

(Chronique) Portées musicales : la Symphonie *Pastorale* de Ludwig van Beethoven par Philippe Choulet.

Première partie

Conférence sur la Symphonie Pastorale

(NB1 : cette première partie est suivie d'une seconde qui présente des documents, des renvois bibliographiques et musicaux pour l'intelligence de l'œuvre)

(NB2 : Muzibao remercie très chaleureusement Philippe Choulet de la communication de cet imposant, magnifique et très précieux travail. Gageons que tout lecteur se surprendra à réécouter cette Symphonie qu'il croyait connaître...)



pour Yves Gueniffey, à qui je dois tant d'initiations musicales

“*Vous me faites l'impression d'un homme qui a plusieurs têtes, plusieurs cœurs, plusieurs âmes*” (Haydn à B.)

“*Nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle.*” (Proust, *Le Côté de Guermantes*)

“*la tendresse de l'infini pour le fini*” (Hegel)

Comment encore parler de la *VIe* de Beethoven, alors qu'avec l'industrialisation et la commercialisation de la diffusion de la musique, elle sera devenue, avec quelques autres (*Les Quatre Saisons*, Le 1^{er} mouvement de la “Clair de Lune”, le début des *Carmina Burana*, l'ouverture de *Carmen*...) une “scie”, de l'ordre de ce que les Américains, en grands experts de la chose, appellent la *musak* (la musique de Grands Magasins ou d'ascenseur...) ? Comment oser en parler encore alors qu'elle devenue une œuvre trop connue, désormais évidente, usée jusqu'à la corde — jusqu'aux cordes, plutôt ! —, fatiguée par l'écoute (et, du coup, c'est notre écoute qui est épuisée !), jusqu'à constituer maintenant un véritable *cliché* ? Trop de *Pastorale* aura tué la *Pastorale*, alors ?

Certes, l'usure de l'écoute est un obstacle — nous devenons durs d'oreille et insensible, le mécanique l'emporte sur le spirituel... —, mais comme y insiste Debussy, pourtant peu suspect de tendresse envers Beethoven, l'œuvre résiste, preuve que c'est un chef-d'œuvre : “A propos de cette

symphonie, a-t-on jamais pensé combien il faut qu'un chef d'œuvre soit “chef d'œuvre” pour résister à tant d'interprétations ?”... Et il faut faire l'effort pour retrouver sa faculté d'admiration, sa disposition à l'émerveillement : *faire comme si c'était la première fois*.

Et d'abord, situons historiquement la *Pastorale*.

1. Mise en perspective historique de la Pastorale 1a. L'époque

Nous sommes en 1808, il y a donc deux siècles. Que se passe-t-il donc dans ces années-là, en dehors de la musique ? Il y a évidemment les guerres napoléoniennes, les conflits européens, la mise à l'épreuve de la vieille féodalité germanique (entre autres!) par l'État moderne, mais il y a aussi un mouvement plus profond, plus long et quasi souterrain, celui de la naissance de la Grande Industrie, qui initie la révolution industrielle, la formation de nouveaux types de production, de nouveaux rapports de travail, de nouvelles classes sociales, et surtout, pour ce qui nous concerne ici, la transformation du paysage (regardez donc la toile de Paul Klee intitulée *Révolution du Viaduc*, 1937). Les sociologues ont remarqué que la rive gauche du Rhin se transformait bien plus rapidement que sa rive droite, à cause de l'annexion française et de l'impulsion que Napoléon lui imprimait à l'époque. La rive droite, c'est encore la Nature de la *Pastorale*... Clin d'œil historique : ce thème de la crise de la Nature, de la mise en crise de la Nature par l'Industrie “humaine-trop humaine-inhumaine” demeure très actuel : il y a quelques jours, en cette mi-novembre 2017, avait lieu un Sommet sur le Climat à Bonn, ville natale de Beethoven...

Et donc, si la Pastorale se réfère à une Nature, si cette Nature est celle du moulin à vent, comme le montre Abel Gance dans son film *Un grand amour de Beethoven*, force est de constater que cette Nature va changer considérablement : aujourd'hui, notre Nature, ce n'est plus le moulin à vent, c'est *Fessenheim*, Three Miles Island, Bhopal, Fukushima et *Tchernobyl*. Beethoven exprime donc une autre Nature que la nôtre, une Nature qui est en voie de disparition ou qui a quasiment disparu. C'est la nature de Rousseau, de Diderot, de Gœthe, de Schiller, de Hegel, de Schubert, de Heine, de Tocqueville, de Stendhal... Talleyrand disait que celui qui n'a pas vécu avant 1789 n'a pas connu la douceur de vivre ; certes, on peut lui répondre que cela dépend pour qui, mais on peut également étendre ce diagnostic jusque dans les années 1820-1830...

Il est sûr que les musiciens d'aujourd'hui auraient du mal à écrire en musique les impressions de la Nature dans ce style classique et romantique (il faudrait y mettre pas mal d'ironie grinçante et d'humour noir) ... Cela dit, la *Pastorale* aura une postérité, de Berlioz (*La Symphonie fantastique*, 3e mouvement) à Richard Strauss (*l'Alpensinfonie*), en passant par la IIIe de Schumann (dite *Rhénane*), la IIe de Brahms, tel poème symphonique de Liszt, ou même Mahler... Mais *l'Alpensinfonie* de Richard Strauss (1915) sonne bien le glas de ce “genre” musical. D'où ma question : aurions-nous là *une ultime idéalisation de la Nature* ? Ou *l'annonce* des dernières idéalisations possibles de la Nature ? C'est à cette époque que Hegel et Heine disent “Dieu est mort” — la Nature serait-elle morte ?... Ça se pourrait. Après tout, les Frères Jacques ont bien chanté *La Lune est morte*... Et notez qu'on peut également interroger la littérature sous le même angle : *quid*,

aujourd'hui, de Bosco, Pagnol, Frédéric Mistral et Giono, après les catastrophes nucléaires, l'industrialisation du rendement agricole et le triomphe quasi unilatéral de la chimie ?

1b. L'héritage beethovenien

Le nom de *Pastorale* n'est pas innocent, et Beethoven, savant en ces choses, grand lecteur de partitions, le sait bien. Il y a toute une histoire derrière. Et sa *Pastorale* est une condensation de trois sources importantes, de trois mondes essentiels :

a) Le premier monde est celui de l'Antiquité : Homère, Hésiode, Théocrite, Virgile, Euripide, Sophocle, Platon (le Platon du *Politique*) — et pour partie Lucrèce. C'est celui, archaïque, mythique du Pastorat, c'est le monde nomade d'Abel et de ses troupeaux. Il y a là une dimension mythique et païenne qui renvoie essentiellement à la Providence de la Nature, une Providence qui organise son économie propre.

b) Le second monde est celui de l'héritage chrétien, avec notamment la référence à la communauté des troupeaux et à celle des pâtres et des bergers. Remarquez que du point de vue de Dieu c'est la même : les bergers sont aussi les brebis de Dieu, et le Fils de Dieu est notre berger. Elle est mise en musique par J.-S. Bach (*Pastorale pour orgue*, *Oratorio de Noël* et *Oratorio de Pâques*), par Purcell, par Haendel, par les Noëls pour orgue de Daquin, Dandrieu, Couperin, Corrette et de quelques autres. Il faut retenir ce double événement : Noël et Pâques, car le lien entre la naissance,

la mort et la renaissance du Christ a une vraie importance ici. Beethoven était instruit en ces matières, il suffit de consulter le registre de ses œuvres “religieuses” / sacrées.

c) Le troisième monde est celui des Pastorales poétiques de la fin du Moyen-Âge (au XIV^e siècle, Sachetti et ses pastourelles), de la Renaissance (Ronsard, Honoré d'Urfé, Racan), de l'âge classique et du premier Romantisme sentimental (Rousseau). Cette littérature pastorale n'est en réalité qu'une littérature d'amour. C'est sans doute le plus problématique, au sens où l'on assiste au triomphe du mensonge de l'idéalisation de la beauté. Cette beauté de la Nature vient d'une projection imaginaire idéologique, c'est la vision urbaine, “bourgeoise” (au sens propre du terme : le bourgeois est l'habitant du bourg, tient à rappeler Rousseau dans le *Contrat social*), c'est la vision nostalgique d'un *Eden* perdu, c'est la *Stimmung* mélancolique des Bergers d'Arcadie, cultivant le bucolique (et *boucolos*, c'est le “gardien de bœufs”... ça fait rêver, hein ?!) — aujourd'hui, nous pourrions parler dans les mêmes termes de certains aspects de la vision que s'en font les “bobos”. L'Europe aime les bergeries, les bergers et les bergères parce qu'elle devient citadine. Après tout, Marie-Antoinette mettait bien des rubans aux oreilles des agneaux... Et cela justifie les sarcasmes de Debussy à propos de la *Pastorale* (genre : il vaut mieux sortir admirer un lever de soleil plutôt que d'écouter la *Pastorale*) ... Il est sûr que cette représentation idéologique de la Nature a contribué à faner considérablement les charmes de la *Vie*. Il ne faut donc pas trop s'étonner de la condescendance ou du mépris que certains expriment à l'égard de cette symphonie “désuète”, “datée”, “ringarde”, etc. — et si on la regarde

de haut, c'est parce qu'on se place du point de vue des Symphonies dites "héroïques" (qui sont, comme par hasard, les Symphonies impaires, la *IIIe*, la *Ve*, la *VIIe* et la *IXe*).

Or, si les deux premières sources (Antiquité et Chrétienté) sont très nobles et révèlent le sens fort des *Pastorales*, la troisième, (petite) bourgeoise, est plus douteuse, elle exprime le sens faible du genre — et ce même si nous prenons au sérieux certains traits de Beethoven témoignant à la fois de son amour de la Nature et d'une légère misanthropie ("je préfère un arbre à un homme"...).

Le sens fort de la *Pastorale* doit bien pouvoir échapper à cette décadence idéologique... C'est ce que nous allons chercher (et en effet, il n'est pas là, comme nous allons le voir).

2. Le romantisme naturaliste beethovenien

Il nous faut essayer de donner un sens à la conception que Beethoven se fait de la Nature. *Conception*, car Beethoven pense, même s'il n'est pas philosophe — mais les lettres, les témoignages, les carnets de conversation montrent un esprit réfléchi, critique, interrogatif, et fier de l'être ; Léon Bloy, dans son *Journal* de novembre 1913, s'amusait de la réponse que Ludwig fit à son frère, qui avait signé "Johann, propriétaire d'immeubles" : "Ludwig, propriétaire d'un cerveau" (*Hirnbesitzer*). Cherchons donc le sens fort de ce romantisme naturaliste.

Beethoven appartient au premier Romantisme, celui de Goethe et de Schiller. Il défend comme beaucoup de ses contemporains une vraie philosophie de la Nature. Musicalement, il hérite des initiatives de la musique religieuse (J.S. Bach: *Oratorio de Noël*, *Oratorio de Pâques*, *Pastorale pour orgue*; Haydn, *La Création*), ou de la musique descriptive ou de la musique “naturaliste” (Vivaldi, *Les quatre Saisons*, Haydn, *Les Saisons*, mais aussi Knecht, *Le portrait musical de la Nature* (1785) auquel il emprunte certains traits de son “programme” musical — il suffit de noter le parallèle entre le programme de la Symphonie de Knecht (très haydnienne) et celui de la *Pastorale*.

2a. Le motorique

Or, cela ne fait pas de la *VIe* une *Pastorale* “de plus”, une *Pastorale* qui continuerait simplement la série. Car il faut compter avec le style propre de Beethoven, qui est ici très particulier. Ce style, c'est le *motorique*. Beethoven est le premier à affirmer volontairement et à ce point le mouvement, le rythme, l'avancée, le *pro-grès* (le *progressus* du corps humain). N'oublions pas que dans une *Pastorale*, au sens chrétien notamment, les troupeaux des pâtres et des bêtes *marchent* et ils *marchent vers* un but, ils *avancent vers* un horizon... Il faut ici être très attentif à ce qui se révèle, même en mineur et en bémol, dès le début de la *Pastorale*, ce mouvement vers l'avant, cette pulsion motrice, dont les compositeurs futurs, Berlioz d'abord, puis Bartók et les Russes (Prokofiev, Chostakovitch, Stravinsky), retiendront le caractère énergique et dynamique.

Nous avons ici non un romantisme contemplatif et spéculatif (oculaire et spirituel, celui des yeux de l'âme), qui jouit du cadre, du milieu amniotique qu'est la *Phusis* — ce sera plutôt celui de Schubert —, mais un romantisme actif, physique, pulsionnel (à *propulsion arrière*, peut-on dire), un romantisme qui affirme l'énergie humaine. Ce qui explique aussi son côté héroïque, prométhéen. Car ce qui compte, pour Beethoven, c'est l'élan, c'est l'énergie du “pas en avant” — non pas la “marche au pas” qui justifierait la domination du corps humain par le Militaire (notez qu'il sait faire aussi !), mais “la marche humaine”, “le pas humain”. Alberto Savinio raconte avoir entendu Victor de Sabata diriger la *Pastorale* en rendant ce mouvement *vers l'avant*, cette anticipation dynamique qui fait avancer tout le reste... Nous avons trouvé chez Mengelberg la même audace motorique, cette même manière de faire avancer le train malgré l'inertie (version 1937, avec le *Concertgebouw d'Amsterdam*), avec ce léger artifice qui consiste à forcer le mouvement pour faire démarrer le “petit train de campagne”, à aller un peu plus vite que la partition ne l'exige sans doute. Toute la question est de bien rendre le mouvement immanent de la marche, sans qu'elle soit attirée par un but (cette marche n'est pas téléologique, elle ne vaut que par elle-même, que par son propre mouvement : marcher pour marcher).

C'est ici que la *Pastorale* n'est plus du tout celle des bergers. Celle des bergers est collective, elle a un but, ils sont guidés, dirigés, orientés. Le pas beethovenien est celui d'un *homme seul qui fait son chemin*, au sens propre du terme : il invente, il crée son chemin dans la Nature (dans la vie, dans l'existence — “*Werk ist Weg*”, dit Klee) en avançant, en donnant aux autres

hommes la joie de la musique, comme l'annonçait le *Testament d'Heiligenstadt*.

Ce *motorique*, qui est la marque par excellence de la nouveauté beethovenienne en musique, et ce dès les premières œuvres (notamment, quant aux Symphonies, dans la *IIe*, plus originale qu'on ne le croit...), est évident dans la Sonate "*Pastorale*" n°15, op. 28 (1801-1802) : les deux premiers et le 4e mouvements sont construits à partir des structures schématiques de la marche (par analogie) — précisément de la marche humaine, du pas humain de la marche (humain, très humain, mais pas trop...). Beethoven, on le sait, était un très grand marcheur, et il restitue le schème dynamique de la marche (qui est une chute contrôlée, rappelons-le ! — et c'est ce qui est rendu par l'art de la syncope et du "retard"). Nous entrons alors dans une Nature où règne en maître la mesure humaine du corps, la mesure mesurée du corps humain : les sens de notre corps, notre vision, notre ouïe sont à l'aune de nos mouvements. Dès que cela va trop vite (et dès le vélo, ça va trop vite !), on perd cette mesure et cette échelle.

La *Pastorale* avancera donc à pas déterminé, sans aller jamais à se dégrader mécaniquement en marche militaire : elle a un allant, un geste immanent, allègre, ordonné et volontaire ; elle est motorique à sa manière — *forte* et *tranquille*. Preuve de la *puissance*. Elle est ainsi une symphonie à échelle humaine, comme le sera sans doute la *VIIIe* également, dont elle est la plus proche. Si la campagne de la *Pastorale* est déterminée par la marche, ce n'est donc pas un simple spectacle qui nous est offert par analogie, ce n'est pas un tableau (c'est pour cela que Beethoven refuse la peinture, le pittoresque). C'est la marche (solitaire, encore une fois) qui fait la

campagne, qui produit ses chemins, qui avance. L'espace de la campagne a, jeu de mots compris, une *profondeur de champ*, puisqu'on pénètre dans un milieu en principe accueillant (mais qui peut se révéler hostile et dangereux, avec la *Tempête* et l'*Orage*). C'est donc une campagne profonde, qui n'est jamais réduite aux deux dimensions plates de l'image visuelle, qu'elle soit de l'ordre de la perception en acte ou de l'ordre de l'image mémorielle.

2b. Le musical contre le pictural

Évidemment, le défi de la *Pastorale* réside alors dans le fait d'éviter ce qu'on appelle la “musique descriptive”, le pittoresque. L'histoire de la musique, avant Beethoven, avait déjà fait ses preuves sur la question, chez Corelli, Vivaldi, Haendel, J.-S. Bach lui-même (pensons aux cieux qui se déchirent au moment où le Christ rend l'âme, dans la *Passion selon St Matthieu*), Telemann, Mozart, Haydn, Biber et quelques autres — après tout, cela faisait partie aussi du folklore de la musique baroque, de pousser à son terme le mécanisme de la *mimèsis*, parfois de manière sérieuse, mais souvent avec ironie, humour, en usant du charme de la virtuosité et de son côté cabotin. À quelque'endroit de la *Pastorale*, Beethoven y consent indiscutablement (on entend bien l'imitation des cris / des chants d'oiseaux...). Faut-il dire, comme l'insinue Debussy, qu'il s'y abaisse ? Sans doute non : au pire, c'est un clin d'œil (“vous voyez, je sais faire aussi”), au mieux, c'est un trait d'ambiance et d'atmosphère (“je vous rappelle où nous sommes, si vous avez tendance à l'oublier”... — on sait les réserves misanthropiques de Beethoven vis-à-vis du public !). Mais accordons à Berlioz et à Debussy que ce n'est pas l'essentiel de la *Pastorale*, et il faut être

attentif aux précautions de Beethoven lui-même sur cette question : pas de peinture.

Il faut en effet insister sur l'indication impérative, essentielle pour la compréhension de la VI^e : “*Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Malberey)*” : “Symphonie Pastorale, ou Souvenir de la vie champêtre (plus expression d'impression que peinture)”. Sur la partition, Beethoven notera : “On fait confiance à l'auditeur pour se représenter lui-même la situation. (...) Les titres explicatifs sont superflus ; même celui qui n'a qu'une idée vague de la campagne comprendra aisément le dessein de l'auteur. La description est inutile. Chaque description perd à être transcrite trop précisément dans la musique instrumentale. (...) La *Symphonie Pastorale* n'est pas un tableau ; on y trouve exprimées, en nuances particulières, les impressions que l'homme goûte à la campagne.”

C'est tout l'enjeu de cette musique dès lors qu'il s'agit de renoncer à la “musique descriptive” : la difficulté est de trouver non tant des *équivalents* sonores et musicaux aux impressions que font le spectacle et les bruits de la Nature, que des *formes analogues*. Beethoven prend au sérieux ce qu'on appelle en philosophie (Kant) “la non-vicariance des sens”, à savoir que jamais un sens ne peut en remplacer un autre, en tenir lieu, ou même restituer sa logique, le “re-présenter”. Il y a une discontinuité ontologique, une rupture naturelle et fatale entre la vue, l'image visuelle et mnémonique et le son musical (l'image acoustique, le signifiant, dit Saussure). Comme dit Proust : “Nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais

non combler l'intervalle” (*Le côté de Guermantes*). Cela implique alors une certaine conception de l'*expression*... Debussy, malgré ses réticences envers la *Pastorale*, note ce point : “Combien certaines pages du vieux maître contiennent d'expression plus profonde de la beauté d'un paysage, cela simplement parce qu'il n'y a plus imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est “invisible” dans la nature”.

Le défi est donc celui de la *symbolisation*, seul vecteur de la transposition en question. Et donc, Beethoven expérimente ici un romantisme expressif, voire expressionniste (*l'Orage*, en effet), qui est également symboliste. S'il était simplement dans la transposition schématique (dans la *mimèsis* mécanique), il userait de ce que Kant appelle *l'exposition schématique* (*Critique de la Faculté de Juger*, § 59) ; mais ce qui compte, c'est l'idée, pas seulement le schème, qui n'est qu'un moyen, et il use alors de *l'exposition symbolique*. L'idéalisme beethovenien est ici très puissant : donner (offrir) une idée de la Nature, de la campagne, de la marche dans la campagne, tous sens et toutes antennes dehors, de l'enthousiasme de la marche (au sens propre d'enthousiasme : *avoir les dieux en soi-même, être mû par les dieux intérieurs*), une idée de la communauté des paysans, des pâtres, entre eux et avec les animaux de la Nature, une idée de la Providence naturelle et de ses éléments (*l'Eau, la Terre, l'Air, le Feu*), une idée des joies simples de la vie (musiques, chants et danses des paysans), une idée du *cosmos*.

Remarquez qu'il y a contraste entre la “minceur”, la “maigreur” de l'argument (“les impressions que l'homme goûte à la campagne”) et l'ampleur, la profondeur de la musique en elle-même, qui est une musique d'expression — Savinio a raison de dire qu'il ne faut pas toujours lier

l'expressionnisme à la laideur, ce qu'aura tendance à faire systématiquement l'expressionnisme flamand et allemand un siècle plus tard... Cette “augmentation” de l'expérience vécue par l'expérience artistique est décisive pour comprendre le sens que Beethoven veut donner à la *Pastorale*. Et ce sens n'est donc plus tout à fait celui qu'on pouvait lui donner en se référant seulement à Virgile ou à l'*Oratorio de Noël*.

Si donc la force motrice est essentielle au sens fort de la *Pastorale*, il nous manque encore un élément pour le saisir complètement.

2c. Le symbolique

L'idéalisme beethovenien doit être pris au sérieux. C'est à ce prix que nous réestimerons et réévaluerons vraiment la *VIe*, pour la remettre au même niveau de perfection et de signification que les autres Symphonies, et en particulier les impaires. Ce qui est en jeu, c'est l'articulation entre les 4e et 5e mouvements.

Rappelons déjà les titres donnés par Beethoven. Pour le concert de décembre 1808 : 4. *Gewitter, Sturm*. 5. *Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm*. Début 1809, il précise : 4. *Donner und Sturm, in welches einfällt*. 5. *Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbunden Gefühle nach dem Sturm*. Nous avons ici un lien fort entre un événement atmosphérique en principe neutre (le hasard et la nécessité d'une Nature païenne, lucrétienne pour ainsi dire, sans but, aveugle — ce sera celle de Stravinsky dans *Le Sacre du Printemps*) et un affect humain, très humain qui donne du sens à cet événement, qui l'interprète (par la reconnaissance, par la gratitude, mais aussi sans doute par le soulagement, et, davantage, par le fait de *rendre grâce*

— en termes chrétiens : *par l'action de grâce*, soit l'*Eucharistie*). Ce lien n'est pas anodin, surtout chez Beethoven, et l'on aurait tort de croire qu'il ne s'agit que d'une énième répétition du *topos* que l'on peut admirer chez Bach, Haydn ou Knecht. Cela est, sans doute (les schémas sont les mêmes : la reconnaissance vient après l'orage), mais il y a autre chose, et qui est, je crois, spécifiquement beethovenien.

En effet, ce thème de l'*Orage* et de la *Tempête* apparaît dans l'Ouverture *Les Créatures de Prométhée*, op. 43 (1800-1801), et on pourrait le retrouver dans les prométhéennes *Variations Eroica* (op. 35, 1802) ou dans la *Sonate pour piano n°17, La Tempête* op. 31 n°2 (1802) — “Lisez Shakespeare”, aurait dit à ce propos Beethoven... C'est le moment du *Testament d'Heiligenstadt*. Or rien n'est hasardeux chez Beethoven — ou plutôt : notre tâche d'interprète de Beethoven est de réduire la part du hasard et de reconnaître dans l'œuvre le travail profond de la nécessité (Hegel). Insistons donc.

Le 4^e mouvement de la *Pastorale* n'est pas un simple avatar météorologique, un épisode spectaculaire ordinaire, commun, banal ou normal (après tout, à la fin de l'été, c'est logique : “Ô Dame Nature, vos éclairs sont du tonnerre !”). Se contenter d'en rester là, c'est se satisfaire du sens faible du pittoresque — la peinture musicale des moments de crise de la Nature. Et alors, les humains doivent être reconnaissants envers la Nature, outre de leur donner de l'eau de pluie — comme disait ma grand-mère : “Tout ce qui tombe du Ciel est béni !” —, de les avoir épargnés, quand ils s'en sortent comme des rescapés ... Beethoven ne saurait en rester à cette espèce de théodicée pour enfants à quatre francs six sous (un mixte de Voltaire et de Leibniz). Le ciel des nuages serait l'outil du Ciel de la

Providence ... Je ne dis pas que cela n'est pas un sens possible à donner à ce moment de la *Pastorale*, c'est même un sens très opératoire pour les esprits naïfs, mais je pense qu'il y a autre chose, et qui fait de la *Pastorale* une œuvre spirituelle au sens fort et non un “portrait musical de la Nature”, même divine, comme l'avait dit Knecht.

Autrement dit, il faut peser et évaluer la teneur de ce moment de crise qu'est le 4^e mouvement (*Gewitter*), à l'aune du 5^e mouvement, l'action de rendre grâce à la Divinité. C'est pour cela qu'il faut réentendre la *Ve Symphonie*, dite “du Destin”, à la lumière, *sic !*, à l'écoute de la *VIe* — au lieu de considérer la *Ve* comme un achèvement. La *VIe* (qui était d'abord *Ve*) prépare la *Ve* (qui était d'abord *VIe*). L'ordre finalement imposé, n'est cependant pas sans signification et sans vérité ; à vrai dire, c'est *le nôtre*, celui du public des auditeurs, c'est aussi celui de nos habitudes ; mais justement, je ne suis pas sûr que ce soit entièrement celle du créateur Beethoven. La *Ve* est l'expression expressionniste d'une crise de la Nature humaine (de la Vie humaine, de l'Existence humaine, de la conscience humaine créatrice, bref, de l'Esprit humain), et la *VIe* est la réconciliation avec le *Cosmos* — comme le sera la *IXe* dans son mouvement final, avec le *cosmos* des humains. Il y a une vraie réversibilité des deux Symphonies, une vraie complémentarité thématique et musicale, une vraie solidarité spirituelle. Voilà pourquoi je ne pense pas que la *Ve* ne serait que le récit transfiguré de la biographie du créateur (après tout, ce sera pourtant le programme de Berlioz dans la *Fantastique...*) et que la *VIe* serait seulement un “portrait musical de la Nature” et des impressions qu'elle fournit à la sensibilité humaine. Il faut donc redonner toute sa force au couple

impression-expression pour réévaluer la *VIe*, et en particulier pour lui faire une place nécessaire dans la continuité des Symphonies, dans la mesure où la représentation héroïque de la Création peut se passer sans conteste de la *VIe* et de la *VIIIe*, pour passer directement de la *Ve* à la *IXe* en passant par le *VIIe*...

Ou, pour mieux dire : quelle est la nécessité psychique de la *Vie* ? [En ce qui concerne sa nécessité intérieure, rien à redire, elle est tirée au cordeau...]

3. La signification du dernier mouvement de la *Pastorale*

Trouver sa nécessité psychique (pourquoi Beethoven a-t-il besoin de cet hymne à la *Phusis* alors qu'il affirme en même temps la toute-puissance de la création artistique dans la *Ve* ?), cela implique d'y trouver un ressort dramatique, voire un moment tragique, c'est-à-dire un *négatif*. En termes dialectiques (hégéliens), une *négativité*. Le négatif surmonté est partout dans la *Ve*, c'est entendu (*sic* !). Où serait-il dans la *Pastorale*, alors que le genre lui-même ne s'y prête guère ? Où diable pourrait être le négatif de la Vie naturelle, entre la vie paisible des pâtres, l'harmonie apparente des formes de la Nature, la bonne communauté des humains entre eux et des bêtes (mais dans une *Pastorale*, notez bien qu'il n'y a que des herbivores, c'est son côté "moral" — comme dit Glenn Gould, "la morale n'est jamais du côté des carnivores"!) et la Providence qui pourvoie (en eau, en lumière, en chaleur, en air "pur", en pâturages...) et qui prévoit, comme toute bonne Providence qui se respecte et qui est conforme à son concept ?

Si on y regarde bien, ce négatif ne peut être que dans le 4^e mouvement, l'Orage-Tempête. Mais justement, encore une fois, peut-on lui donner une autre signification que celui de l'événement météorologique statistiquement probable ? Nous savons que le romantisme naturaliste chrétien surdétermine l'Orage-Tempête en lui donnant un sens fort (au moins sur le plan mythique et religieux) : le phénomène devient *signe*, et un signe que le troupeau des humains est censé reconnaître ; cela est patent dans *Les Saisons* de Haydn, dans le *Portrait musical de la Nature* de Knecht, et même également dans la *Pastorale* de Beethoven, qui n'échappe pas à cette vocation sublime : reconnaissance envers la Divinité. Mais ne nous dépêchons pas de rabattre la *VI^e* sur les formes précédentes (celles de la chrétienté), cela nous empêcherait d'y trouver une vraie originalité...

Il nous faut alors tracer une vraie analogie entre l'Orage-Tempête de la Nature et la crise existentielle beethovenienne, qui vient de loin (on peut la dater du tout début de la décennie), qui demeure encore, et qui ne cessera jamais à vrai dire, comme en témoignent les œuvres tardives, et notamment celles qui traitent de la *reconnaissance*.

A. Tubeuf dit très justement que l'*Orage* de la *VI^e* fait penser hugoliennement à “une force qui va” (et je dis, moi, que Harry Baur, dans le film d'Abel Gance, associe Beethoven à Jean Valjean et cela sans doute très volontairement). Approfondissons donc l'analogie : l'Orage-Tempête (“tempête sous un crâne”, dit le Victor Hugo des *Misérables*), c'est un moment et un visage de la personnalité de Beethoven, et pas seulement un accident atmosphérique. Dans la vie, avec Beethoven, nous avançons “dans”, “parmi”, “avec”, mais surtout “contre” (*Fidelio* en est la sublime

démonstration). Et il se pourrait bien qu'ici la *Pastorale* rejoigne les Symphonies impaires, dans cette “psychologie du contre” (l'expression est de Bachelard, dans *La Philosophie du Non*). Pour fonder cette intuition, il nous faut trouver le moment négatif et fonder en raison le sens du négatif dans cette œuvre apparemment si totalement affirmative (elle finit par l'être, oui, mais elle n'est pas que cela).

Or, la *psychè* beethovenienne est duelle :

1° il y a cette dimension prométhéenne, héroïque, *progressiste* dans tous les sens du terme (marcher, avancer, créer, révolutionner, devenir vraiment humain, donner de la joie, triompher, être victorieux) ; Prométhée est ce Titan qui, étymologiquement, “sait avant, auparavant”, qui anticipe, qui transgresse l'interdit, qui vole le feu à Zeus, qui donne aux humains le sens des arts et des techniques et donc les moyens de grandir, de devenir ce qu'ils sont, d'accomplir leur destin, d'affronter la nécessité et en même temps de la révéler. Ce qui plaît à Beethoven chez Prométhée, c'est sa générosité ontologique et éthique, bien plus que la jouissance de la transgression (on notera que les deux, Prométhée et Beethoven, seront punis par le foie).

2° Il y a aussi cette dimension contemplative, spéculative, paisible, accueillante, qui accepte, affirme et embrasse, dans l'effusion de l'amour d'un individu et de l'humanité — celle de la reconnaissance envers la Nature, la Vie, l'Existence, l'Humanité, la Divinité et le *Logos* du Monde... Déisme, théisme, panthéisme, qu'importe, la “religion” de Beethoven est à géométrie variable, mais ce que l'on sait, c'est que c'est un esprit *religieux*,

au sens où même Nietzsche, Marx et Freud le seront : attentifs à la puissance qui se réalise dans sa vérité. Les athées, en général, sont très religieux (même Sade...), tant pis pour Dieu, d'ailleurs.

On pourrait sans doute distribuer l'atmosphère des œuvres en ces deux colonnes, *Animus* et *Anima*, part de révolte et de négation, et part d'acquiescement et d'affirmation, part masculine et virile d'un côté, part féminine et matricielle de l'autre. Mais ce n'est pas urgent. Il s'agit plutôt, pour réentendre la valeur *dialectique* de la *Pastorale* dans la série des *Symphonies* de Beethoven, de trouver l'*analogon* du négatif en elle. Nous ne pouvons évidemment le trouver que dans l'Orage-Tempête, certes mais surtout en tant que cet Orage-Tempête est clôturé par le chant de reconnaissance des humains envers la Nature et la Divinité. Son sens est donc orienté, déjà céleste : le 5e mouvement commande au 4e, le fil d'or qui nous lie au Ciel divin commande au ciel physique des cumulonimbus.

A vrai dire, c'est de la vraie dialectique (malgré les apparences) : le négatif ne devient négativité que s'il y a un salut, une réconciliation, une résolution, une abolition supérieure du "Mal" (ou du danger). Autrement dit, si l'épreuve semble tragique pour la conscience (en tant qu'elle est affolée par l'impasse), elle n'est jamais qu'un drame pour l'existence entière (s'il y a une résolution — et ici, il y aura résolution du conflit par les œuvres). Et c'est sous cet angle qu'il faut entendre les deux derniers mouvements de la *Pastorale*.

Autrement dit : la *Pastorale* commence *avant l'histoire* : les trois premiers mouvements sont ceux de l'écrin protecteur et providentiel de la Nature.

Il ne s'y passe rien, en dehors des mouvements et actions naturels, ce sont de purs faits sonores, visuels, physiques, sensibles, naturels et culturels. Tout va de soi, tout est évident, tout est transparent. Queneau, en bon hégélien (il a suivi les cours de Kojève), dit : le bonheur est homogène, il n'y a rien à raconter (*Une histoire modèle*). C'est lorsque l'événement fait rupture — l'Orage-Tempête, sa menace, ses dangers, ses outrances, sa violence... et pourquoi pas, comme disait l'Antique, la colère des Dieux ? — que l'on entre dans une histoire ou dans l'histoire (l'histoire, dit encore Queneau, est la science des malheurs des hommes). L'évidence naturelle en est troublée, et elle ne se récupère que lorsque la donation de sens (la Providence naturelle, donc la Divinité) fonctionne de manière optimiste. Le négatif de la crise devient négativité, expérience instructive (de l'*Erlebnis* vécue à l'*Erfahrung* comme savoir empirique), épreuve, apprentissage, savoir de soi-même. Il faut donc interpréter, à partir de l'œuvre beethovenienne, la logique de ces deux derniers mouvements, *Orage-Tempête* et *Reconnaissance*. Je pense qu'il y a une dialectique dans la *Pastorale*, même si cette dialectique est “mineure”... mais en tout cas bien plus profonde, *car existentielle* et *autobiographique*, que celle qu'on trouve dans la Symphonie de Knecht ou dans *Les Saisons* de Haydn.

Nous pouvons poser un premier parallèle désormais : la *Ve* est à la *VIe* ce que le 4e mouvement de la *VIe* est au 5e. C'est pour cette raison qu'il convient de les entendre ensemble, et même d'entendre la *Ve* à l'aune de la *VIe* et réciproquement, et Beethoven l'a sûrement su, lui qui les fait entendre dans la même soirée, la *VIe* avant la *Ve*, lors du concert de décembre 1808.

Mais il y a mieux, si l'on entend bien le dernier mouvement de la *VIe*, avec ce thème de la reconnaissance envers la Nature et la Divinité. C'est en effet un point essentiel de l'œuvre beethovenienne, que de s'apaiser dans une fusion, dans une *effusion* avec la Nature ou avec un *cosmos providentiel*, dans une affirmation absolue, qui est celle de l'*amour* (qu'on retrouve également, *mutatis mutandis*, à la fin de la *Ve* et de la *IXe*). On aura le même mouvement d'apaisement à la fin de l'*Alpensinfonie* de R. Strauss (certes de façon plus complexe, en quatre phases, après *Gewitter und Sturm*, Orage et tempête : *Abstieg*, Descente / *Sonnenuntergang*, Coucher de soleil / *Ausklang*, Note finale / *Nacht*, Nuit).

J'isole ainsi trois moments importants et *massifs* de ce mouvement de réconciliation avec la Vie, l'Existence, la Nature et la Divinité, de cette avancée vers la confiance en une unité retrouvée — dans l'ordre d'apparition :

1° le 3e mvt de la *IXe Symphonie*, op. 125 (1822-1824), *adagio molto e cantabile*;

2° le 5e mvt (*Cavatine*) du *Quatuor n°13*, op. 130 (1825) ;

3° le 3e mvt du *Quatuor n°15*, op. 132 (1825 également), intitulé : *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart*, *Chant sacré d'action de grâce d'un convalescent à la Divinité sur le mode lydien*).

Tels sont des travaux pratiques de vérification du désir profond de Beethoven, la réalisation du “programme” du *Testament d'Heiligenstadt* : il faut terminer par une affirmation, malgré la négativité d'une “nature” (qu'elle soit l'essence, la nature de Ludwig van B. — “nature” comme

essence et substance, *ousia* — et la Nature du *cosmos* — “nature” comme “*phusis*”).

J'ai insisté sur l'héritage chrétien de la *Pastorale*, de la dualité donnée au rassemblement des pâtres et des troupeaux qu'on trouve chez J.-S. Bach, de l'*Oratorio de Noël* (l'annonce de la Naissance du Christ) à l'*Oratorio de Pâques* (l'annonce de la Mort du Christ et de sa Résurrection). Eh bien, dans la *Pastorale*, on retrouve ce mouvement qui va de Noël (les trois premiers mouvements) au Vendredi Saint (le 4^e mouvement, l'*Orage-Tempête*), puis à la Résurrection du Christ (le dernier mouvement). Osons une hypothèse : il faudrait jouer le mouvement final de la *Pastorale*, noté *Allegretto* (en fa majeur) plus lentement, plus majestueusement, comme un *choral pour orchestre*. A ceux à qui l'hypothèse semblerait absurde et même aberrante, rappelons donc que le 2^e mouvement de la *VII^e Symphonie* est noté également *Allegretto* (!!!), et qu'on ne l'entend *jamais* ainsi (on l'entend *toujours* comme une seconde *Marche funèbre*, comme le 2^e mouvement de la *III^e* !) ... Il faudrait donc diminuer la vapeur du petit train, le ralentir, pour terminer en extase, et donner peut-être à cette allégresse un vrai poids symbolique et même religieux. Interpréter le 5^e mouvement de la *Pastorale* comme on interprète les trois premiers, c'est demeurer dans l'horizontalité, dans la platitude (légère déception, non ?). Il me semble qu'au contraire, le 5^e mouvement marque une ascension, une marche qui monte, faisant son chemin de verticalité, vers une transcendance. Ce n'est pas une prière, c'est juste le geste de la reconnaissance d'une transcendance dans l'immanence de la Nature.