de la *Rede am Grabe Beethovens*⁴¹ fit l'objet d'un échange avec le comédien Anschütz qui fut chargé de lire le texte le jour des obsèques, le 29 mars, ce qu'il dut faire à la porte du cimetière suite au refus de l'évêque qu'un laïc prenne la parole au bord de la tombe du défunt⁴². Un chœur donna le poème de Grillparzer *Du, dem nie im Leben*⁴³ sur une mélodie encore inconnue de Beethoven. L'hommage fut redoublé lors de l'inauguration du monument en l'honneur du viennois d'adoption par la *Rede am Grabe Beethovens bei der Enthüllung des Denksteins*⁴⁴. Ce double honneur s'explique à la fois par la notoriété de Grillparzer, sa connaissance de la scène musicale viennoise et par la relation empreinte de sympathie mutuelle qui s'était établie entre le jeune écrivain ambitieux et le compositeur sur le déclin. Si ces textes de circonstance répondent sur le plan rhétorique aux exigences formelles du genre encomiastique, ils sont par ailleurs sans concession

40. SW, I, p. 174-178.

41. SW, III, p. 881.

42. La première publication de ce texte eut lieu dans la *Berliner Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit*, n° 84, 29 mai 1827.

43. SW, I, p. 182.

44. SW, III, p. 883.

et, aussi étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, ils ne cèdent pas au culte sans mélange qui s'était développé autour de lui dans les dernières années de sa vie viennoise. Comme pour les autres références à Beethoven, les modalités d'énonciation problématisent de manière significative la double question du rapport du texte à la musique et de la démesure. Il faut donc toujours distinguer le jugement sur l'œuvre du jugement sur la personne de Beethoven, bien que l'art et la vie bien sûr se confondent.

Dans le jugement de Grillparzer sur Beethoven, il convient notamment de faire le départ entre le musicien, à qui il réserve un regard critique, parfois sévère, et l'homme en proie aux difficultés de l'existence, pour lequel il ressent une sincère empathie, en raison peut-être aussi de nombreuses parentés de caractère. L'admiration sincère de Grillparzer pour la personnalité de Beethoven s'explique entre autres par le fait que le compositeur a su, aux yeux du poète, surmonter par son art nombre d'épreuves physiques et morales. Il se reconnaît sans doute aussi dans certains traits de sa personnalité : la misanthropie, l'intransigeance du génie solitaire, le goût de l'isolement volontaire qui demeure néanmoins source de bien des malentendus et de souffrances. Vienne, qui pouvait apparaître comme l'endroit idéal pour qui voulait, comme Beethoven, consacrer sa vie à la musique, ne remplit pas totalement cette promesse, une expérience que le poète fit pour lui-même sur le versant littéraire. Un même sentiment d'insatisfaction vis-à-vis de leur destin respectif et d'exigence vis-à-vis de leur art les réunit, par-delà toutes leurs différences. Autre point commun qui mérite d'être souligné : la conscience lucide et douloureuse d'une spécificité irréductible faisant fi des modes et attentes du public, refusant la facilité, mais, renforçant du même coup l'isolement et le sentiment de rester grandement incompris. En revanche, force est de constater que l'écrivain ne partagea pas l'optimisme héroïque de Beethoven, son élan fougueux et immarcescible vers la joie.

Grillparzer tient souvent sur Beethoven des propos assez généraux, et si l'on excepte sa propre adaptation du récitatif conçu à l'origine par Friedrich Mosengeil (1773-1839) destinée à une version concertante d'*Egmont*⁴⁵, il ne cite ni ne commente d'œuvres particulières du compo-

45. Grillparzer, « Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont durch Deklamation verbunden. Die Dichtung von Mosengeil ergänzt und für diese Aufführung eingerichtet », *SW*, I, p. 232-242. L'initiative en revient à la *Gesellschaft der Musikfreunde*. Le texte de Mosengeil fut cependant rejeté par la censure qui jugea l'exaltation du sentiment de liberté trop marquée. On se tourna vers Grillparzer pour qu'il propose

siteur. Le positionnement souvent polémique qu'il adopte prime donc sur la description de l'œuvre, au risque d'aboutir, aux yeux de musicologues avertis, à une critique essentiellement impressionniste ou à tout le moins réductrice, car basée sur une conception étroite et datée de l'esthétique musicale. L'attachement de Grillparzer à une esthétique encore largement ancrée dans le XVIII^e siècle et redevable aux analyses de Kant dans la *Critique de la faculté de juger*⁴⁶ rend difficile, pour ne pas dire impossible, un jugement distancié et conduit à une réception ambiguë, sans cesse tiraillée entre fascination et refus.

Ce que Grillparzer a perçu, sans forcément toujours l'exprimer en termes précis d'analyse musicologique, c'est la tension permanente entre la forme et le souci d'unité organique d'une part et de l'autre des audaces constituant autant d'éléments de rupture et de désintégration qui fragilisent l'unité visée et conduisent l'œuvre au bord du gouffre, image récurrente sous sa plume. D'où le sentiment de malaise et d'étrangeté que ressent Grillparzer face aux architectures complexes proposées par Beethoven, sentiment qui ne fait en fin de compte que renforcer chez lui l'admiration pour Mozart en qui il voit un modèle de « primauté du mélodique et du déroulement harmonieux et équilibré de la phrase⁴⁷ ». C'est cette qualité majeure qu'il retrouvera d'une autre manière chez Schubert. La puissance chthonienne des éruptions beethoveniennes, traduction de cette tension permanente entre des formes

en remplacement de nouvelles parties de liaison entre les actes et refonde le récitatif destiné à la représentation du 8 décembre 1834. L'exaltation de la liberté par Beethoven est à replacer dans le contexte historique de l'époque où l'Autriche avait déclaré la guerre à la France (le 9 avril 1809) et les troupes de Napoléon avaient assiégé la ville de Vienne. Ce que suggère le parallélisme avec le conflit d'Egmont contre l'envahisseur espagnol, personnifié par le despotique duc d'Albe.

46. Cette question, extrêmement complexe, ne peut être abordée ici en profondeur. En matière de musique, Grillparzer se réfère également de manière explicite à Kant, notamment dans « *Der Freischütze, Oper von Maria Weber* » (1821, SW, III, p. 885-888, en particulier p. 886-887), mais il s'en démarque sur plusieurs points essentiels. Si pour le philosophe comme pour Grillparzer l'architecture sonore demeure autoréférentielle, même dans l'opéra, Kant place la poésie au-dessus de tous les autres arts. La poésie, art de la parole, est à ses yeux le plus symbolique de tous les arts, car c'est celui qui donne le plus à penser et nous élève jusqu'à l'Idée morale. Inversement, la musique, cas particulier du jeu des tons, procurerait certes des sensations agréables mais resterait un art inférieur par son absence de symbolisation directe. Nous avons vu que Grillparzer place la musique au-dessus de la poésie. Sur la place de la musique chez Kant, voir Herman Parret, « Kant sur la musique », dans *Revue philosophique de Louvain*, n° 95-1, 1997, p. 24-43 et Alain Tirzi, *Kant et la musique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

47. Bernard Fournier, dans Élisabeth Brisson, Bernard Fournier, François-Gildas Tual, *Beethoven et après*, Paris, Fayard, Mirare, 2020, p. 145.

sans cesse réinvesties et repensées et la tradition aiguisent la conscience lucide de sa spécificité en même temps qu'elle nourrit un mouvement de rejet et participe de la construction du mythe reposant très largement sur l'image de l'excès et de l'éruptive impétuosité.

Grillparzer a bien saisi ce qui, dans la palette expressive de Beethoven, bousculait les habitudes d'écoute de l'époque et s'inscrivait en rupture avec le discours musical et en tension avec les formes utilisées. L'excès, par nature, fait peur à Grillparzer, la démesure et la transgression heurtent son esthétique personnelle qui ne sait quoi faire de ces extravagances autant qu'elles l'insécurisent sur le plan personnel. De ce point de vue, Grillparzer, qui rejeta les étrangetés harmoniques et formelles de Beethoven, n'aurait sans doute pas contredit la formule célèbre de Roland Barthes évoquant les « chimères musicales⁴⁸ » de Beethoven.

L'opposition de Grillparzer ne remet pas du tout en cause son génie singulier, pas plus que sa grandeur humaine, mais le poète reste définitivement réticent face aux buts que poursuit sa musique et aux moyens déployés pour y parvenir.

Une autre convergence de vues mérite pour finir d'être relevée, celle avec Goethe sur la personnalité « indomptée » de Beethoven. De fait, Goethe vit lui aussi en Beethoven le caractère insociable et la menace permanente du désordre, comme l'a rappelé Romain Rolland dans sa *Vie de Beethoven*, où il cite une lettre à Zelter du 2 septembre 1812 : « Was Sie von Beethoven sagen, ist ganz natürlich. Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen: ein Empfindung, die in der neuen Cultur viel zu leichtsinnig beseitigt wird.⁴⁹ » Ce que Romain Rolland traduit à sa manière : « Goethe jugeait Beethoven inadapté – il admirait, mais redoutait sa musique : elle le troublait ; il craignait qu'elle ne lui fit perdre le calme de l'âme qu'il avait conquis au prix de tant de peines⁵⁰. »

Rolland ne manque d'ailleurs pas non plus de relayer le jugement de Grillparzer, comme pour inscrire son propos dans une généalogie historique : « Grillparzer, qui admirait Beethoven avec une sorte de crainte, dit de lui : "Il alla jusqu'au point redoutable où l'art se fond avec les éléments sauvages et capricieux⁵¹". »

48. Roland Barthes, « Musica practica », dans *L'Arc*, n° 40, 1970, p. 16.

49. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, Dr. Friedrich Wilhelm Riemer (éd.), 2^e pièce, années 1812-1818, Berlin, Duncker et Humblot, 1833, p. 30.

50. Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, 7^e édition, Paris, Librairie Hachette, 1914, p. 41.

51. *Ibid.*, p. 78.

Si la caractérisation de Beethoven et de sa musique par Grillparzer se soustrait au carcan de la seule figuration illustrative, elle débouche en revanche sur une réelle problématisation de son image, tout comme elle échappe à toute vénération inconditionnelle, n'empruntant ni la voie d'une sacralisation esthétique ni celle d'un culte de la personnalité. Le compositeur reste trop attaché à la duplicité d'une figure à la fois envoûtante par son originalité et inquiétante par sa démesure pour que l'écrivain rejoigne la cohorte des apôtres de la beethovénomanie de son temps. L'enchevêtrement de sentiments contraires qui l'habitent y fait résolument obstacle. À ses yeux, Beethoven est d'un côté un véritable titan, doué d'une énergie quasiment surhumaine, de l'autre un artiste dont le style se définit avant tout par son hétérogénéité, le caractère « anorganique⁵² » du phrasé qui déstabilise constamment les formes connues. De ce point de vue, on peut dire que Grillparzer a anticipé par son jugement l'une des dominantes de la réception future de Beethoven, marquée par ce qu'Alexandre Chèvremont a appelé « l'excès du classique⁵³ ».

Ces récriminations sont formulées en quatre points d'une extrême virulence dans une note du *Journal* de l'année 1834 qui résume parfaitement son jugement global sur « l'hyperlyrisme » déjà évoqué du compositeur :

Beethovens nachteilige Wirkungen auf die Kunstwelt, ungeachtet seines hohen, nicht genug zu schätzenden Wertes:
Leider das erste und Haupterfordernis eines Musikers: die Feinheit und Richtigkeit des Ohrs unter seinen gewagten Zusammensetzungen und dem nur gar zu oft eingemischten, Tongeheul und Gebrüll.
Durch seine überlyrischen Sprünge erweitert sich der Begriff von Ordnung und Zusammenhang eines musikalischen Stückes so sehr, daß er am Ende für alles Zusammenfassen zu lose sein wird.
3tens Macht sein häufiges Übertreten der Regeln diese als entbehrlich, indes doch die Aussprüche des gesunden, unbefangenen Sinnes und als solche unschätzbar sind.
4tens Substituiert die Vorliebe für ihn dem Schönheitssinne, immer mehr den Sinn für das Interessante, Starke, Erschütternde, Trunkenmachende, ein Tausch bei dem, von allen Künsten, gerade die Musik am übelsten fährt.

52. Bernard Fournier, *Le génie de Beethoven*, Paris, Fayard, 2016, p. 405.

53. Alexandre Chèvremont, « L'excès du classique. La musique de Beethoven », *Trajectoires*, n° 10/2016, *Excès et sobriété*, <https://doi.org/10.4000/trajec-toires.1982>.

Il n'est pas anodin toutefois que cet écartèlement, qui se lisait déjà en filigrane de la *Rede am Grabe*, s'efface dans le second éloge funèbre⁵⁴, celui-là même que Grillparzer rédigea pour le dévoilement de la stèle funéraire au cimetière de Währing. Le fait qu'il ne l'ait pas lu lui-même, mais fait dire par Anschütz, ne suffit pas à expliquer le changement de tonalité du discours épидictique qui renonce à toute binarité pour présenter d'un bloc un Beethoven en majesté. Il faut dire qu'il ne s'agit plus seulement, comme précédemment lors des obsèques, de porter en terre un ami, mais de glorifier un vainqueur (« Sieger ») voué à l'éternité, qui est déjà entré dans l'histoire et brille au firmament tel un astre inaltérable éclairant la nuit (« ein Sternbild am Himmel der Nacht »). C'est donc bien quand même, conformément aux contingences, à une entreprise de canonisation, de patrimonialisation que participe le propos. Par métonymie, le nom gravé sur la pierre fait du compositeur un monument de l'histoire musicale. Et Grillparzer de louer le feu salutaire d'un esprit entier habité par l'enthousiasme (« ein Begeisterter ») et refusant toute concession.

Véritable hapax, l'apologie sans mélange, à n'en pas douter d'une absolue sincérité, mais également dictée par les circonstances, sera par la suite sans cesse contrebalancée par une binarité autrement rugueuse, comme en témoignent encore à la fin de sa vie ces vers univoques, écrits pourtant dans le contexte de la célébration à Vienne des cent ans de la mort du musicien le 16 décembre 1870 :

Den Beethoven-Enthusiasten
 Wie ihr hab ich Beethoven hoch geehrt,
 Wobei jedoch als Unterschied sich anhängt,
 Daß, wo eure Bewunderung erst recht anfängt,
 Die meinige schon wieder aufhört⁵⁵.

Conclusion

Une idée centrale, entre temps démentie par les faits, et qui revient sous différentes formes et à différentes époques sans grande variation, est que Beethoven, victime de son génie si singulier, serait voué

54. Franz Grillparzer, « Rede am Grabe bei der Enthüllung des Denksteins », dans *SW*, III, p. 883-884.

55. *SW*, I, p. 591.

à une postérité stérile⁵⁶. Si Grillparzer reconnaît en lui le génie créateur, le caractère innovant de son écriture musicale, sa conviction est en revanche que le compositeur ayant déjà franchi toutes les limites, il ne saurait être question pour ceux qui viendront après lui d'ouvrir de nouvelles voies à partir de son œuvre : « *Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört*⁵⁷. »

En partie parce qu'une quantité importante de ses propos formulés dans son *Journal* est longtemps resté inédite, Grillparzer n'a pas orienté de manière décisive la réception par ses contemporains ou les générations suivantes de l'homme Beethoven, ni de son œuvre. Il ne l'a pas davantage instrumentalisé pour servir une ambition personnelle, pas plus qu'il n'a cherché à le mettre au service de la gloire de Vienne. Il faut dire également que Grillparzer ne s'inscrit pas dans les usages collectifs de l'image du musicien qui commencèrent à fleurir déjà du vivant du compositeur et ne feront que s'amplifier au fil du temps. Il ne cède en particulier jamais à un schéma dualiste qui opposerait un Beethoven rhénan à un Beethoven viennois, inscrivant son contemporain dans le paysage de la nation culturelle allemande⁵⁸. Contrairement à ce qui se passera par exemple dans la réception française sous la Troisième République, il ne lie pas davantage sa musique avec le courant du libéralisme politique, avec lequel il entretint, on le sait, un rapport complexe⁵⁹.

La musique ne signifiant pour lui rien d'autre qu'elle-même et ne devant pas céder ses prérogatives à la littérature, il ne pouvait que se dresser contre Beethoven qui, lui, comme l'a bien analysé Bernard Fournier, voulait « exprimer quelque chose avec sa musique et pas seulement des sentiments ou des émotions, car elle est selon lui une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie⁶⁰ ».

56. On s'accorde aujourd'hui à reconnaître au contraire à Beethoven une riche postérité et à voir dans ses recherches formelles une anticipation de celles de Schönberg ou Bartok. Sur ce point, voir *Beethoven et après*, *op. cit.*, p. 128 sq.

57. Franz Grillparzer, « *Rede am Grabe* », *op. cit.*, p. 882.

58. Il existe dans ce registre une abondante littérature. Citons à titre d'exemples : Raymond-Raoul Lambert, *Beethoven rhénan*, Paris, Les Presses françaises, 1928, ou encore : Jean Chantavoine, « *Beethoven fils du Rhin* », dans *Revue rhénane*, janvier 1921, p. 174 sq. où est proposée une lecture mythifiée et éminemment politique sur fond de conquête napoléonienne de la Rhénanie, permettant de mobiliser l'image du compositeur révolutionnaire dans une entreprise de francisation. Sur ce point, voir également Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 440 sq.

59. Marie Gaboriaud, *op. cit.*, p. 111.

60. Bernard Fournier, *op. cit.*, p. 11.

C'est bien parce qu'il chercha à être à la fois un « Tondichter » et un « Tondenker⁶¹ », ouvrant ainsi la voie aux musiciens littérateurs comme Wagner, que Grillparzer marqua ses distances. Cette question connut à son tour une certaine postérité critique. On la retrouve formulée sous forme de dénégation par Hofmannsthal dans la *Zürcher Rede auf Beethoven* qui, reprenant sans le citer la formule de Ravel selon laquelle « c'est Beethoven qui a introduit la littérature dans la musique », la rejette fermement pour réaffirmer le caractère uniquement musical du génie : « Aber zunächst in Wien ist er ja ein Musiker und nichts als ein Musiker⁶². »

Sans référence explicite à Grillparzer, c'est du côté de Thomas Mann, notamment dans le chapitre 8 du *Docteur Faustus*, qu'il faut chercher une parenté de jugement quant au caractère indépassable de l'esthétique musicale beethovénienne et par conséquent un terminus, l'auteur faisant de la dernière sonate inachevée pour piano op. 111 de Beethoven la dernière sonate tout court :

Ein dritter Satz? Ein neues Anheben — nach diesem Abschied? Ein Wiederkommen — nach dieser Trennung? Unmöglich! Es sei geschehen, daß die Sonate im zweiten Satz, diesem enormen, sich zu Ende geführt habe, zu Ende auf Nimmerwiederkehr. Und wenn er sage: »Die Sonate«, so meine er nicht diese nur, in c-Moll, sondern er meine die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht gehe, sie hebe und löse sich auf, sie nehme Abschied, — das Abschiedswinken des vom eis melodisch getrösteten d-g-g-Motivs, es sei ein Abschied auch dieses Sinnes, ein Abschied, groß wie das Stück, der Abschied von der Sonate⁶³.

61. *Ibid.*

62. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, discours et essais 1-3, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1979, vol. 2, p. 222-233. Première publication dans *Neue Zürcher Zeitung*, 19 décembre 1920.

63. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1984, p. 58.