

CHAPITRE 6 : Importance et rôle du fantastique dans l'œuvre de Mahler

*Et, comme en un château croulé des anciens âges
On voit la mauvaise herbe en nappe s'étaler
Permits à ta pensée errante aussi d'aller
Quêter du passé les images.*
(Mickiewicz, *Dziady*, partie II, vers 93–96)

*Mon ami, c'est là la tâche du poète :
Noter ses rêves et les interpréter.
Croyez-moi, le délire le plus vrai
Apparaît à l'homme dans ses rêves :
Et faire de la poésie,
C'est interpréter les rêves qui sont vrais.*
(Wagner, *Les maîtres chanteurs*, acte III, scène 2)

Le chapitre précédent nous a permis de mettre en évidence, à partir de l'analyse du finale de la *Deuxième symphonie* de Mahler, les procédés fantastiques mis en œuvre par ce compositeur. Cela nous a montré son étonnante proximité aux premiers romantiques, tant sur le plan de la théorie esthétique que de la pratique artistique. Si nous nous sommes limité à la seule étude d'un court extrait d'un mouvement de symphonie, c'était pour mieux faire ressortir, à travers une analyse d'enchaînements micro-formels, la validité du recours au fantastique et pour la justifier de la manière la plus concrète possible. Nous ne pouvons naturellement pas limiter nos commentaires à la seule analyse des quelque soixante-dix mesures d'une symphonie ; aussi nous devons-nous de montrer que le fantastique et ses procédés ont été utilisés par Mahler dans d'autres mouvements symphoniques. Ceci nous permettra d'affirmer que le recours à des procédés littéraires n'est pas une exception propre à la *Deuxième symphonie*, mais que le style de Mahler en est irrigué de part en part : de la *Première symphonie* à la *Septième symphonie* — avec une concentration toute particulière de ces procédés dans les quatre premières symphonies —, les images fantastiques, produites entre autres par bisociation, peuplent les symphonies de Mahler.

La première partie de ce chapitre tentera de montrer l'importance de ces procédés dans l'œuvre symphonique de Mahler, en présentant les exem-

ples les plus significatifs ; elle ne prétendra bien entendu pas à l'exhaustivité, mais permettra de mettre en valeur l'importance du fantastique et de montrer que ce dernier sert presque de fil conducteur à l'ensemble de la production mahlérienne. La seconde partie se consacrera à l'épineux problème de la fonction du fantastique, non pas dans la construction de structures de petites dimensions comme c'était encore le cas dans le chapitre précédent, mais dans l'élaboration de grandes formes symphoniques. Car les grands mouvements, dont la durée approche souvent, ou dépasse même, la demi-heure reposent aussi en partie sur des procédés fantastiques qui s'insèrent dans une grande forme de type épique, proche par certains aspects de celles que nous avons pu dégager de l'analyse des poèmes symphoniques de Strauss. Le fantastique, en tant qu'élément constitutif du genre épique moderne, peut déterminer de véritables « stratégies » formelles et permettre ainsi au compositeur d'inventer de nouvelles formes. C'est ce que nous montrerons à partir des exemples du finale de la *Deuxième symphonie*, du premier mouvement de la *Troisième symphonie* ainsi que des deux premiers mouvements de la *Cinquième symphonie*. Tous ces mouvements reprennent à la base les éléments de la forme sonate et doublent cette première logique formaliste d'une seconde logique — que Strauss appellerait peut-être aussi dans ce cas « logique poétique » — infléchissant la première pour faire œuvre de création authentique.

Mondes fantastiques

L'expression « mondes fantastiques » apparaît au vu des développements du chapitre précédent comme typiquement mahlérienne ; elle désigne en effet ce monde — dont la diversité nous incite à employer le pluriel — issu de la confrontation inhabituelle entre la finitude du réel et l'infini de l'esprit, un monde qui constitue le monde même de l'art. Ce monde est fantastique, car peuplé d'images insolites, inédites voire grotesques ou parodiques qui déforment la vision habituelle et objective du monde réel. Ces images se retrouvent disséminées dans l'œuvre mahlérien, mais elles trouvent une place de prédilection dans les scherzos, et plus précisément même dans les sections de trio qui prennent une intensité et un sens tellement forts que la musicologie a dû les qualifier d'« épisodes ». Comme le rappelle fort justement V. Karbusicky, l'épisode était dans la tragédie grecque l'élément clé de la forme, qui, de par son caractère épique, devait expliquer l'action

présentée par le chœur ¹. La transformation du trio en épisode ne sera donc pas sans conséquences pour la forme du scherzo : ceci se traduira notamment, selon V. Karbusicky, par l'impossibilité d'une reprise à l'identique du scherzo après le trio-épisode. La charge émotionnelle de ce dernier, liée éventuellement à son caractère fantastique, interdit en effet un retour du scherzo dans son état initial. Ce qui était encore possible dans les symphonies de Mozart ou de Haydn ne l'est plus chez Mahler. V. Karbusicky, qui s'est particulièrement intéressé à l'importance psychologique et émotive des épisodes mahlériens, a livré à l'appui de son étude un schéma « énergétique » du scherzo de la *Cinquième symphonie*, dans lequel il montre clairement l'évolution des tensions au sein de l'œuvre et la fonction essentielle des épisodes de cor dans cette progression ². Il a donc mis en évidence, par ce moyen, la forte relation d'interdépendance entre l'élément extérieur cité et les réactions émotives du sujet qui s'expriment à la fois dans les différentes apparitions du scherzo, mais aussi dans la manière dont est perçu l'élément extérieur de l'épisode de cor. C'est précisément sur ce type de relations d'interdépendance que se baseront les grandes formes construites par Mahler à partir de procédés fantastiques.

Si V. Karbusicky propose, à notre sens, une analyse très juste de la forme du scherzo de la *Cinquième symphonie*, il reste en permanence sur le terrain psychologique sans jamais aborder d'éventuelles parentés entre la forme symphonique et des archétypes littéraires. Ses références à la littérature sont toujours implicites — comme dans le cas de la référence à la définition aristotélicienne de l'épisode et son lien avec les formes épiques — et n'aboutissent jamais à des conclusions plus larges dans ce domaine : non pas que le musicologue tchèque n'aurait pas pu orienter ses investigations dans ce domaine ; il a tout simplement traité le sujet dans une optique différente, qui n'en est pas pour autant contradictoire avec la nôtre. Le but de notre analyse est précisément de resituer la pratique des épisodes chez Mahler dans une perspective plus « littéraire » et de montrer de quelle manière l'épisode est le lieu de cristallisation des procédés fantastiques dégagés au cours du chapitre précédent. Dans cette première partie sur les « mondes fantastiques », nous aborderons simplement la manière dont ces épisodes, ou ces images fantastiques de manière générale (car elles ne se trouvent pas

1. Cf. Vladimír KARBUSICKÝ, *Gustav Mahler und seine Umwelt*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, p. 10. V. Karbusicky cite ici la *Poétique* d'Aristote.

2. Cf. *ibid.*, p. 15.

toujours dans des épisodes), s'insèrent dans la forme globale du mouvement, avant d'explicitier la fonction du fantastique dans l'élaboration d'une stratégie macro-formelle de type épique.

Le tilleul (3^e mouvement de la Première symphonie)

La *Première symphonie* ne manque pas de références au fantastique : celles-ci sont souvent implicites, mais n'en sont pas pour autant univoques. Il y a tout d'abord les différentes références à Jean Paul — conscientes ou inconscientes de la part de Mahler (peut-être involontaires en ce qui concerne le titre « Titan », sûrement conscientes dans le choix du sous-titre de la première partie de la version de Hambourg en 1893 « Aus den Tagen der Jugend. Blumen-, Frucht- und Dornstücke » ainsi que dans celui du deuxième mouvement originel de l'œuvre « Blumine »). Et puis, on trouve cette citation partielle d'un titre de Hoffmann dans l'actuel troisième mouvement « in Callot's Manier », qui, pour un lecteur passionné de Hoffmann comme Mahler³, ne pouvait que faire référence aux *Fantasiestücke in Callot's Manier* de ce dernier⁴. Autrement dit, la référence se fait non seulement en direction de Hoffmann, mais aussi en direction du fantastique qui est le trait

3. Ferdinand Pfohl raconte toutefois que lorsque Mahler lui demanda conseil pour les titres de sa *Première symphonie*, il lui conseilla, en raison du grotesque du troisième mouvement, d'intituler ce dernier « Trauermarsch in Callot's Manier » pour faire référence à l'œuvre presque éponyme de Hoffmann. F. Pfohl précise alors que Mahler hésita, car il ne possédait pas ce livre de Hoffmann (cf. F. PFOHL, *Gustav Mahler: Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren*, textes réunis par K. Martner, Hambourg, Verlag der Musikalienhandlung, 1973, p. 17). Si Mahler ne connaissait pas l'œuvre en question de Hoffmann et s'il a tout de même opté en définitive pour ce titre, c'est soit qu'il s'était procuré l'ouvrage entre temps pour s'assurer de sa compatibilité avec celui du troisième mouvement de la *Première symphonie*, soit qu'il pouvait se contenter d'une parenté générale avec l'œuvre de Hoffmann qu'il connaissait du reste très bien. Dans les deux cas, cela nous laisse penser que c'est Hoffmann, et en particulier son goût prononcé pour le grotesque et le fantastique, qui ont présidé au choix de ce titre.

4. Beaucoup d'auteurs ont souligné la référence implicite à Hoffmann : notamment Donald Mitchell (cf. D. MITCHELL, *Gustav Mahler. II. The Wunderhorn Years*, Londres, Faber & Faber, 1975, p. 236), Susanne Vill (cf. S. VILL, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing, Hans Schneider, 1979, p. 215), Hans Heinrich Eggebrecht (cf. H. H. EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers*, Munich / Zurich, R. Piper & Co., 1982, p. 16) et Bernd Sponheuer (cf. B. SPONHEUER, « Dissonante Stimmigkeit. Eine rezeptionsgeschichtliche Studie zum dritten Satz der Mahlerschen Ersten », in : Hermann DANUSER (éd.), *Gustav Mahler*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 170).

caractéristique de cet auteur. Tout nous porte donc à croire que la *Première symphonie* est en réalité, non pas une symphonie *d'après* le roman de Jean Paul (de la même manière que les poèmes symphoniques de Strauss seraient composés *d'après* des œuvres littéraires), mais une symphonie « fantastique » dans le sens où elle reprend, en musique, des procédés propres aux récits fantastiques de Jean Paul ou de Hoffmann. Nous formulions déjà cette hypothèse dans l'introduction du chapitre précédent ; il est désormais temps de la démontrer dans les faits en nous fondant précisément sur le mouvement pour lequel la référence au fantastique est la plus explicite, c'est-à-dire l'actuel troisième mouvement « *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* » (Solennel et mesuré, sans traîner⁵) qui portait auparavant la référence à Hoffmann.

Ce mouvement est, pour notre problématique, le plus intéressant de tous ; il se présente comme une succession *a priori* complètement arbitraire d'épisodes qui sont autant d'« images⁶ » indépendantes juxtaposées et organisées autour d'une forme du type A–B–A'. Le tableau 19 (voir page suivante) présente un aperçu schématique de la forme, une forme tellement inhabituelle et fragmentée que B. Sponheuer n'hésitait pas à la qualifier de « collage d'images⁷ » (*collageartiger Bilderbogen*).

La forme globale du mouvement se ramène aisément à une forme A–B–A', assez typique des mouvements intermédiaires de symphonies⁸. L'enchaînement et la reprise de trois sections de base aux caractères si différents ainsi que l'interpolation aux mesures 113–137 d'un retour anticipé en *mi* bémol mineur de la marche funèbre initiale à laquelle est contrepointé un thème de cor, sont en revanche bien plus surprenants. Ces deux caractéristiques un peu exceptionnelles de la forme s'expliquent toutefois facilement à

5. Nous reprenons ici la traduction de Henry-Louis de La Grange (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, 3 vol., Paris, Fayard, 1979–1984, vol. I, p. 979).

6. Le terme d'image est employé ici dans un sens métaphorique et désigne en réalité une section musicalement close et imperméable, tant motiviquement qu'harmoniquement, aux sections qui l'entourent.

7. B. SPONHEUER, « Dissonante Stimmigkeit », *op. cit.*, p. 180.

8. Puisqu'un élément *b* est interpolé au milieu de la première section A, il est possible de considérer que la forme relève plutôt du schéma A–B–A–C–A (où *b* acquiert le rôle d'une section macro-formelle B), comme le fait par exemple H.-L. de La Grange (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 979). Vu la continuité harmonique entre *a* et *b* (*b* se situe de manière ambiguë entre *ré* mineur et *sol* mineur) et surtout vu la continuité du rythme de marche dans les deux sections, nous optons plutôt pour une division de la forme en A–B–A' (où *a* et *b* sont intégrés à une grande section A).

TABLEAU 19 : schématisation de la forme du troisième mouvement de la *Première symphonie*

Mesures	1–38	39–69	70–82	83–112
Motifs / Thème	<i>a</i> (<i>Frère Jacques</i>)	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i> (cit. « Die zwei blauen Augen »)
Tempo / Indications de Mahler	<i>Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen</i>	<i>A Tempo. Ziemlich langsam</i>	—	<i>Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise</i>
Mètre	4/4			4/4
Caractère	marche funèbre	danse	marche funèbre	lied
Tonalité	<i>ré m</i>	<i>ré m</i> (quasi <i>sol m</i>)	<i>ré m</i>	<i>sol M</i>
Section formelle	A			B (« épisode »)

113–137	138–144	145–157	158–168
<i>a+d</i> (quasi choral) [puis <i>b</i>]	<i>a+b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
<i>Wieder etwas bewegter, wie im Anfang</i>	<i>Plötzlich viel schneller. Äußerst rhythmisch</i>	<i>Tempo I</i>	—
4/4			
marche funèbre (variée)	danse superposée à marche	danse superposée au martèlement du rythme de marche des cordes graves (<i>ré-la</i>)	marche funèbre déconstruite
<i>mi b m</i>	<i>ré m</i>	<i>ré m</i>	<i>ré m</i>
A'			

la lumière des procédés fantastiques dégagés de l'analyse du finale de la *Deuxième symphonie*.

La première section de marche funèbre (motif *a*) constitue en réalité la première « image » fantastique de ce mouvement, car elle résulte d'une bisociation implicite qui lui donne ce caractère grotesque auquel faisait déjà allusion F. Pfohl⁹. En effet, le thème de la chanson populaire *Frère Jacques* (en allemand, selon les régions *Bruder Martin* ou *Bruder Jakob*) apparaît sous un travestissement étonnant puisqu'il abandonne le mode majeur au profit du mode mineur et se voit confié un accompagnement de marche solennel et sévère, qui rappelle bien plus une marche funèbre que l'am-

9. Cf. F. PFOHL, *Gustav Mahler, op. cit.*, p. 17.

bianche candide de la chanson populaire (exemple 49). La version que nous propose ici Mahler résulte donc de l'association d'un élément repris à un fonds musical extérieur à la symphonie (ici le fonds populaire de la chanson enfantine) et d'une humeur du sujet qui lui donne cette forme étrange et grotesque propre au fantastique. À la différence de ce qui se produisait dans le finale de la *Deuxième symphonie*, la bisociation n'est pas précisément explicitée dans le mouvement, puisque Mahler ne montre pas comment se forme cette image insolite, en faisant entendre par exemple les deux termes de la bisociation¹⁰ ; en revanche, le résultat est manifeste et confère d'emblée à ce mouvement un caractère fantastique.

EXEMPLE 49 : travestissement du thème de *Frère Jacques* en marche funèbre (timbales et contrebasses, mes. 1–6)

Timbales (avec sourdine)

pp

Contrebasse solo (avec sourdine)

p

Le reste de la section A, c'est-à-dire les mesures 39–82, se compose principalement de l'exposé de différents motifs de danse que Theodor Fischer, un ami d'enfance de Mahler, rapprochait du *Hatscho* tchèque¹¹ ; le thème de marche funèbre ne fait qu'un bref retour à la fin de l'épisode de danse (mes. 70–82) et sert plus de transition vers l'épisode en *sol* majeur que de véritable réexposition du thème initial. Les mesures 1–82 reposent ainsi sur une opposition binaire entre la section de marche funèbre qui occupe les 38 premières mesures et la section dansante des quelque trente-cinq mesures suivantes. Il serait tout à fait envisageable de considérer que la

10. Mahler devait cependant préciser que cette image résulte de l'« ironie » du héros qui voit passer un cortège funèbre et croit entendre *Frère Jacques* : « Extérieurement, il faut se représenter l'argument ainsi : un cortège de funérailles passe devant notre héros, et toute la misère, toute la détresse du monde, avec ses contrastes tranchants et son ironie atroce le saisit. » (N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs de Gustav Mahler. Mahleriana*, trad., intr. et annoté par I. Werck, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 230). Mahler indique dans son commentaire la nature bisociative de cette première image du mouvement, puisqu'il fait intervenir une représentation ironique du héros et un élément réel (le cortège funèbre).

11. Cf. Norman LEBRECHT, *Gustav Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen*, Mayence, Schott ; Munich, Piper, 1993, p. 40.

section de danse est un premier trio suivi d'un réexposé très bref de la marche, auquel s'enchaîne ensuite l'épisode en *sol* majeur. Toutefois, comme nous le disions dans la note 8, la danse semble naître de l'élan de la marche et ne s'oppose pas aussi radicalement à cette dernière que ne le fait l'épisode en *sol* majeur qui constitue, lui, le véritable trio¹². En effet, la section de danse (mes. 39–69) repose sur l'accompagnement de marche funèbre martelé au début par les timbales, et dès la mesure 19 par les contrebasses (exemple 50). De surcroît, si le thème de danse est indéniablement en *sol* mineur¹³, la basse continue quant à elle à faire entendre des fondamentales dont la succession évoquerait plutôt *ré* mineur (*ré – sol – la*). Si bien que finalement la section de danse repose sur deux couches : la première, harmonique aux violoncelles, est une continuation de la marche funèbre de la première section, tandis que la seconde, motivique aux hautbois, fait entendre un nouveau matériau thématique issu de thèmes populaires tchèques. Deux caractères coexistent ainsi : le caractère funèbre de la marche et les rythmes plus entraînants et sautillants — bien qu'eux aussi dans le mode mineur — des danses du *Hatscho*.

EXEMPLE 50 : superposition de la marche funèbre et des danses du *Hatscho* aux mesures 39–41 du troisième mouvement de la *Première symphonie*

The musical score for Example 50 consists of two staves: Hautbois (top) and Violoncelles (bottom). The Hautbois staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a rest, followed by a series of eighth-note chords. The dynamic starts at *pp* (pianissimo) with the instruction 'subito' (suddenly), then changes to *p* (piano) with the instruction 'aber ausdrucksvoll' (but expressive). Above the staff, the tempo is marked 'a tempo' and 'ziemlich langsam' (fairly slow). A slur covers the first two measures of the Hautbois part. The Violoncelles staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a rest, followed by a series of eighth-note chords. The dynamic is marked *p* (piano) and 'pizz.' (pizzicato).

Les deux premières sections forment en réalité un binôme fantastique qui se présente dans une configuration proche de celle du finale de la *Deuxième symphonie* : en effet, sur une base harmonique commune (dans le

12. Nous raisonnons ici avec le vocabulaire de la forme menuet ou de la forme scherzo, bien que le mouvement n'appartienne, rigoureusement parlant, ni à l'un ni à l'autre de ces genres. En revanche, la proximité de sa forme avec celle de ces deux genres justifie dans un certain sens cet abus de langage.

13. Harmoniquement, la danse est en *sol* mineur (en raison de la présence du *fa* dièse) ; en revanche, d'un point de vue strictement mélodique, le thème de danse est en mode dorien sur *sol*.

cas du finale, une pédale de *do* ; ici, une structure tonale de *ré* mineur), se succèdent deux sections aux caractères presque opposés. L'association de la mort et de la danse semble être complètement antithétique ; en tout cas, l'idée du funèbre n'en apparaît que plus présente, puisqu'elle se détache en négatif de la danse à laquelle elle s'oppose. Certains pourront penser, à raison, que Mahler reprend ici un trait caractéristique de la musique de son pays natal qui associe toujours les pleurs aux rires, notamment dans ce genre qu'on appelle *Zaloby*¹⁴ ; et même si tel devait être le cas, rien n'empêche que cette pratique ne se superpose à ce procédé fantastique qui consiste à opposer une idée à son contraire pour mieux en faire ressortir à la fois le contenu et le domaine propre. Il y a dans cette première section du troisième mouvement de la *Première symphonie* certainement un peu des deux ; en tout cas, le binôme fantastique n'est pas un élément étranger au langage mahlérien, puisque nous en avons trouvé un exemple, cette fois-ci non lié à une pratique populaire tchèque, dans le finale étudié au chapitre précédent.

L'épisode en *sol* majeur des mesures 83–112, qui fait suite à ce binôme fantastique, cite la dernière strophe du quatrième lied « Die zwei blauen Augen » des *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Le thème cité par Mahler reprend, sans les chanter, les paroles suivantes du lied :

Sur la route se dressait un tilleul,
Où je me suis reposé pour la première fois !
Sous le tilleul qui a laissé tomber sur moi
Ses fleurs pareilles à des flocons de neige,
Je ne savais pas ce que peut faire la vie,
Tout était à nouveau bien,
Ah, Tout était à nouveau bien.
[L'amour et la souffrance ! Et le monde et le rêve¹⁵ !]

À la lecture de ces quelques vers, on est en droit de s'interroger sur le rapport qui lie le lied au mouvement symphonique et notamment à l'idée de marche funèbre de la première grande section A, car il n'est au fond jamais question de l'idée de mort dans ces vers. Et pourtant, le début du poème de

14. H.-L de La Grange précise l'ensemble de ces pratiques populaires tchèques dans sa biographie en trois volumes ; pour lui, ces pratiques ont pu influencer Mahler dans ses compositions (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 29).

15. *Auf der Straße stand ein Lindenbaum, da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht ! Unter dem Lindenbaum, der hat seine Blüthen über mich geschneit, da wusst ich nicht, wie das Leben thut, war Alles wieder gut, ach, Alles wieder gut ! [Lieb' und Leid ! Und Welt und Traum !]* La dernière phrase est entre crochets, car la mélodie qui la soutient dans le lied n'est pas reprise par Mahler dans sa symphonie.

Mahler raconte comment le voyageur a dû prendre congé de sa bien-aimée et comment il s'est retrouvé à errer seul dans la nuit : son amour est mort et le voici en état d'errance et en proie au mal d'amour. C'est peut-être cette idée d'un amour mort qui avait poussé Mahler à noter dans le manuscrit de 1895 relatif à ce lied l'indication : *Im Tempo des Trauermarsches* (« Dans le tempo d'une marche funèbre ¹⁶ »). La relation entre la marche funèbre du début et la citation, apparemment inopinée, de ce lied peut trouver là un début d'explication.

Il n'en reste pas moins que la fonction de cette citation reste encore à préciser. Si nous comparons l'environnement musical de cette section en *sol* majeur avec celui de l'appel de cor dans le finale de la *Deuxième symphonie*, nous constatons que les configurations sont identiques : à l'opposition binomiale de deux idées sur une pédale de tonique (*ré* dans le cas présent, *do* dans l'autre) fait suite une troisième idée, complètement indépendante dans son caractère des deux précédentes, dans la tonalité du quatrième degré du ton principal, c'est-à-dire que la pédale de tonique tenue au cours des deux sections précédentes devient rétrospectivement une dominante du ton qui arrive. *Do* était en effet la dominante de *fa*, tonique de l'appel de cor ; *ré* est de même la dominante de *sol*, tonique de la citation du lied. Autrement dit, si nous acceptons la concordance des deux schémas, il nous faut admettre que la citation du lied joue le rôle de l'élément extérieur. Mais n'est-ce pas ce qui se passe en réalité ? D'une part, la mélodie du lied n'a encore jamais été entendue dans la symphonie : son matériau lui est donc étranger. D'autre part, cette mélodie n'est au fond qu'un substitut sonore à l'idée verbalisée sous-jacente qui est celle de la présence d'un tilleul ; au lieu d'avoir recours à la voix — ce que Mahler ne fera que dans la symphonie suivante —, le compositeur se contente ici d'exprimer l'idée de l'arbre, et plus précisément du tilleul, à travers la citation de la dernière strophe du lied. Ce n'est donc pas un hasard si c'est cette dernière strophe qui est citée : Mahler voulait signifier par là un élément extérieur au monde intérieur du sujet tel qu'il nous est présenté dans le début du mouvement à travers les images fantastiques — et donc intériorisées — de la marche funèbre et des danses. Nous verrons toutefois que l'image de l'arbre, si elle est indéniablement extérieure au monde du sujet, n'en prend pas pour autant une connotation symbolique qui la charge émotionnellement ; Mahler nous présenterait ainsi l'arbre tel que le perçoit le sujet, et non tel qu'il est en réalité.

16. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 963.

Quoi qu'il en soit, l'épisode en *sol* majeur joue une fonction analogue à l'appel de cor qui symbolisait, lui, explicitement l'élément extérieur par son caractère pastoral (référence à la nature) et par le fait qu'il était joué hors orchestre. Ici, Mahler n'a pas encore recours à des procédés aussi sophistiqués, mais l'effet recherché est le même : il s'agit de montrer la distraction du sujet par un élément qui lui est extérieur. La similitude troublante des configurations tonales des deux mouvements ne fait d'ailleurs que renforcer notre hypothèse. Ainsi le troisième mouvement de la *Première symphonie* apparaît-il presque comme un calque des procédés fantastiques mis en œuvre dans le finale de la *Deuxième symphonie* ; ou, plus exactement, ce mouvement anticipe ce que Mahler traitera avec un génie encore plus consommé quelque dix ans plus tard.

Cette parenté se confirme encore dans la section suivante qui voit le retour aux mesures 113–137 de la marche funèbre en *mi* bémol mineur¹⁷ contrepoincée par un thème *cantabile* à la trompette (exemple 51).

EXEMPLE 51 : thème de trompette aux mesures 124–131 du troisième mouvement de la *Première symphonie*

Trompette 1 (notes réelles)

p *espressivo*
etwas hervortretend

(X)

Cette section est une nouvelle bisociation associant les deux éléments, opposés dans leurs caractères, de la marche funèbre et de l'épisode en *sol* majeur. Bien que le thème de trompette ne soit pas une citation intégrale du thème de « Die zwei blauen Augen », le caractère chantant de la section ainsi que certains cours motifs rapprochent les deux thèmes ; ceci est notamment le cas de la troisième phrase du thème de trompette (notée X dans l'exemple 51) qui présente quelques parentés avec la partie du thème en *sol* majeur, notée justement *zart gesungen* (« doucement chantée ») et jouée

17. Nous n'aborderons pas ici le problème de la transposition soudaine en *mi* bémol mineur de la marche funèbre ; nous y reviendrons en revanche plus tard dans ce chapitre, lorsque nous disposerons des outils permettant de démontrer le caractère fantastique de cette tonalité, ou plus exactement de son rapport avec la tonalité principale de *ré* mineur.

par le premier hautbois aux mesures 95–97 (exemple 52) : le saut de quarte entre les troisième et quatrième temps de la deuxième mesure, la désinence sur le rythme noire pointée / croche et les nombreux appuis expressifs sur les notes de la mélodie, rapprochent indéniablement ces deux cellules. Si le procédé de bisociation est bien entendu beaucoup moins évident que dans le cas de la *Deuxième symphonie*, il n'en reste pas moins que la section des mesures 113–137 en *mi* bémol mineur produit le curieux effet de voir contrepointés un thème de marche funèbre et une sorte de cantilène très lyrique à la trompette.

EXEMPLE 52 : section du thème en *sol* majeur jouée par le premier hautbois aux mesures 95–97



À cette section de marche en *mi* bémol mineur (mes. 113–137) fait suite un bref retour des motifs de danse (mes. 138–144) ramenant la marche en *ré* mineur (mes. 158–168) : c'est ici que commence le véritable retour de la section A dans le ton principal. Toutefois, il ne s'agit pas d'une reprise intégrale. L'irruption de l'épisode ainsi que du retour « bisocié » de la marche et du thème *cantabile* ne permet plus de présenter le thème de marche dans son état initial : non seulement le thème *cantabile* est toujours présent, mais en plus les motifs de danse sont quasiment superposés à la marche et présentés d'une manière « extrêmement rythmique » (*äußerst rhythmisch*), ainsi que le stipule Mahler. C'est donc une véritable agitation intérieure qui secoue la musique au cours de ces mesures 138–144 et qui signifie à quel point le retour à l'identique du passé est impossible. Nous assistons dans l'ensemble de ces dernières mesures (mes. 138–168) à une variation de caractère de la première section qui perd ainsi son air solennel et martial ; elle se dissout même petit à petit dans un kaléidoscope de motifs et de thèmes bousculant le discours musical et lui faisant perdre sa cohérence initiale. Nous tenons ici la preuve de l'importance de l'épisode en *sol* majeur dans la conception de la forme (puisque c'est lui qui modifie intérieurement l'état du sujet et interdit la reprise intégrale) ainsi que dans la relation qui s'établit entre intériorité et extériorité. L'apparition de l'arbre, symbolisé ici par la citation de la strophe du lied, a des conséquences sur l'état intérieur du sujet : non seulement il induit ce retour bisocié en *mi* bémol mineur, mais il

fait progresser l'état initial solennel vers un état passionné, agité, qui ira jusqu'à la déconstruction de la danse et de la marche dans les dernières mesures.

En effet, à partir de la mesure 145 et jusqu'à la fin du mouvement, jamais le thème de la chanson *Bruder Martin* ne revient ; en revanche, son accompagnement en noires régulières — ce même accompagnement qui donnait à cette chanson son caractère de marche — se maintient aux cordes graves, à la harpe et à la timbale, un peu comme s'il ne restait de la section initiale plus qu'un squelette. Quelques motifs viennent se superposer à ce squelette de marche : des mesures 145 à 157, on voit ainsi apparaître des motifs isolés, issus de la section de danse ; ce sont (1) le motif des hautbois (mes. 38–41) qui revient aux mêmes hautbois aux mesures 145–148, sans toutefois parvenir à relancer la danse, ni même sans avoir un caractère véritablement dansant et (2) aux premiers violons (mes. 149–152) le motif, plus chantant, qui servait de désinence à la section de danse (mes. 64–67). La danse populaire des mesures 39–69 a perdu toute cohérence : les motifs ne s'enchaînent plus avec l'entrain jovial du début du mouvement ; le caractère de danse a disparu et est remplacé par le martèlement, lourd et pesant, du *ré-la* de la marche funèbre. La danse est dissoute, dans sa forme et dans son caractère.

À partir de la mesure 158, nous assistons à la déconstruction de la marche à proprement parler. Les motifs de danse disparaissent et seuls les motifs de marche dominent : à savoir (1) l'accompagnement martelé des cordes graves (*ré-la*) et (2) le petit motif des mesures 19–20 aux hautbois qui servait de contrepoint au thème de *Bruder Martin*. De la marche initiale et de sa formidable construction en canon, il ne reste rien ; la forme est dissoute. C'est donc un peu comme si, dans ces vingt-trois dernières mesures, la marche, en se souvenant de la danse (une danse dont les motifs, comme nous l'avons noté, se superposent au balancement *ré-la* des cordes graves aux mesures 145–158), prenait conscience du temps qui s'est écoulé entre le début du mouvement et ce retour final : étant donné le poids psychologique des événements qui se sont passés entre temps, elle est dans l'incapacité, après l'épisode *cantabile* (quasi *amoroso*) du tilleul, de revenir dans le même état qu'au début. Les bribes de danse des mesures 145–158 ne sont qu'un souvenir nostalgique ; la marche funèbre, elle aussi, a vécu. Elle a été, pour ainsi dire, « dissoute » par l'épisode du tilleul.

Au terme de notre analyse, une question subsiste encore, à laquelle nous allons tenter d'apporter des éléments de réponse : *qui* peut bien être ce

« tilleul » pour modifier à ce point le déroulement formel du mouvement ? Une nouvelle fois, c'est en ayant recours à certains textes « littéraires » de Mahler que nous avons pu trouver la clé de l'énigme. Cela nous prouve une fois de plus l'incroyable proximité des styles littéraire et musical du jeune compositeur. Dans la lettre à Josef Steiner que nous citons dans le chapitre précédent, nous trouvons le passage suivant (un passage qui fait d'ailleurs directement suite aux quelques phrases qui avaient servi à illustrer le finale de la *Deuxième symphonie*) :

De la mer grise émergent deux noms amicaux : Morawan, Ronow ¹⁸ !
Et je vois des jardins et dedans beaucoup de gens aimables, et un arbre, là y est gravé un nom : Pauline. Et une jeune fille aux yeux bleus se penche sur le côté — elle me coupe en riant une grappe de raisins du cep — mes joues, à son souvenir, rougissent pour la seconde fois — je vois les deux yeux, qui avaient jadis fait de moi un voleur — et tout disparaît à nouveau. — Rien ¹⁹ !

On ne peut s'empêcher d'être une nouvelle fois frappé par la parenté entre la structure et le contenu de ce passage et ceux du mouvement symphonique. La « mer grise » dont parle Mahler vient directement après la fin du passage cité au chapitre précédent, c'est-à-dire qu'elle se réfère certainement à l'évocation d'Ernst sur laquelle finissait le passage en question. Mais au-delà de cette considération anecdotique, la couleur grise de la mer fait référence à une atmosphère sombre qui n'est pas sans rappeler la marche funèbre du début du mouvement. Or le thème de la marche funèbre est précisément sur *Bruder Martin (Frère Jacques)* ; il évoque donc le frère qui est peut-être inconsciemment le défunt Ernst. La transformation du thème populaire en marche funèbre ne serait-elle alors pas directement liée à l'association (ou ici, plus exactement, la bisociation métaphorique) de l'image du frère et de l'idée de mort qui l'accompagne ?

Une nouvelle fois, le texte de Mahler associe par un procédé binomial cette première pensée sombre à une idée radicalement opposée dans son

18. Deux fermes près de Caslau en Bohême où Mahler passa ses vacances en 1875 et 1876 (indication mentionnée dans l'édition des lettres de Mahler par Herta Blaukopf ; cf. H. BLAUKOPF (éd.), *Gustav Mahler. Briefe*, nouvelle édition, Vienne, Paul Zsolnay, 1996, p. 33, note **).

19. *Aus dem grauen Meere tauchen zwei freundliche Namen auf : Morawan, Ronow ! Und ich sehe Gärten und viele freundliche Menschen darin, und einen Baum, da steht ein Name eingegraben : Pauline. Und ein blauäugiges Mädchen beugt sich zur Seite — sie bricht mir lachend eine Traube vom Stock — meine Wangen werden bei der Erinnerung zum zweiten Male rot — ich sehe die zwei Augen, die mich einst zum Diebe gemacht hatten — und wieder sinkt alles zurück. — Nichts ! (ibid., p. 31–32)*

caractère : Mahler parle en effet ensuite des deux noms « amicaux » de Morawan et de Ronow. Autrement dit, le gris de la mer, tout comme dans le mouvement symphonique le funèbre de la marche sur *Bruder Martin*, ne peut prendre tout son tragique que s'il est opposé soit au souvenir « amical » des fermes de Bohême (dans la lettre), soit aux vives danses du *Hatscho* (dans la musique). Dans le mouvement symphonique comme dans la lettre à J. Steiner, la première idée dysphorique est associée par le truchement d'un binôme fantastique à une idée euphorique.

Survient ensuite l'élément emprunté au réel : dans les deux cas, il s'agit d'un arbre ²⁰, bien que celui-ci ne soit présent qu'indirectement dans le mouvement symphonique à travers les paroles du lied. Et cet arbre est associé à l'élément féminin, puisque dans la lettre à J. Steiner un nom féminin est gravé dans l'arbre (il s'agit de Pauline) et que l'arbre évoque à Mahler le souvenir de deux yeux bleus dont il était éperdument tombé amoureux. Dans le mouvement symphonique, les vers indirectement cités ne font certes pas mention explicite d'une femme, mais le lied en lui-même s'intitule curieusement « Les deux yeux bleus » (*Die zwei blauen Augen*) et parle lui aussi d'un amour déçu ²¹. Comment ne pas imaginer alors que l'amoureux déçu confonde l'arbre avec la femme qu'il a tant aimée ?

Enfin, à la fin de la lettre comme à la fin du mouvement, l'illusion fantastique disparaît comme par enchantement : la déconstruction progressive du motif de marche qui se réduit dans les dernières mesures à un simple mouvement de quarte oscillant entre *ré* et *la* traduit cette disparition soudaine de la vision fantastique ; dans la lettre de Mahler, il est clairement précisé que « tout disparaît à nouveau. — Rien ! ». Une fois de plus, le style musical de Mahler n'est pas éloigné de son style littéraire dont il reprend, transposés, de nombreux principes. Structurellement, et même d'un point de vue du contenu, le troisième mouvement de la *Première symphonie* et le passage cité de la lettre à J. Steiner, entretiennent de troublantes parentés qui démontrent une fois de plus l'importance du fantastique et de ses archétypes littéraires dans les symphonies de Mahler.

20. Il se peut même que l'arbre de la lettre à J. Steiner soit un tilleul et que Mahler n'ait pas pris la peine de répéter cette précision ici, puisque quelques lignes plus haut, le futur compositeur raconte à son ami qu'il aime à rêver en contemplant le monde depuis un tilleul (cf. *ibid.*, p. 31).

21. Hans Heinrich Eggebrecht, qui met en parallèle le lied de Mahler avec la lettre de J. Steiner, omet curieusement ce détail pourtant significatif (cf. H. H. EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers, op. cit.*, p. 20). Son interprétation vise à montrer l'importance du rêve dans la musique de Mahler ; nous y reviendrons dans la seconde partie de ce chapitre.

Revenons encore un instant sur l'élément central du mouvement et du passage de la lettre, à savoir l'arbre. Cet arbre est probablement dans les deux cas le symbole de la féminité : ce symbole n'est pas nouveau dans la culture européenne. C. G. Jung a en effet consacré tout un long chapitre de son ouvrage intitulé *Les racines de la conscience* à mettre en évidence le rapport entre l'arbre et le féminin, en soulignant le fait que l'arbre est « le lieu de la transformation et du renouvellement » et qu'ainsi il revêt une signification à la fois féminine et maternelle²². Plus proche de Mahler, le cycle de vingt-quatre poèmes de Wilhelm Müller mis en musique par Schubert dans sa *Winterreise* rapproche lui aussi la figure de l'arbre de celle de la féminité (dans « Der Lindenbaum »). Or il s'agit, dans ce dernier cas comme dans celui qui nous occupe, d'un tilleul sous lequel le voyageur d'hiver, ou ici le « compagnon errant », se souvient en rêve de sa bien-aimée. Comme Mahler dans sa lettre, le voyageur de W. Müller a gravé des mots doux dans l'écorce de l'arbre (« Je gravai dans son écorce maints mots tendres²³ »). Le poème de Mahler commence d'ailleurs presque comme celui de W. Müller, puisque Mahler dit : « Sur la route se dressait un tilleul » (*Auf der Straße stand ein Lindenbaum*), tandis que chez W. Müller on trouve : « Devant la ville, près de la fontaine se dresse un tilleul » (*Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum*). Par ailleurs, les références à Müller et aux lieder de Schubert sont nombreuses dans cette lettre : le « joueur de vielle » ne rappelle-t-il pas cette ultime rencontre que fait le voyageur d'hiver dans le vingt-quatrième lied du cycle de Schubert ? De même, l'évocation, plus haut dans la lettre, des filles du roi des aulnes (« et les branches de l'arbre se balancent dans le vent et me bercent, comme les filles du roi des aulnes²⁴ ») ne laisse plus planer de doute quant aux références explicites à Schubert, au lied et à la poésie romantique allemande (ici à travers les poèmes de W. Müller) dans cette lettre. Le tilleul agit donc ici bel et bien comme le symbole de la féminité (ce dont on pouvait simplement se convaincre en analysant le lied « Die zwei blauen Augen »). Cette symbolique confère alors à l'épisode en *sol* majeur un poids psychologique que l'on n'aurait pas pu soupçonner à la seule lecture du lied de Mahler et qui fait du symbole exté-

22. Cf. C. G. JUNG, *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype*, trad. Y. Le Lay, Paris, Buchet-Chastel, 1971, p. 418-420 (chapitre XIII portant le titre : « Le numen féminin de l'arbre »).

23. *Ich schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort.*

24. ... *und die Zweige des Baumes schaukeln im Winde hin und her, wiegen mich ein, wie die Töchter des Erbkönigs...* (H. BLAUKOPF [éd.], *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.*, p. 31).

rieur de l'arbre un élément présenté non pas de manière objective, mais tel que le sujet le perçoit, c'est-à-dire sous les traits d'une femme²⁵. Il nous est ainsi possible de rejoindre l'analyse de V. Karbusicky qui attribuait une fonction éminemment psychologique aux épisodes mahlériens, laquelle induisait une modification de la forme habituelle du mouvement en A-B-A. Le recours dans l'analyse musicale aux procédés littéraires du fantastique et à la comparaison des textes « littéraires » et musicaux de Mahler, nous permet non seulement de confirmer cette hypothèse, mais en plus d'articuler la forme globale du mouvement autour d'une dialectique entre l'intériorité du sujet et le monde réel : cette dialectique qui interdit tout retour de la marche funèbre dans son état initial, se traduit concrètement par la reprise notablement variée de la marche funèbre aux mesures 113-137. Son caractère passionnel et agité n'est en fait que la traduction de l'agitation intérieure du sujet suscitée par la simple évocation de cet amour déçu qui a réveillé en lui des sentiments enfouis dans sa mémoire. De même, le caractère chantant du thème de trompette (mes. 124-131) ne provient que du topique de quasi romance de l'épisode en *sol* majeur traduisant lui-même l'*amoroso* de l'évocation de l'arbre-femme. En d'autres termes, la variation de caractère du thème de marche après l'épisode du tilleul se comprend par la donnée psychologique de ce dernier et la charge émotionnelle qu'il véhicule à travers l'image de la femme aimée ; en retour, c'est la même charge émotionnelle de l'épisode du tilleul qui induit l'empressement, presque passionné et hâletant, de la danse aux mesures 138-144 ainsi que la déconstruction de la danse (mes. 145-157) puis de la marche (mes. 158-168). Les variations d'états d'âme du sujet sont le produit de cette interaction entre le monde intérieur et le monde extérieur, même si ce dernier prend ici plus le caractère d'une vision que d'un véritable « objet trouvé » (ce que l'on ne rencontre par ailleurs jamais chez Mahler).

Les parentés entre le passage de la lettre à J. Steiner et le troisième mouvement de la *Première symphonie* éclairent d'une lumière nouvelle le regard que l'analyste que nous sommes peut jeter sur la musique de Mahler ; ces parentés sont toutefois troublantes, au point que l'on peut se demander si la musique de Mahler n'est pas la transposition directe de ces

25. L'idée que derrière le symbole de l'arbre se cache le symbole de la femme est d'ailleurs confirmée par l'accompagnement de basse de l'épisode en *sol* majeur, lequel n'est qu'une variante arpégée, dans le style de la romance, du motif de marche funèbre *ré-la* qui devient l'arpège brisé *sol-ré-sol-ré*. L'accompagnement de l'épisode du « Lindenbaum » symbolisant l'arbre évoque donc dans son caractère (la romance) l'image de la femme.

lignes en musique. Si cette hypothèse nous semble un peu fallacieuse, il est en revanche certain que le style littéraire de Mahler et ses nombreuses visions fantastiques largement reprises aux premiers romantiques (Jean Paul et Hoffmann en particulier), a très fortement influencé son style musical et que ce dernier regorge par conséquent de procédés littéraires fantastiques. Les titres de la *Première symphonie* qui gravitaient autour des deux auteurs romantiques que sont Jean Paul et Hoffmann semblent donc ne pas indiquer le contenu que la symphonie de Mahler entend traiter, mais simplement une parenté stylistique et esthétique entre la prose jean-paulienne et celle de Mahler. À ce titre, la *Première symphonie* aurait elle aussi pu s'appeler « Symphonie fantastique ».

Le cor merveilleux dans les Septième et Troisième symphonies

L'importance du fantastique dans l'œuvre de Mahler ne se limite pas aux seules deux premières symphonies ; le deuxième mouvement de la *Septième symphonie* — une de ces trois symphonies instrumentales dont on pense en général qu'elles déterminent un revirement chez Mahler de la musique à programme vers la musique absolue — en fournit un exemple magistral. Le mouvement s'intitule « Nachtmusik » (« Nocturne », ou plus exactement « Musique de nuit ») et sa forme s'articule autour d'un appel de cor qui revient par trois fois dans le mouvement et qui donne à chaque fois naissance, par bisociation, à des visions fantastiques. On se retrouve exactement dans le cas des sections 3 et 4 du finale de la *Deuxième symphonie*, où là aussi un cor produisait des images fantastiques résultant d'un procédé de bisociation.

Le mouvement débute par un jeu de questions et de réponses entre deux cors (exemple 53) : le terme « questions / réponses » n'est pas em-

EXEMPLE 53 : jeu de questions / réponses des deux cors au début du premier « Nachtmusik » de la *Septième symphonie*

Allegro moderato

Cor 1 (notes réelles) *f* rufend *kurz verklingend* *a tempo*

Cor 2 (notes réelles) *p* mit Dämpfer *antw. rit.* *f* rufend *kurz*

ployé ici, comme souvent chez certains analystes, dans un sens métaphorique ; il répond bel et bien à un souhait formulé explicitement par le compositeur dans la partition ²⁶. Mahler note en effet sous la partie du premier cor : « appelant » (*rufend*), et sous celle du second « répondant » (*antwortend*).

Cette opposition est encore renforcée par l'opposition de nuances entre les deux cors : si le premier cor joue *forte*, le second lui répond dans une nuance *piano* ²⁷. Mahler imite ainsi l'écho d'un cor dans la nature ²⁸. Mais à celui qui examinerait de plus près cet écho, la dissemblance entre les motifs

26. Ce jeu de questions / réponses au cor n'est pas une invention de Mahler : on trouve en effet un tel procédé dans la « Scène aux champs » de la *Symphonie fantastique* de Berlioz (ceci est d'ailleurs noté par H.-L. de La Grange : cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. II, p. 1193). Par ailleurs, on trouve aussi au début du troisième acte de *Tristan* un jeu de questions / réponses qui est, comme dans la *Symphonie fantastique*, au cor anglais. Enfin, il faudrait rappeler ici que Wagner utilise l'image d'un chant de berger répondant à l'appel d'un bouvier dans un passage de son *Beethoven* — lequel était un des livres de chevet de Mahler — et qu'il en profite pour parler de l'union qui s'ensuit entre homme et nature : « Une autre fois, je parcourais la solitude sublime d'une haute vallée d'Uri. Il faisait grand jour, lorsque j'entendis, tombant d'une prairie alpestre, la mélodie aiguë et joyeuse qu'un bouvier lançait au loin par-delà la vallée ; bientôt, à travers le silence immense, un même chant allègre de berger lui répondit : il s'y mêlait maintenant l'écho des énormes murailles du rocher ; comme dans un concours, la vallée grave et silencieuse résonnait joyeusement. » (WAGNER, *Œuvres en prose*, 13 vol., trad. J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhove, Paris, Delagrave, 1910, vol. X, p. 48) En plus de symboliser métaphoriquement la rencontre entre l'esprit de l'homme et la nature, cette image ainsi que la récurrence des procédés de questions / réponses entre l'homme-musicien et la nature-musicienne montre à quel point l'idée d'une correspondance entre le paysage extérieur et le paysage intérieur, sur la base d'une réflexion émotionnelle au sens karbusickien, était ancrée dans la génération des compositeurs post-wagnériens.

27. Il faudrait encore ajouter à cela le fait que le deuxième cor joue avec sourdine, à la différence du premier.

28. Rappelons que l'appel de cor dans la finale de la *Deuxième symphonie* se faisait en écho (bien que cet écho dût être joué par le même corniste). Dans ce cas comme dans celui qui nous occupe actuellement, cela renforce le caractère « extérieur » du cor, c'est-à-dire le fait qu'il n'appartienne pas proprement au monde propre du sujet, mais au monde réel, car l'écho, en tant que phénomène physique, est propre au monde extérieur.

des deux cors rendrait impossible une telle interprétation. À moins de considérer bien entendu que le deuxième cor ne restitue pas l'écho naturel, mais « humanisé » (donc non rigoureusement identique, car modifié par la perception qu'en a l'homme) de l'appel du premier cor. En effet, la tonalité de *do* majeur dans laquelle est entendue le motif du premier cor, et qui est également la tonalité principale du mouvement, est soudainement minorisée lorsque le motif du deuxième cor retentit. De plus, l'imitation est très imparfaite, puisque le motif arpégé en quatre noires du premier cor se réduit à un simple arpège de trois sons sur un rythme de croche pointée / double croche, suivi d'une noire. L'effet d'écho n'est donc qu'une illusion qui laisse penser que c'est l'écho naturel du cor dans la nature que l'on entend, alors que le motif du deuxième cor n'est qu'une réinterprétation subjective du premier motif.

Le jeu de questions / réponses des deux cors s'achève d'une manière assez curieuse, puisque c'est le premier cor qui a le dernier mot et laisse ainsi la question sans réponse. Ou plutôt, il ne laisse pas le soin au deuxième cor d'apporter cette réponse, puisque le motif *sol-do-ré* qu'il fait résonner est repris par la première clarinette et immédiatement développé en une succession de triolets ; à partir de ce moment et jusqu'à ce que commence la section de marche à la mesure 30, les deux cors n'interviendront plus : c'est l'orchestre qui va répondre à l'appel du premier cor.

Le jeu entre les deux cors est donc plus qu'un simple écho : il est la réinterprétation par le sujet de l'appel de cor. Cette réinterprétation a lieu par deux fois, et au troisième appel du premier cor, le sujet ne se contente pas de répéter plus ou moins fidèlement le motif du premier cor ; il s'imagine un monde où le motif de cor est toujours présent — bien que ce dernier soit désormais joué par le basson (mes. 12–14 et 18–20) —, mais où il est accompagné de tout un environnement fantastique, qui est le pur produit de l'imagination du sujet : une nouvelle fois, c'est l'orchestre tout entier qui produit cette vision fantastique, ce qui n'est pas sans rappeler le finale de la *Deuxième symphonie* (où l'on retrouvait la succession appel de cor *hors* orchestre / vision fantastique *dans* l'orchestre). Le motif en triolets de la première clarinette, avec ses nombreux trilles qu'anticipe d'ailleurs dès la mesure 13 le contrepoint du premier hautbois, tenterait de recréer des gazouillis d'oiseaux, comme l'indiquera Mahler au-dessus du même motif à la mesure 320 du même mouvement. Rapidement, l'utilisation de ce motif de triolets et de ces trilles se généralise à tous les pupitres des bois et il s'ensuit un véritable concert féérique d'oiseaux, entièrement stylisé car

n'étant pas l'imitation d'un bruit de la nature, mais son réinvestissement par la subjectivité humaine. À cela se rajoute l'élément proprement incongru et donc littéralement « fantastique » de cette section : le rythme dactylique de marche (croche / deux doubles croches) martelé par les hautbois à partir de la mesure 24. Que vient faire une marche dans l'évocation paisible d'un concert d'oiseaux ? L'ensemble de cette section des mesures 10–29, qui fait immédiatement suite au jeu de questions / réponses des deux cors et qui apparaît en fait comme la troisième réponse à l'appel du premier cor, n'est rien d'autre qu'une bisociation fantastique des motifs de cor — dont le premier passe ici, dans sa forme « subjective » en mineur au premier basson et dont le second, le motif *sol–do–ré* est subjectivement transformé en une série de gazouillis d'oiseaux — et du topique de la marche.

L'appel de cor du début fait donc naître, exactement comme dans le finale de la *Deuxième symphonie*, une vision singulière mêlant des gazouillis d'oiseaux stylisés, l'appel de cor et un rythme de marche (ici, cette dernière n'est toutefois pas funèbre). D'aucuns pourraient penser qu'à la différence du finale en question, le mouvement qui nous occupe ne permet pas de comprendre *a priori* pourquoi c'est un rythme de marche qui se mêle aux éléments pastoraux suggérés par l'appel de cor. En effet, aucune section antérieure du mouvement évoquant l'idée de marche ne vient expliciter l'origine de cette vision fantastique ; et pourtant, le « *Nachtmusik* » dont il est question ici fait suite à un premier mouvement dans lequel l'idée de marche est omniprésente : la marche funèbre du thème de cor ténor en *si* mineur ou la marche alerte en *mi* mineur des mesures 50 et suiv. reposent toutes les deux sur un rythme dactylique proche du motif de hautbois. Au final, le procédé employé par Mahler dans le deuxième mouvement de sa *Septième symphonie* est rigoureusement identique, tant sur le plan de la structure que sur celui du contenu, à celui enchaînant les troisième et quatrième sections du finale de la *Deuxième symphonie*.

Le lien entre l'appel de cor et les sections qui lui font suite — que ce soit au début du mouvement, comme nous venons de le montrer, ou bien au cours du mouvement où l'appel de cor est systématiquement prétexte à une bisociation fantastique — peut apparaître arbitraire à l'analyste qui tentera de trouver une explication rationnelle à l'apparition soudaine d'un rythme de marche ou à la présence tourbillonnante de ces trilles imitant des gazouillis d'oiseaux. W. Dömling, dans un article comparant les pratiques de Mahler et de Strauss dans le domaine du collage, a ainsi rangé Mahler dans la catégorie des compositeurs usant de la discontinuité formelle, c'est-à-

dire de ces compositeurs qui collent dans leurs œuvres des éléments empruntés à leur environnement sonore familier²⁹. Or nous pouvons démontrer que la discontinuité apparente constatée dans les œuvres de Mahler, et dans ce « *Nachtmusik* » en particulier, cache en réalité une continuité dans le sens où les objets trouvés ne sont pas simplement « collés », voire greffés, sur une forme musicale donnée, mais qu'ils en déterminent toute la cohérence par le truchement de ces procédés fantastiques. La forme se construit alors autour d'une « logique » fantastique, qui en apparence n'en est plus vraiment une, mais qui dans les faits repose sur des principes générateurs de forme.

Par ailleurs, la présence de ces éléments fantastiques dans le « *Nachtmusik* » nous permet de trancher une question qui semble avoir longtemps obsédé les proches de Mahler et la musicologie, et qui est celle de son « sujet ». Assez récemment, B. Sponheuer a magnifiquement résumé les positions des uns et des autres³⁰ : si pour Alma Mahler, l'ambiance s'inspire plutôt de la poésie de Joseph von Eichendorff³¹, H.-L. de La Grange penche pour un parallèle avec le style de Hoffmann³². Mahler, quant à lui, évoquait l'atmosphère des tableaux de Rembrandt, et en particulier de sa *Ronde de nuit*³³ ; quant à B. Sponheuer, il pencherait plus pour Jean Paul ou Karl Philipp Moritz (1756–1793), tout en rappelant que de toutes façons la thématique de la nuit est hautement romantique et que Mahler n'a pu s'inspirer que d'auteurs gravitant autour de cette esthétique³⁴. La question du sujet apparaît, au vu de notre analyse, comme un moment complètement secondaire à l'œuvre, pour ne pas dire totalement superflu. Il est aussi vain de chercher un sujet à ce « *Nachtmusik* » que de trouver des parentés entre

29. Cf. Wolfgang DÖMLING, « Collage und Kontinuum. Bemerkungen zu Gustav Mahler und Richard Strauss », *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXXIII/3 (1972), p. 131.

30. Cf. B. SPONHEUER, « "O alter Duft aus Märchenzeit !" Prozeduren der Erinnerung in der ersten Nachtmusik der Siebten Symphonie Gustav Mahlers », in : Matthias Theodor VOGT (éd.), *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, Kassel etc., Bärenreiter, 1991, p. 469–470.

31. Cf. Alma MAHLER, *Mahler*, trad. N. Godard, Paris, Lattès, 1980, p. 117.

32. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. III, p. 365 & 561.

33. Cf. *ibid.*, vol. II, p. 1185.

34. Cf. B. SPONHEUER, « "O alter Duft aus Märchenzeit !" », *op. cit.*, p. 471–472.

P. Revers souligne lui aussi l'influence du romantisme en général en parlant dans le cas qui nous occupe d'une idylle, c'est-à-dire de la présence d'un monde rêvé dans l'art (cf. Peter REVERS, « "Return to the idyll" : The night pieces in Gustav Mahler's seventh symphony », in : H.-L. de LA GRANGE (éd.), *Mahler et son Temps. Colloque international Gustav Mahler. 25–27 janvier 1984*, Paris, Association Gustav Mahler, 1986, p. 40–51).

le *Titan* de Jean Paul et la succession des épisodes de la *Première symphonie*. Si référence il doit y avoir, elle doit simplement indiquer une parenté esthétique, au mieux stylistique ; B. Sponheuer l'a pressenti et nous ne pouvons que le suivre tout en radicalisant sa thèse : le premier « *Nachtmusik* » de la *Septième symphonie* n'a pas de sujet littéraire. Son style fantastique le place en revanche dans la veine d'auteurs comme Hoffmann ou Jean Paul, mais surtout dans la lignée des deux premières symphonies dont il constitue un prolongement prouvant l'importance du fantastique chez Mahler.

D'ailleurs, ce mouvement ne prolonge pas seulement les deux premières symphonies ; il s'inscrit également dans un rapport de filiation directe avec le scherzo de la *Troisième symphonie*. Dans ce mouvement, on retrouve également d'une part la présence d'un cor — bien qu'ici il s'agisse d'un cor de postillon (*Posthorn*) — et d'autre part des effets d'écho rappelant le jeu de questions / réponses du « *Nachtmusik* ». Ce solo de cor de postillon apparaît dans une section correspondant au deuxième trio, si bien que la forme de ce mouvement s'apparente étrangement à celle du troisième mouvement de la *Première symphonie*³⁵. Quoi de plus normal, après tout, puisqu'ils reposent tous deux sur une forme de type scherzo (et ce bien que seul le mouvement de la *Troisième symphonie* soit un véritable scherzo) faisant alterner scherzos et trios. Ici, le premier trio est individualisé (mes. 69–120) par un mètre, une tonalité et un matériau motivique propres, ce qui n'était pas le cas dans la *Première symphonie* où le rythme de marche funèbre continuait sur une structure harmonique de *ré* mineur, tandis que les bois faisaient déjà entendre les motifs de danses populaires. De plus, la forme du scherzo de la *Troisième symphonie* est beaucoup plus développée, puisque, après le retour varié du scherzo à la fin du deuxième trio, ce dernier revient et ramène une ultime variante du scherzo concluant l'œuvre. La forme s'organise donc selon une succession de type A–B–A–C–A–B–C–A avec un bref retour de B au milieu du second A (mes. 211–228). Ce qui

35. Morten Solvik a déjà rendu attentif à ces parentés qu'il situe tant sur le plan du contenu (la référence aux animaux dans les deux cas : ici au moyen de la citation du lied « *Ablösung im Sommer* », et dans la *Première symphonie* au moyen de l'image citée par Mahler comme étant le « sujet » de l'œuvre, à savoir l'enterrement du chasseur) que sur celui de la forme (cf. Morten SOLVIK, « Biography and Musical Meaning in the Posthorn Solo of Mahler's Third Symphony », in : Günther WEISS (éd.), *Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, Berne etc., Peter Lang, 1997, p. 356–357). Nous verrons, dans notre analyse, que cette parenté d'organisation formelle est en partie à mettre sur le compte de l'utilisation de procédés fantastiques.

donne au final la forme présentée dans le tableau 20. Un rapide examen de ce tableau nous révèle une parenté encore plus frappante entre ce scherzo et le troisième mouvement de la *Première symphonie* : dans les deux cas, l'épisode (ici de solo de cor, là du lied « Die zwei blauen Augen ») est suivi d'une répétition anticipée et notoirement variée de l'élément principal A. Bien que les procédés fantastiques soient à l'œuvre dans les deux solos de cor, nous nous intéresserons préférentiellement à l'enchaînement des sections C et A''', de sorte à mettre en évidence les parentés formelles qui pourraient lier ces deux sections aux sections équivalentes (mes. 83–137) du troisième mouvement de la *Première symphonie*.

TABLEAU 20 : schématisation de la forme du troisième mouvement de la *Troisième symphonie*

Mesures	1–68	69–120	121–210	210–228	229–255
Section	A	B	A'	B'	A''
Tonalité	do m	do M	do m	do M (mod.)	fa m
Tempo / Indications de Mahler	<i>Comodo. Scherzando. Ohne Hast</i>	<i>L'istesso tempo</i>	<i>Wieder sehr gemächlich, wie zu Anfang</i>		<i>Ein wenig, aber merklich langsamer</i>
Mètre	2/4	6/8	2/4		

256–346	347–373	374–431	432–484	485–528	529–590
C [solo cor]	A'''	A'''	B''	C'	A''''
fa M	fa m	fa M	do M	fa M	fa vers do M
<i>Sehr gemächlich / Zeit lassen</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Lustig</i>	<i>Grob !</i>	<i>Wieder sehr gemächlich</i>	<i>Wieder lebhaft und schneller als zu Anfang</i>
6/8	2/4	2/4		6/8	2/4

Comme dans le finale de la *Deuxième symphonie* et dans le premier « Nachtmusik » de la *Septième symphonie*, le solo de cor est véritablement « mis en scène » dans la nature : il est en effet une nouvelle fois entendu avec un phénomène d'écho (Mahler note « résonnant » [*verhallend*] à la mesure 283)³⁶ ; cet écho n'est ici toutefois pas aussi immédiat que dans les deux exemples cités précédemment. En revanche, le cor est de nouveau entendu « Comme s'il était très loin » (*Wie aus weiter Ferne*), ce qui le

36. Ce phénomène d'écho se reproduira lors de la deuxième intervention du cor ; il sera joué par les clarinettes en *mi* bémol et noté « Écho » (*Echoton*) par Mahler (mes. 297).

les motifs du scherzo (mes. 362 et suiv.) qui débouchent à la mesure 374 au retour noté *Lustig* (« joyeux ») du véritable scherzo en *fa* majeur.

EXEMPLE 55 : retour varié du thème chantant aux flûtes (mes. 347–348)



Nous assistons, dans l'ensemble de cette section, à un phénomène tout à fait comparable à ce qui se produisait déjà dans le troisième mouvement de la *Première symphonie*, juste après la citation de la fin du lied « Die zwei blauen Augen » : le thème principal du mouvement revient dans une tonalité différente de sa tonalité initiale (*fa* mineur ici contre *do* mineur au début du mouvement) ; de plus, il se voit contrepointé par un thème issu de l'épisode de cor (ou par une variation de ce thème), ce qui a pour conséquence de modifier et le caractère de l'élément extérieur de l'épisode et celui du thème principal. Autrement dit, ici comme dans la *Première symphonie*, nous assistons à un processus de bisociation conduisant à la création de cette section, que Mahler lui-même qualifie de « mystérieuse », et qui résulte de la rencontre étonnante de deux mondes apparemment hermétiques. Fait suite à cette bisociation un retour varié du thème principal, conformément à ce qui se passe dans la *Première symphonie*. Ici, la vision assez réaliste de la nature que nous proposait le scherzo — cette dernière reprenait presque dans son intégralité le début du lied « Ablösung im Sommer » décrivant la scène pastorale et irréelle d'oiseaux se concertant entre eux pour savoir qui prendrait la relève du coucou décédé — est présentée sur un mode tout à fait différent, proche de l'humour, puisque l'indication *Lustig* de la main de Mahler signifie à la fois que le caractère du thème est joyeux, mais qu'en même temps se mêle à cette gaieté un semblant d'ironie qui ferait de cette scène presque une caricature. L'épisode de cor induit ainsi non seulement la création d'une image fantastique aux mesures 347–373, mais il modifie également le déroulement formel du mouvement puisque le scherzo, mais aussi le premier trio, ne reviennent plus à l'identique et sont déformés par cette vision mi-ironique, mi-humoristique, qui culmine dans le retour noté « Vulgaire ! » (*Grob !*) du premier trio à la mesure 432. Autrement dit, l'épisode de cor interdit la reprise à l'identique et organise la forme scherzo autour d'une succession de variations présentant les différents mo-

des de relation de l'homme au monde, tels que Mahler les présentait à Natalie Bauer-Lechner (voir chapitre 5) : du mode quasi tragique et réaliste du début du mouvement présentant la scène des oiseaux discutant de la mort du coucou, la musique évolue vers le mode ironique et humoristique dans le retour du scherzo après l'épisode de cor.

Outre les parentés stylistiques qui lient entre eux des mouvements aussi différents que le finale de la *Deuxième symphonie*, le scherzo de la *Troisième symphonie* et le premier « *Nachtmusik* » de la *Septième symphonie* et qui sont la preuve de l'importance du fantastique dans la production symphonique mahlérienne, notre attention ne peut manquer de se diriger vers cet instrument qu'est le cor et qui systématiquement est à l'origine de la production des visions fantastiques. Cette récurrence peut nous laisser penser que le cor a chez Mahler une signification bien particulière. D'ailleurs, le compositeur a lui-même rendu le critique Ernst Decsey attentif au fait que l'atmosphère du poème *Der Postillon* de Lenau était très proche de celle du scherzo de la *Troisième symphonie*. Or précisément, l'histoire racontée par le poème de Lenau est construite autour d'un cor (de postillon) qui possède des vertus fantastiques semblables à celles du cor de Mahler. Ernst Decsey raconte l'anecdote de la manière suivante :

J'avais fait la remarque, dans une étude sur sa *Troisième symphonie*, que si l'on voulait comprendre le passage de trompette [en réalité : cor de postillon] dans le mouvement en *do* mineur, il fallait penser au poème de Lenau : *Lieblich war die Maienacht, Silberwölkchen flogen* (« Douce était la nuit de mai, de petits nuages d'argent volaient ») ; dans l'un comme dans l'autre résonnait cet appel solitaire dans la forêt. Mahler en était très surpris. Il m'a fait appeler : « Moi aussi j'ai pensé au même poème, à la même atmosphère ; comment savez-vous cela ? » À partir de cette heure, j'ai été admis comme un *Socius malorum* [un ami de Mahler] ³⁷.

Si le poème en question de Lenau nous renseigne en partie sur le contenu du scherzo puisqu'il évoque, comme le note justement Ernst Decsey, l'appel solitaire d'un cor — un cor de postillon de surcroît — dans la forêt (une forêt que représenterait la citation du lied « *Ablösung im Sommer* ») ³⁸, il est encore plus révélateur de la fonction du cor dans la poésie romantique allemande et de la parenté de traitement qu'en fait Mahler dans ses sympho-

37. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 292.

38. Sur le lien entre le poème de Lenau et le scherzo de Mahler, le lecteur pourra se reporter à l'excellente analyse de M. Solvik (cf. M. SOLVIK, « *Biography and Musical Meaning* », *op. cit.*, p. 339–360).

nies. Le poème décrit en effet comment un postillon, en soufflant dans son cor, entend dans l'écho de ce dernier les chants que jouaient d'un son si clair son camarade décédé qu'il finit par appeler son « frère ». La strophe clé de ce poème est la suivante :

Et du cor le clair son
Résonna en écho de la montagne,
Comme si le défunt postillon
S'y joignait dans ses chansons ³⁹.

Le cor de postillon est ici aussi l'instrument qui produit la vision fantastique : celle d'un air de cor dans lequel le postillon croit reconnaître les chansons de son camarade (ou frère ⁴⁰) décédé. Les sons joués par le postillon ne sont évidemment pas les mêmes que ceux du camarade, car, comme le dit le poème, seul lui savait jouer d'un son si clair. En revanche, c'est la perception qu'a le postillon du son du cor qui est déformée par le souvenir de son camarade et qui lui donne l'illusion d'entendre ce dernier jouer. Cette strophe repose donc sur un principe de bisociation d'un élément du réel (le cor) et d'un élément intérieur (le souvenir du camarade). Ce qui est intéressant ici, ce n'est pas tant l'usage de ce procédé de bisociation fantastique que le fait même que ce soit le cor qui en soit à l'origine. Il faudrait même préciser cette idée en ajoutant que c'est un cor de postillon, donc un cor naturel, sans pistons, qui produit cette image. Ceci a son importance, car dans ce cas le cor apparaît comme un instrument à la charnière entre le réel et l'humain : son enveloppe matérielle (de bois à l'origine, de métal ensuite) provient de la nature, mais ce qui lui donne vie en lui permettant d'émettre des sons, c'est le souffle de l'homme, conçu ici presque comme la matérialisation de l'esprit humain. Autrement dit, dans une perspective plaçant le fantastique à la jointure des mondes extérieur et intérieur, le cor joue un rôle majeur puisqu'il articule ces deux mondes pour produire la vision fantastique à travers la musique.

39. *Und des Hornes heller Ton / Klang vom Berge wieder, / Ob der todte Postillon / Stimmt' in seine Lieder* (Nicolaus LENAU, *Lenaus Werke*, 2 vol., édition critique établie par C. Schaeffer, Leipzig, Meyers Klassiker, s.d., vol. I, p. 100).

40. Il s'agit ici certainement d'un camarade, ou en termes modernes, d'un « collègue » du postillon qui jouait lui aussi du cor. L'emploi du terme « frère » ne viserait qu'à rappeler la forte relation qui unissait les deux hommes. Il est toutefois possible que Mahler, marqué comme nous l'avons vu par le décès de son frère Ernst, ait ressenti une attirance supplémentaire pour ce poème en raison de la présence de la figure du frère.

Ce détour par Lenau n'aurait d'une certaine manière que peu de sens dans le cadre de notre problématique si Mahler n'avait pas utilisé une image similaire dans *Das klagende Lied* dont il a lui-même rédigé le poème. L'histoire raconte en effet comment deux frères⁴¹ se sont mis en quête d'une fleur pour conquérir les faveurs de la princesse du château ; lorsque le premier frère trouve la fleur, il va se reposer auprès d'un arbre, la fleur entre ses lèvres. Le second frère ne pouvant supporter d'avoir été devancé de la sorte et désirant à tout prix s'attirer les faveurs de la princesse, tue son propre frère pour ramener la fleur à la princesse qui décide de l'épouser. Entre temps, un ménestrel qui passait près de l'arbre remarque un os enfoui sous les feuilles mortes. Il le ramasse et en fait une flûte dont il vient jouer au château pour la noce de la princesse et du second frère. C'est alors que la scène fantastique se produit et que la flûte se met à « parler » : le frère défunt raconte à travers l'instrument du ménestrel toute l'histoire du fratricide à la noble tablée réunie pour la noce.

Si ici, l'instrument diffère puisqu'il s'agit d'une flûte et non plus d'un cor, le principe reste le même : il s'agit d'un instrument dont le matériau de base est prélevé dans l'environnement naturel et qui, grâce à l'action de l'homme, peut faire parler cette nature. Se produisent alors ces visions fantastiques qui sont réveillées par l'homme (qui est dans le cas présent, comme chez Lenau, un musicien, donc un artiste), car l'homme est seul capable de rendre sensibles les vérités cachées de la nature. Une flûte ne peut naturellement pas se mettre à parler, mais, ici comme dans le cas du poème de Lenau, c'est l'auditeur — dans un cas le postillon, dans l'autre cas le second frère, auteur du fratricide — qui perçoit dans la musique la vérité. Le cor ou la flûte réveillent donc des souvenirs enfouis ou refoulés dans l'inconscient de l'homme. C'est en effet la flûte qui fait éclater au grand jour la vérité au sujet du fratricide, en réveillant les souvenirs enfouis dans la mémoire du second frère. Le même phénomène ne s'était-il pas produit dans la lettre à J. Steiner quand Mahler discernait dans les sons discordants du joueur de vielle (ici encore un musicien) les airs de son opéra « Ernst von Schwaben »

41. Comme le note fort justement H.-L. de La Grange, Mahler a ici modifié le conte de Bechstein sur lequel se serait basé l'auteur du poème, Martin Greif (un obscur auteur bavarois que Mahler aurait connu au Conservatoire de Vienne alors que les élèves du cours d'art dramatique donnaient des répétitions de son poème intitulé *Das klagende Lied*), en remplaçant la rivalité entre un frère et une sœur par la rivalité entre deux frères pour l'amour d'une femme (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 946). Est-ce là une nouvelle fois la vision de la mort de son frère Ernst qui hantait Mahler ?

et dans les traits du joueur de vielle ceux de son propre frère Ernst ? Ici, ce n'est pas le meurtre du frère qui est révélé, mais le lien entre le décès d'Ernst et la composition de l'opéra. La symphonie, en produisant ces visions fantastiques, révèle l'inconscient même et le vécu du compositeur et, ce faisant, elle montre la vérité qui se cache derrière les apparences. Au terme de ces réflexions, la réflexion faite par Mahler à Natalie Bauer-Lechner selon laquelle « [ses symphonies] sont la *vérité* et la *poésie* traduites en sons. À celui qui saurait [le] lire correctement, [sa] vie devrait paraître aussitôt transparente ⁴². » prend tout son sens et ne fait que confirmer l'analyse que nous en avons déjà faite, d'un point de vue purement abstrait, au chapitre précédent : la pratique de Mahler confirme donc sa « théorie ».

En réexaminant les trois visions fantastiques produites par des instruments de musique (le cor de Lenau, la flûte de *Das klagende Lied* et la vielle de la lettre à J. Steiner), on s'aperçoit que l'instrument est en fait moins important que le son qu'il produit et que c'est dans la musique elle-même que la vérité se révèle. N'est-ce pas en définitive ce qu'Arnim et Brentano ont voulu mettre en avant en intitulant leur recueil de poèmes *Des Knaben Wunderhorn* ⁴³ ? Le choix du cor paraît, dans notre perspective, déjà hautement significatif de l'esthétique romantique, puisque d'autres auteurs comme Eichendorff ont fait référence à cet instrument dans leurs poèmes ⁴⁴. Or le

42. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, op. cit., p. 33.

43. Une précision terminologique s'impose ici, puisque le mot même de *Wunderhorn* fait référence au merveilleux (*das Wunderbare*), et non au fantastique. Si l'on en croit Tzvetan Todorov (cf. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29), le merveilleux est une explication particulière donnée au fantastique ; si le lecteur décide que l'événement extraordinaire présenté par le fantastique s'est réellement produit et que c'est sa propre connaissance du monde qui est insuffisante à l'expliquer, alors il fait basculer le fantastique dans le merveilleux (voir aussi nos développements au début du chapitre 5). Que le cor de l'enfant soit merveilleux, n'a rien d'étonnant. Bien au contraire, l'enfant, dans sa naïveté, ne peut considérer le fantastique que comme du merveilleux, car il estimera ne pas connaître suffisamment le monde pour pouvoir expliquer le phénomène. Un enfant ne considérera en effet jamais le fantastique comme de l'étrange, c'est-à-dire comme le produit de son imagination ; il croira voir du vrai, du réel, mais sera intrigué par cet événement incongru dans le réel. Merveilleux et fantastique ne s'excluent donc pas, car ils ne se situent pas sur un même plan (le premier relève de la réception de l'œuvre, le second de sa production). À ce titre, parler de fantastique à propos du *Wunderhorn* n'est pas inepte ; cela a un sens, puisque nous parlons du texte, et non de sa réception.

44. Dans un poème intitulé *Sehnsucht* (cf. Freiherr Joseph von EICHENDORFF [dorénavant : EICHENDORFF], *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 13 vol., édité par H. Schulhof et A. Sauer, avant-propos de Wilhelm Kosch, Ratisbonne, Josef Habel, s.d., vol. I/1, p. 32), Eichendorff interprète aussi le cor de postillon comme l'appel de l'homme solitaire

cor en question est un cor « merveilleux », c'est-à-dire qu'il doit rendre sensible le monde fantastique que s'imagine l'enfant. Ce n'est toutefois pas dans le contenu verbal à proprement parler que transparait le fantastique, mais dans les sons qu'émet le cor. Lorsque Mahler a décidé de mettre en musique des lieder de ce recueil, il a essayé de rendre par le son ce que le texte n'était pas à même de rendre, puisque seule la musique a la fonction et le pouvoir d'exprimer le vérité à travers l'art. Autrement dit, la musique des lieder du *Wunderhorn* ne serait que la manifestation sensible de ces visions merveilleuses que racontent le cor et que les poèmes sont incapables de montrer. Or n'est-ce pas là exactement ce que rendent sensibles les symphonies de Mahler ? Les procédés fantastiques sur lesquels certains mouvements reposent placent la musique dont cet « autre » monde qui n'est ni le monde réel, ni celui du sujet et qui est précisément le monde fantastique de l'art. En reprenant dans ses symphonies des lieder du *Wunderhorn* dont il a *délibérément* ôté les paroles, Mahler ne grefferait ainsi pas un « corps étranger » à l'édifice symphonique, mais renforcerait au contraire la continuité stylistique de ce dernier en ne gardant des lieder que la musique, c'est-à-dire précisément cet imaginaire que la littérature ne peut rendre sensible.

Le rôle prépondérant du cor dans les symphonies de Mahler, et notamment dans les mouvements dont il vient d'être question, ne serait que la reprise d'un symbole romantique, emprunté pour partie au recueil d'Arnim et Brentano et visant à rendre l'auditeur attentif au caractère fantastique de la musique de Mahler. De nouvelles perspectives s'ouvrent alors sur les rapports entre lied et symphonie ; comme il serait prématuré de les analyser dans le détail, nous reléguons volontairement leur étude au chapitre 8 où il sera question d'une manière bien plus exhaustive du rapport entre musique et littérature, dans le cas où la voix humaine est physiquement présente dans l'œuvre.

En attendant, il convient simplement de noter l'importance du fantastique dans l'œuvre symphonique de Mahler, et de ce fait les parentés qui

dans la nature ; cet appel éveille chez le narrateur la vision de deux compagnons — peut-être le narrateur lui-même et la femme qu'il aimait, puisqu'il est soudainement question de l'embrasement de son cœur. Ces deux compagnons parlent d'un monde extraordinaire s'opposant au monde désert du narrateur : ils évoquent des palais, des jardins, des femmes, des forêts et des ruisseaux. En somme, ici comme chez Lenau, le cor est ce qui provoque l'irruption de ces visions merveilleuses et qui fait basculer le récit dans le rêve ou le fantastique. Le principe mis en évidence chez Lenau semble donc se retrouver chez ses contemporains : le cor est chez les romantiques intimement lié au merveilleux.

existent entre son style symphonique et le style littéraire des premiers romantiques allemands. Les références de Mahler à Jean Paul ou Hoffmann n'étaient donc pas de vains commentaires, mais indiquaient une parenté stylistique et esthétique entre leurs œuvres et celles de Mahler. Maintenant que le rôle du fantastique est précisé au niveau micro-formel, il importe de s'intéresser au rôle du fantastique dans l'élaboration de grandes formes symphoniques, et notamment à l'articulation entre fantastique et épique.

Utopies fantastiques

Les procédés fantastiques mis en évidence dans le chapitre précédent nous ont permis de comprendre certains éléments de la forme des symphonies de Mahler, mais ceci toujours à un niveau local. Certains enchaînements spécifiques d'une section à une autre ont ainsi pu prendre un relief nouveau grâce à ces outils. En revanche, il nous est encore impossible d'appliquer ces outils à des sections aux dimensions plus vastes comme un mouvement symphonique entier. S'il nous a ainsi été donné de fournir un cadre théorique capable d'expliquer la forme des soixante-neuf premières mesures du finale de la *Deuxième symphonie*, les seuls procédés de bisociation, d'opposition binomiale ou d'association symbolique s'avéreraient rapidement inaptes à décrire la forme de l'ensemble de cet édifice symphonique de près d'une demi-heure.

Le fantastique n'apparaît dans l'œuvre mahlérien que comme un moment parmi d'autres où l'attention du sujet se fixe sur un élément extérieur et l'investit d'un sens nouveau créant précisément la vision fantastique. Comme nous avons pu le voir, cette vision fonctionnait un peu à la manière d'une émergence de l'intériorité dans l'extériorité, cette émergence étant toujours aussi ponctuelle que le sont ces visions fantastiques éphémères qui peuplent les romans de Jean Paul ou les écrits de Hoffmann. Comme le dit lui-même Mahler dans sa lettre à J. Steiner, soudain « des voiles tombent du ciel, les sons et les images s'estompent ». Le sujet reste alors en proie aux tiraillements et conflits de son monde intérieur et la forme de son « récit » se dissout à nouveau dans cette nébuleuse d'états d'âme dont parlait G. Lukács à propos du roman du XIX^e siècle.

Il semblerait donc qu'il puisse y avoir une forte imbrication entre le fantastique et le genre épique moderne ; cette parenté avait brièvement été évoquée au chapitre précédent à propos des déclarations de Schlegel sur

l'ironie, une ironie qui irriguait à la fois le genre romanesque en dissolvant le récit objectif dans l'élément psychologique, et le fantastique puisqu'elle déformait la perception de la réalité pour réinvestir cette dernière d'une dimension nouvelle. Cette proximité entre roman et fantastique au XIX^e siècle a été soulignée par d'autres auteurs, et notamment par un de ceux qui a le plus pratiqué les deux genres : Jean Paul.

Épique et fantastique

Bien que l'ouvrage majeur d'esthétique de Jean Paul ne soit, de l'aveu même de son auteur, qu'une modeste production théorique (Jean Paul qualifiait en effet lui-même son cours de « préparatoire » [*Vorschule*]), il n'en propose pas pour autant quelques pistes intéressantes de réflexion sur le roman — et le genre épique en général — et ses liens avec le fantastique. Le douzième programme de la *Vorschule der Ästhetik* est entièrement consacré au roman et le soixante-neuvième paragraphe tente spécifiquement de donner une définition du genre. Après de nombreuses considérations souvent erratiques sur des aspects très divers du roman — ceci est là une preuve supplémentaire du caractère « préparatoire » de ce cours —, Jean Paul en vient à une première définition du roman :

Ce qui est le plus indispensable au roman, c'est le romantisme, et peu importe dans quelle forme on le frappe ou le coule. Jusqu'ici pourtant les stylistes exigeaient bien plutôt que le roman exorcise l'esprit romantique au lieu de le posséder : le roman avait à surveiller et à réprimer le peu de romantisme qui risque encore de couler sous la réalité⁴⁵.

Cette définition n'en est pas véritablement une, puisqu'elle nous renvoie dans un certain sens au romantisme qui, selon Jean Paul, constitue l'essence même du roman. Par chance, l'auteur consacre tout un paragraphe à la poésie romantique. Il y explique que l'art romantique est celui qui suit directement l'effondrement du christianisme et du monde extérieur. Jean Paul poursuit ainsi :

Que resta-t-il alors à l'esprit poétique, après que le monde extérieur se fut écroulé ? — Ce monde *intérieur*, dans lequel l'autre s'écroula. L'esprit descendit en lui-même, descendit dans sa nuit, et vit des esprits⁴⁶.

45. JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. et notes d'A.-M. Lang et J.-L. Nancy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 238.

46. Cf. *ibid*, p. 89 (V^e programme, 23^e paragraphe).

L'écrivain et théoricien fait en d'autres termes exactement le même constat que G. Lukács, puisqu'il situe le genre romanesque sur le plan de l'intériorité, et non sur les bases du genre épique antique qui pouvait se targuer de présenter un récit de type « objectif » relatant des faits du monde extérieur. Ici, le primat de l'intériorité et la déconstruction du rapport entre l'homme et le monde amène le regard ironique du narrateur ; ce style ironique a d'ailleurs largement été pratiqué par Jean Paul dans ses romans.

Enfin, comme le précise Jean Paul, l'univers du roman n'est pas vide de représentations ; c'est là qu'intervient précisément le fantastique dans le genre épique en introduisant, dans cet univers intérieur vide, des représentations non pas réelles, mais déformées par la perception qu'en a le sujet. Jean Paul poursuit l'extrait précédemment cité ainsi :

Mais comme la finitude ne concerne que les corps, et comme dans les esprits tout est infini et achevé, le royaume de l'infini se mit à fleurir, en poésie, sur les cendres de la finitude. [...] Dans la vaste nuit de l'infini, l'homme éprouvait plus souvent la peur que l'espoir. En et pour soi, la peur est déjà plus puissante et plus riche que l'espoir [...], car la peur, bien plus que l'espoir, rend la fantaisie féconde en images ⁴⁷.

L'image fantastique est pour Jean Paul cette représentation que l'homme se crée au sein de son intériorité et qui doit le rassurer dans son angoisse métaphysique de l'infini ; elle n'est rien de plus qu'une cristallisation ponctuelle de cette intériorité sur un objet du réel. Le procédé de bisociation, mis en évidence par B. Ransch-Trill chez Jean Paul et largement réutilisé par Mahler dans ses symphonies, en est une manifestation tangible. Cela n'empêche pas que ces images sont éphémères et qu'une fois qu'elles se sont estompées, l'homme reste en proie à l'infinité de son intériorité. Il retombe de nouveau dans cette nébuleuse (épique ou romanesque) d'états d'âme. Épique et fantastique ne sont donc pas dans la théorie jean-paulienne deux moments contradictoires, mais complémentaires.

Cette complémentarité doit culminer chez lui dans le paragraphe 70 consacré exclusivement au roman épique (cette formulation est quasiment une redondance) :

Fidèle au caractère épique, cet esprit ressurgi d'une époque plus romantique fait planer, légère, haute et claire, une nuée qui reflète ou qui porte non pas tant *un* héros que le monde et le passé. D'où la vérité et la finesse de

47. *Loc. cit.*

48. *Ibid.*, p. 239.

l'analogie entre le rêve et le roman, dans laquelle Herder place l'essence de ce dernier ; et d'où l'analogie aujourd'hui revendiquée entre conte et roman. Le conte est un *epos* plus libre, le rêve un conte plus libre ⁴⁸.

La proximité entre fantastique et épique est ici posée de manière univoque et sans appel ; il est d'ailleurs intéressant de noter qu'au sein du fantastique, c'est le rêve qui tient la place la plus importante. Ceci ne sera pas tout à fait sans conséquences chez Mahler qui placera à son tour la dimension du rêve au premier plan de ses grandes formes symphoniques.

Quelque cent ans plus tard, lorsque le jeune G. Lukács rédige sa théorie du roman — très tributaire, comme nous l'avons vu au chapitre 1, de la pensée des premiers romantiques, et de Schlegel en particulier —, il consacre tout un chapitre au roman du XIX^e siècle, qu'il nomme « le roman du romantisme de la désillusion ⁴⁹ ». Il y évoque notamment les principes de la forme épique moderne, reposant selon lui sur une propension marquée à l'intériorité se traduisant par la prédominance de l'élément psychologique dans l'élaboration de la forme. G. Lukács, tout comme Jean Paul, n'exclut pas non plus la possible présence d'éléments repris au monde réel dans ce type de romans. Le primat de l'intériorité n'exclut pas toute forme d'extériorité ; toutefois, cette dernière est toujours perçue à travers l'intériorité du sujet qui en modifie l'aspect. Selon G. Lukács, le sujet opère vis-à-vis du monde réel une correction visant précisément à le parfaire. Mais n'était-ce pas là une des revendications majeures des premiers romantiques, Schelling en tête, que de révéler l'essence même du monde à travers l'objet représenté ? de parfaire l'objet réel en le revisitant intérieurement ? G. Lukács dit :

Le rapport de surordination et de subordination entre les aspects extérieurs et intérieurs de la réalité constitue le problème éthique de l'utopie, la question de savoir jusqu'à quel point se justifie moralement la pensée d'un monde meilleur, jusqu'à quel point on est fondé à édifier sur cette base une vie qui soit close sur elle-même et qui n'aboutisse pas à une lacune plutôt qu'à une fin [...]. La création purement artistique d'une réalité correspondant à ce monde rêvé ou, du moins, plus adapté à ce monde que celle qui est effectivement donnée, ne constitue qu'une solution spécieuse. Car l'aspiration utopique de l'âme ne se légitime et ne mérite de devenir le centre du monde que si, dans la situation présente de l'esprit ou, ce qui revient au

49. Cf. G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, trad. par J. Clairevoye, Paris, Denoël, 1968 ; rééd. Paris, Gallimard, 1989, p. 109–130.

50. *Ibid.*, p. 112–113.

même, dans un monde passé ou mythique mais présentement représentable et figurable, il est absolument exclu qu'elle trouve aucune satisfaction ⁵⁰.

Derrière ce jargon souvent très abstrait se cache en fait la réalité simple d'un domaine littéraire — le roman — qui cherche à créer un monde meilleur par l'art et tente d'y parvenir en présentant une vision déformée de la réalité, souvent d'ailleurs par le rêve. Il en résulte le plus souvent une utopie qui est l'impasse même de ce mode de pensée et contre laquelle la forme du roman du XIX^e siècle butte (et, nous dirions, « lutte ») : elle n'est en effet pas à même de recréer sur cette base la totalité à laquelle elle aspire, et échoue dans sa tâche. Quoi qu'il en soit, l'intériorité qui domine de manière hégémonique la forme du roman du XIX^e siècle n'exclut pas les représentations : au contraire, les représentations stigmatisent sa volonté de recréer une totalité et un monde dans l'art, susceptibles de structurer l'intériorité infinie du sujet. Et G. Lukács d'ajouter à ce sujet :

[Dans le roman du XIX^e siècle], c'est l'homme qui, par son aptitude intérieure à une expérience vécue et à une structuration de la vie apparentées à la poésie, peut devenir héros, peut devenir le personnage central de l'œuvre. [...] C'est une *intériorité qui, s'achevant elle-même comme création littéraire, exige du monde extérieur qu'il s'offre à elle comme matière adéquate de son auto-structuration* [nous soulignons] ⁵¹.

Les éléments fantastiques sont autrement dit appelés à structurer la forme du roman. G. Lukács rejoint ici ce que déclarait Jean Paul, puisque ce dernier affirmait que le rôle du fantastique était de créer des représentations finies dans l'infini de l'esprit, et donc de structurer ce dernier. Ainsi, « l'homme devient tout à la fois celui qui façonne poétiquement sa vie propre et celui qui la contemple comme une œuvre d'art ⁵² ».

Fantastique et épique ne s'excluent donc pas, mais se complètent ; en même temps, le fantastique donne cette illusion de totalité et de réalité à la forme épique, laquelle vire finalement dans l'utopie. L'analyse de l'intégralité du finale de la *Deuxième symphonie* qui suit, vise à montrer d'une part l'articulation des éléments fantastiques dégagés par l'analyse du chapitre 5 autour d'une forme de type épique reprenant entre autres les procédés utilisés par Mahler dans « Totenfeier », et d'autre part l'« utopie de la forme » qui en résulte ainsi que la part de responsabilité du fantastique dans cette « logique utopique ».

51. *Ibid.*, p. 115.

52. *Ibid.*, p. 116.

La téléologie du rêve dans le finale de la Deuxième symphonie

À la *Deuxième symphonie*, dont nous allons maintenant analyser le finale, a été inséré, moyennant quelques modifications relevant plus du détail d'écriture que de l'organisation formelle globale, le mouvement « Totenfeier » qui en constitue depuis 1893 le premier mouvement. Cette donnée est fondamentale, car elle nous permet de justifier le recours aux principes épiques, engendrant une structure de type additive-variative, dans le finale. En même temps, cela nous permet de rattacher les différentes variations de caractère auxquelles nous aurons affaire dans le finale à une intention de Mahler de présenter les différents états d'un thème donné, et par là-même de rendre sensibles musicalement les différents états d'âme du sujet. Que ce qui devait au départ être un poème symphonique en un mouvement ait été composé d'après le drame de Mickiewicz ou bien que Mahler ait simplement ressenti une parenté *a posteriori*, les procédés variatifs mis à l'œuvre dans le mouvement correspondent à la présentation d'une substance épique qui pourrait être reprise au drame de Mickiewicz. Et même si le titre ne devait faire aucune référence à l'œuvre de l'auteur polonais — hypothèse que l'on ne peut pas complètement exclure, bien qu'elle soit peu probable —, les parentés d'écriture et de forme entre ce mouvement et les poèmes symphoniques de Liszt par exemple (notamment par la citation de la mélodie du *Dies iræ*⁵³) nous portent à croire que le procédé de variation utilisé par Mahler visait à composer en musique une forme que nous avons qualifiée d'épique, c'est-à-dire présentant musicalement les différents états psychiques du héros.

L'intégration de « Totenfeier » à la *Deuxième symphonie* n'aura pas été sans conséquences, ni pour cette dernière ni pour la symphonie chez Mahler en général : bien que Mahler ait pris la précaution rhétorique d'isoler son poème symphonique, légèrement remanié, du reste de la symphonie en préconisant une pause d'« au moins cinq minutes » entre les premier et deuxième mouvements, il n'a pas renoncé à intégrer ce mouvement à un ensemble symphonique plus vaste. Ce qui signifie qu'il peut selon lui y

53. Ce type de procédé remonte bien entendu à la *Symphonie fantastique* de Berlioz (ce qui au fond revient au même, puisque dans les deux cas il s'agit de musique à programme et que Liszt, de par son texte sur Berlioz, se réclame de ce dernier). D. Mitchell note que le réemploi de ces procédés par Mahler dans le finale confère à ce dernier mouvement un caractère proche des œuvres de musique à programme (cf. D. MITCHELL, *The Wunderhorn Years, op. cit.*, p. 336 & 370) ; il appuie ainsi indirectement notre thèse d'une immixtion chez Mahler des procédés fantastiques et épiques autour d'une prose romanesque.

avoir une continuité stylistique entre ce mouvement et les quatre autres au point que l'ensemble forme un tout, un de ces mondes que Mahler envisageait de créer dans ses symphonies. Le finale de la *Deuxième symphonie* nous fournit une preuve manifeste de cette continuité, puisqu'il articule les procédés fantastiques qui sont l'une des caractéristiques du style symphonique de Mahler autour d'une forme de type additive-variative reprise à « Totenfeier », forme que nous pouvons aisément mettre sur le compte de caractéristiques épiques, eu égard à la proximité du mouvement avec la musique à programme. L'imbrication des principes fantastique et épique dans le finale de la *Deuxième symphonie* n'apparaît pas comme une injure faite au genre ; bien au contraire, les théoriciens et auteurs du premier romantisme allemand prônaient déjà l'alliance du fantastique et de l'épique au sein même du genre romanesque. Nous dirions même que les théoriciens ont noté la nécessité de la fusion des deux genres : l'épique a besoin de se créer des représentations ; les images fantastiques, en retour, ont des conséquences sur l'état psychique du sujet et déterminent une succession de variations de cet état. Ainsi la forme du finale n'apparaît-elle pas comme une construction artificielle de la part de Mahler ; elle est au contraire naturellement engendrée par les tendances épiques du premier mouvement et les procédés fantastiques propres au style symphonique de Mahler, qui se combinent entre eux pour créer une prose authentiquement romanesque.

Cette immixtion du fantastique et de l'épique se manifeste dès les premières mesures du finale, dans ce que les analystes ont appelé « exposition »⁵⁴. De la fin de l'exposé du thème *Dies iræ* (mes. 69) jusqu'à la fin de la première partie (mes. 193), nous assistons à un jeu permanent entre l'image fantastique de la section 4 (mes. 48–61) et différents états du sujet représentés notamment par un nouveau motif au caractère plaintif (développé durant toute la section des mesures 97–141). Les deux retours de l'image fantastique (mes. 78–96 et 162–193) sont eux aussi en permanence variés : de nouveaux motifs s'y contrepontent systématiquement (par exemple aux mesures 165–167 aux trombones 1 et 2) ; ils seront réexploités à la fin du mouve-

54. Les analystes ont l'habitude de diviser le mouvement en trois parties : la première (mes. 1–193) constituerait une exposition de forme sonate, la deuxième (mes. 194–401) un développement et la troisième (mes. 402–764) une réexposition. Ce découpage est notamment proposé par H.-L. de La Grange qui en note toutefois la faiblesse et préfère au fond parler de trois sections « apparentées » respectivement à une exposition, un développement et une réexposition (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1030–1031). Son intuition sera confirmée par notre analyse.

ment dans le chœur de la résurrection ⁵⁵. Le tableau 21 présente l'organisation de la succession des différents épisodes depuis l'exposé du *Dies iræ* jusqu'à la fin de l'« exposition » (mes. 193).

TABLEAU 21 : organisation des mesures 62–193 du finale de la *Deuxième symphonie*

Mesures	62–77	78–96	97–141	142–161	162–193
Section	<i>Dies iræ</i>	[section 4]	Nouveau thème D	<i>Dies iræ</i>	[section 4]
Caractère	macabre	quasi pastoral ⁵⁶	plaintif	choral	quasi pastoral
Tonalité	<i>fa m</i>	<i>fa m</i>	<i>si b m</i> vers <i>ré b M</i>	<i>fa m</i>	<i>do M</i>
Tempo / Indications de Mahler	<i>Langsam</i> (quasi <i>l'istesso tempo</i>)	<i>Nicht eilen.</i> <i>Immer dasselbe</i> <i>getragene</i> <i>Zeitmaß</i>	<i>Im Anfang sehr</i> <i>zurückgehalten /</i> <i>Etwas drängend</i> (...)	<i>Wieder sehr</i> <i>breit / Etwas</i> <i>energischer</i> <i>im Tempo</i>	<i>Wieder breit</i>
Mètre	4/4		2/2	4/4	

La structure variative ressort très clairement de ce tableau : en effet, l'ensemble formé par le *Dies iræ* et l'image fantastique de la section 4 revient par deux fois, varié, et séparé par l'arrivée d'un nouveau thème (D) évoquant la plainte. On notera par ailleurs que le *Dies iræ* et l'image fantastique font l'objet d'une véritable variation de caractère : le *Dies iræ* se débarrasse aux mesures 142–161 de son contrepoint aux cordes et prend l'allure d'un choral, puisqu'il ne reste plus comme seul rythme que des blanches répétées ; l'image fantastique est transposée aux mesures 162–193 en *do* majeur ce qui lui donne un caractère bien plus lumineux et moins fantomatique que lors de ses deux premières apparitions.

L'analyse de cette seule première partie d'exposition nous démontre la validité des remarques consignées au début de notre analyse, remarques qui

55. Le premier motif se contrepointant à cette image fantastique est déjà entendu comme prolongement du *Dies iræ* aux mesures 70–77, mais ne prend que progressivement de l'importance.

56. Il s'agit de l'image fantastique des mesures 48–61 qui intègre ici à son discours à l'orchestre l'appel de cor entendu « au loin », comme si ce dernier était perçu « en souvenir ». Il n'est plus proprement extérieur, mais est intégré, en tant qu'élément extérieur, au discours de l'orchestre. Il contribue au caractère à la fois pastoral de cette section et à son caractère fantastique, puisqu'il est perçu au milieu des bruits « intérieurs » de l'orchestre (sur le caractère « intérieur » de l'orchestre, nous renvoyons ici aux théories exposées par Wagner, que Mahler connaissait. Le lecteur se reportera au chapitre 1).

concernaient l'immixtion de l'épique et du fantastique dans ce mouvement. L'enchaînement insolite des cinq premières sections du début du finale se poursuit par la variation de certaines d'entre elles et l'ajout de certaines autres présentant au total une succession d'états d'âme résultant de l'interaction entre d'un côté l'image fantastique de la section 4 et le symbole du *Dies iræ*, et de l'autre le sujet. Ce processus variatif s'amplifiera encore dans la deuxième section de développement au cours de laquelle nous assisterons à de véritables variations de caractère — comme nous avons pu en observer chez Strauss ou même dans « Totenfeier » — qui appuieront encore un peu plus notre thèse d'une articulation de la forme autour des données épique et fantastique. Ceci montrera en outre l'incroyable continuité stylistique au sein de la *Deuxième symphonie* (entre « Totenfeier » devenu l'*Allegro maestoso* initial et le finale) ainsi que l'importance de la complémentarité épique / fantastique pour le style symphonique mahlérien en général.

La deuxième partie de ce gigantesque finale (mes. 194–401), dont le lecteur trouvera une présentation synthétique dans le tableau 22 (en page suivante), est en réalité une grande variation de caractère de la première⁵⁷, transformant cette dernière en marche et déconstruisant les repères spatio-temporels qu'elle avait établis (opposition hors de l'orchestre / dans l'orchestre ; structuration claire du temps au moyen d'une séparation des différents thèmes et sections par des doubles barres et des changements d'armure). Nous basculons donc d'une perception *quasi réelle*⁵⁸ de la réalité (dans la première partie) à une relation au monde se faisant sur le mode *quasi irréel* : la disparition des repères spatio-temporels et le travestissement de symboles « extérieurs » comme le *Dies iræ* (voir nos développements ci-dessous et l'exemple 57) en sont deux preuves irréfutables. Le monde que nous présente cette deuxième partie n'est plus un monde perçu directement par le sujet, mais un monde que ce dernier se reconstruit dans son intériorité à partir de cette perception initiale. D'où ce caractère irréel que nous allons maintenant expliciter en détail.

57. Ceci avait déjà été noté par Rudolf Stephan dans son étude monographique sur la *Deuxième symphonie* (cf. R. STEPHAN, *Gustav Mahler. II. Symphonie C-moll*, Munich, Wilhelm Fink, 1979, p. 69).

58. Nous faisons ici précéder l'adjectif « réel » de l'adverbe « quasi », car la musique et l'art en général ne peuvent présenter que leur propre réalité et non la réalité telle qu'elle est (voir chapitre 5).

TABLEAU 22 : organisation de la deuxième partie (mes. 194–401) du finale de la *Deuxième symphonie*

Mesures	194–219	220–288	289–309	310–324	325–341	342–401
Élément thématique principal	A [section 1] sur 2 mesures (194–195), puis <i>Dies iræ</i>	<i>Dies iræ</i>		A [section 1], avec en contrepoint le <i>Dies iræ</i> en marche	D	D + fanfare
Tempo / Indications de Mahler	<i>Maestoso</i> , puis tout de suite : <i>Allegro energico</i>	<i>Kräftig</i>	<i>Mit einem Male etwas wuchtiger</i>	<i>A Tempo / Più mosso / Heftig drängend</i>	<i>Wieder zurückhaltend</i>	<i>Mit etwas drängendem Charakter</i>
Mètre	4/4, 2/4, 4/4	4/4		4/4	4/4	6/4, 2/4, 3/4, 4/4...
Tonalité(s) principale(s)	<i>fa</i> m vers <i>si</i> b M	<i>fa</i> M (vers <i>do</i> # m)	<i>si</i> b m	<i>si</i> b m	<i>mi</i> b m vers <i>fa</i> m	<i>fa</i> m
Fonction	préparation de la variation de caractère du <i>Dies iræ</i> à venir	variation de caractère (marche) du <i>Dies iræ</i>	variation de forme de la section précédente	variation de forme de la section 1	retour très légèrement varié (forme) de D	variation de caractère (marche) de D

La deuxième partie débute par deux mesures faisant revenir la section 1 (mes. 194–195), celle qui cite un passage du scherzo. Ici, la tonalité est *fa* mineur (celle-là même qui caractérisait la « subjectivité » de la section 4 et qui est ici un indice supplémentaire de l'immersion totale dans l'intériorité du sujet esthétique) ; on note surtout qu'un nouveau motif semble naître naturellement du motif du scherzo hurlant de douleur⁵⁹ : c'est le motif des violons aux mesures 195–197 (exemple 56).

EXEMPLE 56 : nouveau motif se contrepointant au retour varié de la section 1 du finale de la *Deuxième symphonie* (violons 1, mes. 195–197)



59. Dans son étude systématique des motifs et thèmes de Mahler et de leur signification, C. Floros qualifie ce motif de « motif du cri » (*Schreimotiv*) et le rapproche d'un motif du second mouvement de la *Cinquième symphonie* à l'allure et au caractère très proche (cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler*, 3 vol., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977 ; ²1987 [vol. 1 & 2], 1985 [vol. 3], vol. II, p. 392).

D'autres motifs se contrepontent à cette marche, notamment le motif qui était apparu dans le premier retour varié de l'image fantastique et qui servira de base au chœur de la résurrection dans la troisième partie, ou bien encore le motif A de la section 1. Aux mesures 289–309, la marche atteint un paroxysme, indiqué par Mahler lui-même comme suit : « Soudainement un peu plus puissant » (*Mit einem Male etwas wuchtiger*), ce qui n'est pas sans rappeler les processus d'amplification de la marche dans « Totenfeier »⁶². Suit un bref retour du thème D, plaintif, de la première partie (mes. 325–342) avant que ne se superpose une fanfare jouée par des cors placés *hors orchestre*. Cette fanfare ramène le caractère de marche jusqu'à la mesure 401. La partition soudaine de l'espace, provoquée par l'irruption de la fanfare, entre un extérieur et un intérieur pourrait infirmer notre hypothèse d'une deuxième partie présentant exclusivement un monde intérieur dans lequel les catégories spatio-temporelles sont abolies. Mais la fanfare extérieure est ici précisément *hors* des catégories spatio-temporelles du sujet puisqu'elle se superpose au thème D dans un mètre qui lui est différent et que le sujet essaie de ramener à ses propres catégories perceptives (voir exemple 58 en page suivante). Autrement dit, la fanfare fait précisément,

elles ont pu parfois s'introduire par la danse dans la marche. La conscience du temps propre à la marche semble être l'équivalent musical du temps de la narration. "*Times marches on*" — c'est aussi bien l'image d'un écoulement du temps non dramatisé, extensif, voire menaçant, que celle de l'impulsion motrice qui lui correspond, pour autant, même que le sentiment d'un tel écoulement du temps n'ait pas sa source dans cette impulsion. » (ADORNO, *Quasi una fantasia*, trad., présentation et notes de J.-L. Leleu avec la collaboration d'O. Hansen-Løve et Ph. Joubert, Paris, Gallimard, 1982, p. 113) Cette idée a été traitée de manière comparative par Matthias Hansen dans une analyse conjointe de Schubert et Mahler (cf. M. HANSEN, « Marsch und Formidee. Analytische Bemerkungen zu sinfonischen Sätzen Schuberts und Mahlers », *Beihefte zur Musikwissenschaft* XXII [1980], p. 3–23) ; l'argument d'Adorno a également été repris récemment par Stephen E. Hefling dans sa monographie sur *Das Lied von der Erde* (cf. S. E. HEFLING, *Mahler : Das Lied von der Erde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 11). Il est intéressant de noter ici le parallèle que fait Adorno entre marche et narration, car au fond, la marche apparaît dans notre perspective d'une forme épique comme ce qui conduit le sujet d'un état A à un état B et organise de ce fait le discours autour d'une narration apparente qui n'en est toutefois plus une tout à fait, puisqu'elle est dissoute dans l'élément psychologique.

62. À la mesure 300 de l'actuel premier mouvement de la *Deuxième symphonie* (qui correspond à la mesure 317 de « Totenfeier », où la marche atteint aussi un paroxysme, mais où l'on ne trouve aucune indication particulière de Mahler), Mahler a noté : « Au tempo, mais plus puissant » (*a tempo, aber wuchtiger*). L'emploi du même adjectif (*wuchtig*) ne fait que renforcer les parentés entre ce mouvement et le finale, d'autant plus que, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une section de marche.

par ce processus d' « acclimation » métrique, l'objet d'une tentative d'intériorisation. Elle n'est pas un objet proprement extérieur, mais manifeste le désir de l'intériorité de s'extérioriser : la fanfare de ce fait est simplement l'expression symbolique de l'état de lutte dans lequel se trouve le sujet. Par conséquent, tandis que dans la première partie l'appel de cor était réaliste et donnait lieu seulement dans un second temps à la production de l'image fantastique, la fanfare est ici totalement irréaliste (puisque le produit de l'intériorité). Ici, tout se superpose dans l'intériorité même du sujet.

EXEMPLE 58 : « acclimation » métrique de la fanfare extérieure
au thème D (mes. 343–345)

(Tous les instruments en notes réelles)

Trp. (F)*

Trp. (C)*

Triangle*

Cymbales et tambour*

VI. 2

Vla

Vlc

pp *pp sempre*

sf *sf*

molto espress.

* placés dans le plus grand éloignement
(in weitester Entfernung aufgestellt)

La troisième et dernière partie présente certes des symétries avec la première — ce qui lui vaut d'ailleurs d'être qualifiée de réexposition — et pourtant le mode de relation entre le sujet et le monde entre dans une troi-

sième phase qui n'est ni *quasi réelle*, ni *quasi irréelle*, mais *quasi surréelle*. La troisième partie n'est en fait rien d'autre que le retour, en rêve, du monde perçu dans la première et revisité par la deuxième partie. En effet, se succèdent aux mesures 402–471 : la section 1 citant le scherzo (mes. 402–417), la section 2 citant le premier mouvement (mes. 418–447) puis l'appel de cor — de nouveau en-dehors de l'orchestre — aux mesures 448–453 suivi de la vision fantastique de la section 4 (mes. 454–471). En place et lieu de la cinquième section contenant le thème du *Dies iræ* et un motif secondaire, Mahler fait surgir de manière inattendue un chœur entonnant un poème de Klopstock largement retravaillé par le compositeur. Le motif principal de ce chœur n'est autre que le motif secondaire de la cinquième section (mes. 165–167 aux trombones) qui est ici radicalement transformé dans son caractère et signifie le triomphe de la résurrection. Notre analyse se concentrera essentiellement sur le retour des quatre premières sections, car c'est dans ces dernières que réside la clé du mouvement.

En effet, outre le fait que le chœur — et même plus généralement toute cette troisième partie — n'est qu'une gigantesque variation de caractère de la première partie la transformant en un vaste choral contemplatif et thuriféraire (culminant dans l'accord final de *mi* bémol majeur), le rapport de cette dernière partie au reste de l'œuvre, notamment sur le plan tonal, amène quelques réflexions de notre part, puisque la réexposition des quatre premières sections se fait tonalement un demi-ton au-dessus de l'exposition. Il y a là une entorse au modèle de la forme sonate qu'il nous faut expliciter.

Cette transposition d'un demi-ton a pour conséquence principale de déplacer l'appel de cor d'un plan naturel vers un plan fictif. En effet, si l'appel de cor se faisait dans la tonalité « naturelle » de *fa* dans la première partie (le cor utilisé par Mahler étant un cor en *fa*, *fa* est donc la tonalité la plus naturelle qui lui soit donnée de jouer), cet appel résonne aux mesures 448–471 en *fa* dièse, une tonalité qui apparaît donc comme une tonalité artificielle. Seul le perfectionnement de la technique de facture des instruments a pu permettre au cor naturel de se développer pour pouvoir jouer dans de telles tonalités. Autrement dit, ce n'est pas un élément de la réalité extérieure, de la nature, que perçoit le sujet ici (et ce bien que les cors soient placés *hors scène* et que Mahler insiste sur la nécessité d'un effet d'écho), mais la réminiscence d'une image qui semble se projeter dans la réalité tout en n'étant plus réelle et en restant prisonnière du monde intérieur. Ceci est renforcé par l'ajout d'un écho de trompettes qui ne figurait pas dans l'appel de cor des mesures 43–47 et qui est vraisemblablement une illusion que se

créé le sujet essayant de se représenter à nouveau cette image de la réalité qu'il avait perçue au début du mouvement. Par ailleurs, l'image fantastique lui fait suite dans une continuité absolue. Elle n'est plus jouée par l'orchestre, mais partagée entre l'orchestre et les solistes disposés hors scène. Si bien qu'une nouvelle fois la séparation entre l'intérieur et l'extérieur se floue et que les repères spatiaux sont finalement abolis par l'ubiquité des motifs issus de l'image fantastique. Le sujet n'arrive plus à distinguer ce qui est réel de ce qui est le fait de sa propre intériorité ; il vit proprement dans le rêve, car ses repères perceptifs sont déconstruits.

Le retour des troisième et quatrième sections se ferait alors sur le mode du rêve, c'est-à-dire qu'il présenterait une image empruntée au monde réel, que le sujet a réellement éprouvée et qui se projette à nouveau, mais différemment et inconsciemment dans son esprit. Un peu à la manière de ces images phosphorescentes qu'on accroche aux murs de la chambre des enfants et qui, une fois la lumière éteinte, continuent à briller et à offrir à l'univers noir de la chambre des objets de représentation. Cette très belle image est reprise à Schopenhauer, et plus particulièrement à son *Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt* (« Essai sur la vision d'esprits et ce qui s'y rapporte »). Schopenhauer y dit :

Car la caractéristique du rêve est cette condition essentielle qu'est le sommeil, c'est-à-dire l'arrêt de l'activité normale du cerveau et des sens : ce n'est que lorsque cette activité cesse que le rêve peut entrer en jeu ; exactement comme les images de la *laterna magica* ne peuvent apparaître que lorsque l'on a éteint la lumière de la chambre ⁶³.

Schopenhauer, bien avant l'existence des théories psychanalytiques, s' imagine le rêve comme le produit d'un organe qu'il nomme « organe du rêve » (*Traumorgan*) et qui aurait un double fonctionnement : le jour, il agit comme organe de la perception de l'extérieur vers l'intérieur, tandis que la nuit il inverse son fonctionnement, agissant de l'intérieur vers l'extérieur et produisant des représentations mentales de la réalité, que Schopenhauer nomme « rêve » ⁶⁴.

63. *Denn das Charakteristische des Traumes ist die ihm wesentliche Bedingung des Schlafes, d.h. der aufgehobenen normalen Tätigkeit des Gehirns und der Sinne ; erst wann diese Tätigkeit feiert, kann der Traum eintreten ; geradeso, wie die Bilder der Laterna magica erst erscheinen können, nachdem man die Beleuchtung des Zimmers aufgehoben hat* (SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke*, 5 vol., éd. Wolfgang Freiherr von Löhneyser, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, vol. 4, p. 281).

64. Cf. *ibid.*, p. 303.

Mahler n'aurait peut-être pas eu connaissance de ces théories sur le rêve, si elles n'avaient été relayées par Wagner lui-même dans son ouvrage sur Beethoven ; non seulement Wagner cite explicitement les théories de Schopenhauer sur le rêve en reprenant notamment la distinction que ce dernier opère un peu plus loin dans son traité entre « rêve allégorique » et « rêve du plus profond sommeil »⁶⁵, mais il attribue en plus à la musique le rôle de rendre sensibles ces rêves :

Si la musique, que nous appelons domaine des rêves, attire à elle les éléments du monde de représentation qui lui sont proches, cela ne se produit que pour tourner en quelque sorte vers l'intérieur la connaissance sensible au moyen d'une admirable transformation préalable qui lui permet de saisir l'essence des choses dans sa manifestation la plus immédiate, et de noter, pour ainsi dire, le rêve que le musicien avait contemplé au plus profond de son sommeil⁶⁶.

En plus de préciser l'importance du rêve pour la musique — ou plus exactement de la musique pour le rêve —, Wagner reprend cette idée propre à la conception du fantastique qu'avaient les premiers romantiques et qui attribue à ces images produites par l'interaction de la réalité et de l'esprit une part de vérité. La musique se voit donc attribuée une place de choix dans le domaine de la connaissance, et ce n'est peut-être pas un hasard si c'est précisément l'épisode de rêve du finale de la *Deuxième symphonie* qui précède la révélation de la connaissance divine, symbolisée par le chœur de la résurrection.

Les mesures 448–471 constituent donc un rêve en musique des sections 3 et 4 de la première partie d'exposition : leur *topos* harmonique, à l'écart même du domaine naturel et réel de *fa*, ainsi que le brouillage des catégories spatio-temporelles dont ils sont le siège, les placent en-dehors de la réalité, sans totalement les placer dans l'intériorité comme ce pouvait être le cas dans la deuxième partie de développement. En effet, ici la relation d'opposition entre extérieur et intérieur est apparemment toujours structurée et se présente exactement dans la même configuration que dans le *quasi réel* de la première partie ; en revanche, les modifications qu'y apporte Mahler au niveau harmonique et dans la répartition des motifs entre cors sur et hors scène, indiquent que la réalité a en fait été *re-crée*e à partir d'une première image par le sujet. La troisième partie est donc placée sous le signe du

65. Cf. WAGNER, *Œuvres en prose, op. cit.*, vol. X, p. 50.

66. *Ibid.*, p. 52.

surréalisme, au sens propre comme au sens figuré : elle est en effet harmoniquement un demi-ton *au-dessus* de la réalité de la première partie et en tant que rêve, elle appartient à ce monde dont s'empareront les artistes de la première moitié du xx^e siècle comme Picasso, Magritte ou Dali. Le chœur qui fait suite à cet épisode rêvé n'est en fait que le prolongement de ce dernier, comme une vision naissant de ce rêve. Il apparaît finalement comme une utopie⁶⁷ : la résurrection, ou plus exactement la vie après la résurrection (car c'est là le propos du texte de Klopstock remanié par Mahler), n'est pas donnée dans ce monde⁶⁸.

67. Ici, comme dans tout le reste de la présente étude, il faut entendre par « utopie » un phénomène qui ne se produit nulle part dans la réalité du monde dans lequel nous vivons ; l'utopie est un « non-lieu » (au sens propre, étymologique du terme) de notre monde, c'est-à-dire précisément que ce que nous montre l'utopie, c'est un autre monde, qui n'a pas pour autant de lieu déterminé : ce lieu se situant précisément en-dehors de notre monde, pour nous qui vivons dans notre monde et qui ne pouvons considérer des objets qu'à l'intérieur de ce monde (qui est le monde de notre expérience et de notre perception), le monde de l'utopie n'a donc par définition pas de lieu. Par conséquent, tout monde qui n'est pas le nôtre est par définition « utopique ».

68. L'idée d'une « résurrection en rêve » peut surprendre à deux égards : premièrement, Mahler était encore juif quand il a composé cette symphonie (en 1893–1894) ; deuxièmement, même dans la religion chrétienne, l'idée que la résurrection ne soit qu'un rêve, alors précisément que la foi chrétienne veut que le croyant croit en la résurrection (il n'y a qu'à se référer au texte du *credo* chrétien), apparaît presque comme absurde. Au fait que Mahler était encore juif en composant la *Deuxième symphonie* (sa conversion n'interviendra qu'en février 1897 ; cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 630), on peut opposer que Mahler songeait, dès 1894, à se convertir au catholicisme dont il se sentait déjà proche (le lecteur s'en convaincra en lisant les développements de H.-L. de La Grange à ce sujet et notamment la lettre de Mahler à Ludwig Karpath sur sa conversion : cf. *loc. cit.*). Autrement dit, Mahler se sentait déjà proche de la religion catholique et, très certainement, de son approche eschatologique (car Mahler était très sensible à ces questions concernant la mort et la vie après la mort) au moment où il composa sa *Deuxième symphonie*. Quant au fait que, pour les chrétiens, la résurrection soit un moment effectif de la « vi », et non un quelconque rêve, nous aimerions ajouter la nuance suivante à nos propos : le chœur sur un texte de Klopstock traite bien plus de la *vie* après la résurrection que de l'acte de la résurrection lui-même. Si la résurrection est bien l'aboutissement réel d'une vie de chrétien, la religion chrétienne considère la vie après la résurrection comme une « autre » vie : ce n'est qu'à ce prix que la résurrection peut se concevoir comme un « passage ». Si après la résurrection, le croyant retrouvait la même vie qu'avant, quelle serait la fonction de la résurrection ? Le texte de Klopstock insiste bien sur cette dimension, notamment à travers l'image de la lumière divine (sur laquelle nous reviendrons au chapitre 8). Autrement dit, l'idée d'une « sur-réalité », c'est-à-dire d'un autre monde meilleur, mais « surréel » car n'étant pas le même monde que celui dans lequel nous vivons, n'est pas incompatible avec l'eschatologie chrétienne : la surréalité se situe simplement après le moment du passage que constitue la résurrection, et non dans l'acte de

Si l'on examine maintenant la forme globale de ce finale, force nous est de constater la présence, en plus de ce que Strauss nommerait la logique musicale, de deux logiques : une logique fantastique et une logique épique découlant de la première et articulant la forme de ce mouvement. En même temps que l'interaction fantastique entre le monde réel et l'intériorité du sujet influe sur l'état psychique de ce dernier et détermine une forme basée sur la succession de ses différents états, s'organise une stratégie parallèle qui montre un sujet se repliant toujours plus sur lui-même jusqu'à arriver à ce rêve libératoire qui lui donne l'illusion du bonheur. Le fantastique est à la fois ce qui donne naissance à ces différents états et qui structure ces derniers autour d'une téléologie culminant dans le rêve de la troisième partie. La forme du mouvement repose sur la triple détermination (1) de la structure additive-variative issue de la forme épique, faisant se succéder trois grandes variations de caractère (le macabre de la première partie, le martial de la seconde et le religieux de la troisième), (2) de la téléologie axant la forme sur une progression conduisant finalement au rêve du monde d'après la résurrection (cette téléologie détermine en même temps la nature de la relation des éléments sur scène et hors scène par la succession des modes de fiction quasi réel, quasi irréel et quasi surréal) et (3) d'une forme sonate sous-jacente qui partage grossièrement la forme en une exposition, développement et réexposition (voir tableau 23 en page suivante). Le problème principal de cette forme est naturellement la réexposition : le repli du sujet du domaine réel vers l'irréel puis finalement vers le surréal du rêve, implique l'impossibilité d'une réexposition. Ici, et à la différence de ce qui se passait chez Strauss, non seulement le caractère, mais aussi le mode de

résurrection lui-même. Elle correspond à la vie éternelle évoquée par le *credo* chrétien, une vie qui n'est plus la même que la nôtre et que nous ne pouvons, en tant que mortels, qu'imaginer en rêve. Par ailleurs, si Mahler choisit d'évoquer la vie après la mort, c'est qu'il croit en la possibilité de l'existence d'une telle vie ; en même temps, il est aussi conscient que ce monde ne peut se réaliser ici-bas. Comme nous l'évoquions plus haut, le monde d'après la mort n'est pas ce monde ; sinon à quoi cela servirait-il de mourir pour ressusciter ensuite ? Le sacrifice de la mort ne prend un sens que si après la mort il y a l'espoir d'un monde meilleur. Mahler essaie de nous montrer, dans sa musique, ce monde de l'au-delà ; mais il ne peut nous le faire apparaître que comme une chimère (une brève vision de ce monde), comme un rêve éphémère qui s'estompe une fois que la musique s'arrête, car il ne nous est pas donné, dans ce monde, d'appréhender le monde de l'au-delà. Mahler est donc conscient des limites de ses propres possibilités. En ce sens, l'idée d'un monde de l'au-delà chimérique, utopique ou vu en rêve n'est pas contradictoire avec les croyances de Mahler ; au contraire, si Mahler n'y croyait pas, il n'aurait pas tenté de nous le présenter, ne fût-ce que brièvement et fictivement, dans sa musique.

TABLEAU 23 : superposition des trois logiques dans le finale de la *Deuxième symphonie*

Mesures	1–193	194–401	402–764
Forme sonate	exposition	développement	réexposition
Variation de caractère	macabre	martial	religieux
Mode de fiction	quasi réaliste	quasi irréaliste	quasi surréaliste

présentation des différents éléments a changé : la tonalité de *fa* dièse mineur en est une preuve aussi tangible qu'irréfutable. Ces deux logiques — fantastique visant à produire la vérité par le rêve, et épique visant à montrer l'évolution des états d'âme du héros — vont donc à l'encontre même de la logique de la forme sonate et l'infléchissent au point que cette dernière en devient complètement défonctionnalisée. La présentation quasi réaliste de l'exposition, faisant interagir intériorité et extériorité et créant ces visions étranges se superposant à la réalité de l'appel de cor, reniait d'ailleurs tout autant cette même forme sonate, puisqu'il est très difficile de distinguer deux thèmes qui seraient à même de constituer les deux pôles thématiques et harmoniques de la forme. La forme est entièrement dissoute par l'élément psychologique et les différents modes fictifs liant le monde intérieur au monde extérieur. Au fond, comme le disait lui-même Mahler à Natalie Bauer-Lechner, tout dans ce dernier mouvement « relève du devenir intérieur ⁶⁹ ».

En analysant ce mouvement, nous voyons non seulement que Mahler reprend les catégories de l'épique et du fantastique propres au roman du XIX^e siècle, mais qu'en plus celles-ci l'amènent à noyer la forme dans cette troisième caractéristique du roman de l'époque romantique, celle que G. Lukács appelle l'utopie ⁷⁰. En effet, le but ultime de la forme est la présentation sensible, dans et par la musique, du rêve, conformément d'ailleurs aux préceptes wagnériens ; or les représentations que le sujet s'imagine en rêve sont des utopies au sens propre comme au sens figuré du terme : non seulement ces représentations n'ont pas de lieu, puisqu'elles abolissent les

69. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 51.

70. G. Lukács n'est pas le seul à évoquer ce trait du roman du XIX^e siècle. Mikhaïl Bakhtine le note également dans son esthétique et sa théorie du roman (cf. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 470), puisqu'il dit que le roman est la tentative vaine de la réalisation du héros par lui-même et que de ce fait le roman repose sur l'illusion.

catégories spatiales (le retour de la section 4 aux mesures 454–471 n'est-il pas précisément partagé entre ces deux lieux que sont le dedans et le dehors de la scène ?), mais de surcroît elles ne sont que des chimères qui, comme la vision d'Ernst dans la lettre à J. Steiner, s'estompent rapidement. Ici, une fois que la symphonie a fait résonner le dernier accord de *mi* bémol majeur et que le chef commande aux musiciens de s'arrêter de jouer, l'auditeur retombe brutalement dans la réalité du quotidien. Un peu comme lorsque l'on est soudainement tiré de son sommeil et que l'on doit quitter le monde, parfois si heureux et agréable, dans lequel nous avait transportés notre rêve.

La réexposition est, dans ce genre de formes, le lieu par excellence de l'utopie, car elle est située au terme de la progression formelle de l'œuvre : la modulation de *fa* à *fa* dièse entre les première et troisième parties apparaît comme une tentative d'arracher la destinée de l'homme au « cours du monde » (*Weltlauf*) ; pour reprendre les termes d'Adorno, cette réexposition pourrait être qualifiée de « percée » (*Durchbruch*)⁷¹. Et comme le notait fort justement le philosophe allemand, cette tentative d'arrachement est vaine⁷² ; elle l'est dans la *Première symphonie* qu'analyse Adorno, comme elle l'est présentement dans le finale de la *Deuxième symphonie*, puisque tout n'est en définitive qu'un rêve. En ce sens, il est possible de parler ici de « stratégies de l'utopie ». La musique tente de donner corps à cette utopie, mais la musique, dans son immatérialité, n'y parvient pas totalement et au final, l'auditeur comme le compositeur, ne peuvent que contempler ce monde que présente la musique et espérer, peut-être, comme le suggère la foi chrétienne, un jour y accéder. Ceci place Mahler sur le même plan qu'un certain nombre de ses congénères, puisque c'est le propre de l'artiste romantique que de fuir dans le rêve⁷³, c'est-à-dire dans ce monde que se recrée l'art, qui

71. Cf. ADORNO, *Mahler. Une physionomie musicale*, trad. et présenté par J.-L. Leleu et Th. Leydenbach, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 17. Adorno y compare même la percée à la « venue du Messie ».

72. Cf. *ibid.*, p. 13–30. B. Sponheuer reprendra, en le confirmant, ce point de vue dans la conclusion qu'il tire de l'analyse des finales mahlériens (cf. B. SPONHEUER, *Logik des Zerfalls*, Tutzing, Hans Schneider, 1978, p. 457–459).

73. Rappelons que dans son article comparatif sur Dostoïevski et Mahler, Inna Barsowa note que c'est là une des parentés les plus évidentes entre les deux artistes et que dans ce sens, l'attachement de Mahler à l'œuvre du romancier russe tient peut-être plus largement à un attachement de Mahler au romantisme et à ses conceptions sur l'art en général (cf. I. BARSSOWA, « Mahler und Dostojewski », in : *Gustav Mahler Kolloquium 1979. Ein Bericht*, édité par la *Österreichische Gesellschaft für Musik*, Kassel etc., Bärenreiter, 1981, p. 73–74).

n'est ni le monde réel, ni le monde intérieur avec sa vacuité infinie, mais un troisième monde devant produire lui-même la vérité et la connaissance des deux autres. Cependant, la vérité qu'il nous montre n'est-elle pas à son tour chimérique ⁷⁴ ?

L'utopie des deux premiers mouvements de la Cinquième symphonie : copie ou critique ?

Les principes que nous avons mis en évidence dans l'analyse du finale de la *Deuxième symphonie* ne constituent pas un cas isolé d'articulation du fantastique et de l'épique dans l'œuvre de Mahler. Ceci n'est peut-être pas surprenant eu égard l'importance du fantastique dans les symphonies de Mahler, importance que la première partie de ce chapitre a eu pour tâche de mettre en avant. Il est en revanche intéressant de pouvoir montrer que ces procédés fantastiques peuvent trouver une articulation au niveau de la grande forme dans une structure additive-variative de type épique capable de les accueillir. Ceci prouve en effet que la musique est, tout comme la littérature, un art de la fiction et de la création (*Dichtung*) et peut entretenir, en tant que tel, des parentés esthétiques avec elle.

Dans son ouvrage sur la *Logique des genres littéraires* (le titre original en allemand était cependant : *Logik der Dichtung* [soit littéralement : « logique de la création poétique », ou, d'après la traduction de *Dichtung* par Pierre Cadot, « logique de la fiction »]), Käte Hamburger analyse le rapport entre littérature et réalité, en s'attardant longuement sur la notion de

74. Nietzsche, dans un très beau passage de *Die Geburt der Tragödie*, devait formuler le même raisonnement à propos du poète romantique dont Mahler semble ici étrangement se rapprocher : « Artiste dionysiaque, il est d'abord devenu un avec l'Un originaire, avec sa douleur et avec sa contradiction, et il produit l'image de cet Un originaire sous forme de musique, si tant est qu'on ait appelé celle-ci à juste titre une répétition du monde et un second moulage de celui-ci. Mais ensuite, sous l'influence du rêve apollinien, il redécouvre cette musique comme dans un *rêve symbolique*. Sans image ni concept, ce reflet de la douleur originaire dans la musique, et la délivrance de cette douleur dans l'apparence, engendrent à présent un second réfléchissement sous forme de symbole particulier ou d'exemple. L'artiste s'est dépouillé de sa subjectivité dans le processus dionysiaque. L'image qui lui montre à présent son union avec le cœur du monde est une scène de rêve qui donne une forme sensible à cette contradiction, à cette douleur originaires et au plaisir originaire de l'apparence. Le "je" du poète lyrique se fait donc entendre du fond de l'être : sa "subjectivité" au sens où l'entend l'esthétique moderne est une *illusion* [nous soulignons]. » (NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, trad. H. Hildebrand et L. Valette, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 55–56) Ne tient-on pas avec le finale de la *Deuxième symphonie* l'illustration dans la pratique de ces remarques théoriques, en concevant le chœur final comme le symbole particulier du rêve ?

fiction. Est fiction tout ce qui relève du « Comme », donc tout ce qui est « apparence, illusion de la réalité, c'est-à-dire non-réalité (...) »⁷⁵. La fiction est donc un système clos qui constitue une réalité en soi et qui n'est pas une apparence trompeuse de la réalité : la fiction est la recréation d'un monde, dans l'art et par l'art. Ce n'est peut-être pas un hasard si K. Hamburger associe fiction et *Dichtung*, ce terme même dont se servaient les romantiques pour qualifier l'acte de création artistique — littéraire ou musical d'ailleurs. En appliquant cette définition au finale de la *Deuxième symphonie*, nous pouvons admettre que ce dernier se présente comme une fiction, puisque le monde qu'il nous présente n'est pas une copie trompeuse de la réalité — ce serait le cas si Mahler avait écrit une véritable autobiographie musicale, au sens où l'entend C. Floros —, mais une véritable autre réalité, résultant de l'interaction entre les mondes intérieur et extérieur. Le finale en question est en ce sens « illusion de la réalité » pour reprendre l'expression de Käte Hamburger, mais n'est pas une peinture de la réalité qui ne pourrait être que trompeuse dans la mesure où cette peinture ne serait pas la réalité elle-même. Les qualificatifs de « *quasi* réel », « *quasi* irréel » et « *quasi* surréel » trouvent ici une justification supplémentaire, eu égard notamment aux conceptions de Mahler sur le rapport entre l'art et le monde, et donc implicitement sur ses déclarations quant au rôle de la fiction dans la musique.

Ces modes de fiction ont été repris par Hermann Danuser dans son analyse du premier mouvement de la *Troisième symphonie*, bien que le musicologue allemand n'ait mis au total en évidence que deux modes de fiction : les modes quasi réaliste et quasi surréaliste⁷⁶, qui correspondaient respectivement à l'exposition et au développement. Ce mouvement s'orga-

75. Cf. Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. P. Cadiot, préface de G. Genette, Paris, Seuil, 1986, p. 71. Au *Comme* de la fiction s'oppose le *Comme Si* de la feintise qui « comporte une dimension de tromperie, et de ce fait, la mise en relation avec la réalité » (*loc. cit.*). Le lecteur désireux d'approfondir cette notion de fiction pourra se reporter à l'article de Robert Scholes sur les modes de la fiction (cf. R. SCHOLES, « Les modes de la fiction », in : Gérard GENETTE & Tzvetan TODOROV [éd.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 77–88).

76. Cf. H. DANUSER, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1991, p. 168–169. H. Danuser a réalisé cette étude dans le cadre d'une recherche plus générale sur la notion de « prose musicale » (cf. H. DANUSER, *Musikalische Prosa*, Ratisbonne, Gustav Bosse Verlag, 1975), motivée par les premières recherches de C. Dahlhaus sur ce sujet dans les années 1960 (cf. C. DAHLHAUS, « Musikalische Prosa », *Neue Zeitschrift für Musik* CXXV [1964], p. 176–182).

nise d'une manière analogue au finale de la *Deuxième symphonie* — qu'il suit d'ailleurs directement dans la chronologie des symphonies. Il présente une succession de trois « parties ⁷⁷ » : la première correspondant à ce qu'on pourrait appeler une exposition (mes. 1–368), la seconde faisant office de développement (mes. 369–642) et la troisième de réexposition (mes. 643–875). Ces trois parties s'organisent d'une part autour d'un principe de variation présentant tour à tour les thèmes de marche et de marche funèbre dans des configurations différentes et autour d'un principe macro-formel consistant à se faire succéder ces différents modes de fiction. Ce principe se superpose au principe variatif pour lui donner une directionnalité (les variations ne se succèdent ainsi pas d'une manière aléatoire ou inorganisée, mais de sorte à matérialiser les différents modes de fiction). Pour H. Danuser, la première partie serait « quasi réaliste » en raison de la présence de repères spatio-temporels clairement établis ⁷⁸, notamment la nette séparation des différentes sections internes à cette partie et la différenciation des domaines spatiaux intérieur et extérieur (cette dernière est notamment visible à la mesure 247 quand la marche revient « comme de très loin » [*wie aus weitester Ferne*]). H. Danuser poursuit son analyse, en qualifiant la deuxième partie de « quasi surréaliste », en raison précisément de la disparition de ces repères spatio-temporels ; la troisième et dernière partie est simplement qualifiée par le musicologue de « synthèse épique », puisqu'elle reprend son mode d'organisation à la première partie tout en présentant cette dernière dans une configuration différente.

Si nous souscrivons entièrement à l'analyse de H. Danuser, nous aimerions apporter une clarification terminologique qui n'en fera que ressortir plus brillamment les parentés entre son approche et la nôtre. En effet, si la deuxième partie nie les repères spatio-temporels, alors elle ne se déroule pas dans un mode de fiction surréaliste, puisque précisément ce type de mode implique la présence d'une réalité (ou d'éléments réels), mais une réalité déformée par le rêve (elle devient alors « sur-réalité »). La deuxième partie serait plutôt de type « quasi irréaliste », c'est-à-dire qu'elle nie totalement les repères spatio-temporels pour retrouver une configuration libre, propre à cet infini intérieur et vide de représentations dans lequel elle se

77. Nous utilisons ici aussi volontairement le terme de « partie », parce que les outils de la forme sonate sont, s'ils sont utilisés exclusivement, impropres à décrire la forme de ce mouvement. H. Danuser a lui aussi, et avant nous, parlé de parties (*Teile*). Cf. H. DANUSER, *Gustav Mahler und seine Zeit*, *op. cit.*, p. 156–157.

78. Cf. *ibid.*, p. 168.

meut. En revanche, la synthèse des modes réaliste et irréaliste ne peut être, elle, que surréaliste, dans la mesure où elle redéfinit des repères visant à recréer une autre forme de réalité. L'analyse de H. Danuser montre en définitive que le premier mouvement de la *Troisième symphonie* reprend exactement la même progression des modes de fiction que celle du finale de la *Deuxième symphonie* : au départ, seules les terminologies différaient, mais grâce à notre clarification, le hiatus est levé. Finalement, le premier mouvement de la *Troisième symphonie* reprend les mêmes principes formels, bien qu'agencés d'une manière légèrement différente dans les détails d'écriture, que ceux dégagés par l'analyse du finale de la *Deuxième symphonie* et se construit lui aussi autour d'une forme d'utopie culminant dans le surréalisme de la partie finale ⁷⁹.

Nous ne nous attarderons pas plus longtemps sur ce mouvement pour lequel le lecteur pourra se reporter à l'excellent article de H. Danuser que nous venons de citer ; en revanche, il nous paraissait plus important de montrer dans notre étude comment d'autres mouvements de Mahler reprenait cette structure tout en la modifiant. Nous allons pour ce faire nous intéresser à la première « section » (*Abteilung*) de la *Cinquième symphonie*, c'est-à-dire à ses deux premiers mouvements.

Cette dernière reprend, parfois avec des parentés troublantes, le schéma du finale de la *Deuxième symphonie*, en expurgeant de ce dernier tous les éléments étrangers que constituaient les thèmes et motifs joués par des instruments hors scène et qui manifestaient la présence du monde extérieur. Ce faisant, nous verrons comment elle fait plus que simplement reprendre un schéma donné, mais comment elle en propose une « critique » au sens schlégielien.

Les deux premiers mouvements de l'œuvre ont été intégrés à un ensemble commun que Mahler a appelé « section » et qui nous laisse penser que les deux mouvements en question constituent un tout homogène et clos

79. On notera que cette utopie est implicitement présente dans le premier thème du mouvement, aux cors, que de nombreux auteurs, William J. MacGrath en premier, ont rapproché d'une chanson chantée par les étudiants viennois (cf. W. J. McGRATH, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1974, p. 41–47 ; voir également son article sur Mahler et Freud : W. J. McGRATH, « Mahler and Freud : The Dream of the Stately House », in : *Gustav Mahler Kolloquium 1979*, op. cit., p. 40–51 ; voir également Peter FRANKLIN, *Mahler : Symphony No. 3*, Cambridge etc., Cambridge University Press, 1991, p. 81–82). Ceci placerait ce mouvement tout entier sous le signe de l'utopie politique d'un monde meilleur que peut-être seul l'art serait à même de réaliser dans le rêve.

sur lui-même⁸⁰. Ceci se confirme en effet à la première lecture, puisque pratiquement tous les thèmes du second mouvement sont issus du premier. Cette caractéristique a même amené certains auteurs, comme Adorno⁸¹, à considérer le deuxième mouvement comme un simple développement du premier. Nous verrons dans quelle mesure cette hypothèse peut être retenue.

Le premier mouvement s'organise autour d'une alternance de sections très proche dans sa structure de la première partie du finale de la *Deuxième symphonie*. Dans un cas comme dans l'autre, l'auditeur est surpris par la prolifération des thèmes : en apparence, ce mouvement présente cinq thèmes différents qui peuvent se ramener à quatre si l'on considère que le dernier thème n'est qu'une variation de caractère du deuxième (le rythme pointé initial ainsi que l'importance de l'arpège insistent sur la forte parenté entre les deux thèmes, voir exemple 59 en page suivante). Doit-on rappeler ici que la première partie du finale de la *Deuxième symphonie* était constitué également de cinq thèmes différents (dont toutefois deux seulement — l'appel de cor [mes. 43–47] et le thème en *si* bémol mineur [mes. 97–141] — étaient propres au mouvement) ?

Les cinq thèmes s'organisent autour d'une forme, proche de la forme rondo, qui fait revenir presque systématiquement le premier thème de fanfare entre les énoncés des quatre autres thèmes. C'est donc le thème A de fanfare qui intervient systématiquement avant qu'un nouveau thème ne soit entendu, ou bien qu'une variation de caractère d'un de ces thèmes n'apparaisse.

80. Notre analyse en complexes variatifs s'inscrit dans le prolongement de celle de Michael Oltmanns (cf. M. OLTMANN, *Strophische Strukturen im Werk Gustav Mahlers*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1988, p. 254–260) qui distingue une forme strophique variée en neuf strophes. M. Oltmanns fait remonter la structure variative de ces strophes à des formes épiques comme la ballade ; il rejoint ici, mais en partant d'un autre domaine qui est celui du lied, notre interprétation quant à l'importance des structures additives-variatives de type épique dans l'œuvre mahlérien.

81. Cf. ADORNO, *Mahler, op. cit.*, p. 144. H.-L. de La Grange rappelle que les lettres de Mahler à son éditeur précisent que le premier mouvement n'était dans l'esprit du compositeur qu'une introduction et que le véritable premier mouvement, au sens où l'entend la symphonie classique, est le deuxième mouvement (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. II, p. 1128). Les deux affirmations ne sont en fait pas contradictoires : si le premier mouvement se comporte comme une introduction, cela n'empêche pas qu'il puisse déjà présenter un matériau thématique-motivique qui sera réexploité par la suite dans le deuxième mouvement. Par ailleurs, Mahler ne voulait certainement pas parler d'exposition à propos du premier mouvement, car sa structure complexe à cinq thèmes correspond peu au schéma classique d'une exposition.

EXEMPLE 59 : comparaison des deuxième et cinquième thèmes du premier mouvement de la *Cinquième symphonie*

Violons 1, mes. 34–41 (deuxième thème)



Violons 1, mes. 322–327 (cinquième thème)



raisse (ceci est par exemple le cas avec la variation de caractère *lied* du thème B aux mesures 323–376). Le tableau 24 nous donne un aperçu global de la forme du mouvement ⁸².

TABEAU 24 : plan général du premier mouvement de la *Cinquième symphonie*

Mesures	1–34 [repris 60-88]	35–59 [repris 89-120]	121–152	153–155	155–233
Section	A	B	C	A	D
Tempo / Indications de Mahler	<i>Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt</i>	<i>Etwas gehaltener</i>	—	—	<i>Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild</i>
Mètre	2/2			2/2	2/2
Caractère	fanfare macabre	chant plaintif	quasi danse	fanfare macabre	passionné
Tonalité	do # m		(la b M vers) ré b M	ré b	si b m

233–262	263–294	295–316	317–322	323–376	377–415
A	B	C	A	E (= B')	A
<i>Allmählich sich beruhigend</i>	<i>Schwer</i>	—	—	<i>Immer dasselbe Tempo / Klagend</i>	<i>Poco meno mosso / Streng im Tempo</i>
2/2			2/2	2/2	2/2
fanfare macabre	chant plaintif	quasi danse	fanfare macabre	chant	fanfare
do # m		ré b M	do # m	la m	vers do # m

82. Étant donné que chacune des sections du mouvement est clairement identifiée par un seul thème, nous ne reproduirons pas systématiquement tous les thèmes au cours de notre analyse et laissons donc notre lecteur se reporter, grâce aux numéros de mesures figurant dans le tableau 24, à la partition.

La configuration est ici tout à fait comparable à celle des mesures 1 à 193 du finale de la *Deuxième symphonie* où c'était l'appel de cor, et surtout l'image fantastique — macabre elle aussi ⁸³ —, qui faisait se succéder les différents thèmes et sections, elles aussi clairement séparées les unes des autres par des changements de tonalité et la présence de doubles barres indiquant une structuration claire du temps. Ainsi, dans ce même finale de la *Deuxième symphonie*, l'image fantastique de la section 4 faisait entendre tour à tour le *Dies iræ*, le thème en *si* bémol mineur (mes. 97–141) et enfin un retour varié du *Dies iræ*. Dans le premier mouvement de la *Cinquième symphonie* se succèdent un chant plaintif (thème B) en *do* dièse mineur suivi directement d'un élément dansant sur la même tonique (mais enharmonique ⁸⁴), puis un nouveau thème — coïncidence troublante — lui aussi en *si* bémol mineur (les caractères des deux thèmes en *si* bémol diffèrent toutefois), et enfin le retour varié du second thème après la réexposition des sections A, B et C aux mesures 233–316 ⁸⁵.

On assiste ici à une succession clairement structurée de thèmes présentant des caractères différents et intervenant systématiquement après la fanfare macabre initiale de trompette. Les différents thèmes B, C, D et E ne

83. Le caractère macabre de la fanfare ne fait aucun doute ; Mahler indique lui-même dans la partition que ce mouvement est une « marche funèbre » (*Trauermarsch*).

84. Il s'agit ici certainement d'une de ces oppositions binomiales dont Mahler usait fréquemment dans ses symphonies : en effet, on retrouve une configuration similaire à celle du binôme du finale de la *Deuxième symphonie* ou du troisième mouvement de la *Première symphonie* : présence d'une tonique commune (ici *do* dièse qui se transforme enharmoniquement en *ré* bémol [majeur]), induisant une continuité entre les deux sections, et opposition radicale des caractères (plainte dans un cas et danse dans l'autre). Bien que cette opposition binomiale ne soit pas déterminante pour l'analyse que nous entendons mener ici, elle rapproche bien entendu ce mouvement de ceux des symphonies précédemment analysées et montre la continuité stylistique de Mahler (moyennant toutefois quelques changements que nous allons tenter d'explicitier).

85. Cette symétrie pourrait être justifiée par la présence d'une forme sonate sous-jacente qui ferait de ce retour des sections A, B et C une réexposition : en effet, le thème de danse était d'abord rapidement entendu en *la* bémol majeur avant de moduler vers *ré* bémol majeur ; ici il est directement entendu en *ré* bémol majeur, c'est-à-dire non plus au ton de la dominante, mais à celui de la tonique. Le retour des sections A, B et C correspondrait donc à un geste purement formel de la part de Mahler visant à donner à ce mouvement une cohérence qu'il n'aurait peut-être pas obtenue sans cette réexposition. Un tel retour n'aurait en revanche pas été justifié dans un mouvement comme le finale de la *Deuxième symphonie*, puisque la première partie de ce dernier — celle-là même qui présente des parentés avec le mouvement que nous étudions — était intégrée à un plan plus vaste qui prévoyait déjà une réexposition à partir de la mesure 402.

traduisent en réalité que les différentes réactions du sujet à l'élément « extérieur »⁸⁶ — ou plus exactement *pseudo*-extérieur — de la fanfare. Si dans ce mouvement la fanfare n'est pas entendue hors scène — détail qui aura par la suite son importance —, elle n'en constitue pas pour autant un élément externe à l'œuvre. D'une part, H.-L. de La Grange a noté que Mahler reprenait ici une sonnerie de l'armée autrichienne⁸⁷ et citait donc un thème extérieur à l'œuvre ; d'autre part, l'indication « Comme un convoi funèbre » (*Wie ein Kondukt*) laisse penser que Mahler a tenté de suggérer par cet appel de trompette un convoi funèbre⁸⁸ qui passe devant un spectateur-sujet ; ce dernier serait en proie à différents sentiments traduits par les sections successives du mouvement. Ces deux indices témoignent du statut extérieur de ce thème, en même temps qu'ils ne peuvent totalement le confirmer puisque dans ce mouvement, à la différence des symphonies précédentes, Mahler ne prévoit pas d'effet de spatialisation qui nous permettrait de considérer, sans le moindre doute, ce thème comme un élément proprement et explicitement extérieur. Par conséquent, nous le qualifierons de « pseudo-extérieur », c'est-à-dire qu'il est externe à l'œuvre, puisqu'il s'agit d'une citation d'un thème étranger au mouvement et de l'évocation, elle aussi étrangère à l'œuvre, d'un convoi funèbre, tout en étant joué dans l'orchestre, donc tout étant mis sur un pied d'égalité avec les autres thèmes traduisant les différents états d'âme du sujet.

Si nous reprenons la taxinomie des différents modes de fiction établie au sujet des *Deuxième* et *Troisième symphonies*, ce mouvement se déroule intégralement dans le mode « quasi réaliste », puisqu'il s'organise autour d'une structuration claire du temps en différentes sections chacune caractérisée par un thème et une tonalité et que les repères spatiaux, bien que moins affirmés que dans le finale de la *Deuxième symphonie*, sont présents et arti-

86. Cette caractéristique a déjà été notée par D. Greene qui voit dans ce mouvement la succession des différentes réactions à la mort que symbolise le thème de trompette (cf. David B. GREENE, *Mahler. Consciousness and Temporality*, New York etc., Gordon & Breach, 1984, p. 40). Paul Bekker opposait déjà le caractère intérieur du thème en *do* dièse mineur au caractère extérieur de l'appel de trompette (cf. P. BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin, Schuster, 1921 ; rééd. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1969, p. 179–180).

87. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. II, p. 1127, note 35. Le thème en question était inventorié sous le titre « marche générale » (*Generalmarsch*).

88. Sur le rôle symbolique de la trompette dans ce mouvement, le lecteur pourra se reporter à l'étude complète de William Parker Melvin (cf. W. P. MELVIN, « Instrument of life and death : The symbolic role of the solo trumpet in the first and third movements of Gustav Mahler's symphony n° 5 in C sharp minor », thèse de doctorat, université de l'Illinois, 1997).

culés autour de l'opposition d'un thème pseudo-extérieur à l'œuvre et de thèmes produits par l'œuvre elle-même. Ce mode de fiction change dans le deuxième mouvement. Celui-ci ne reprend en effet que les thèmes C, D et E (en réalité, et comme nous l'avons montré, B¹) du premier mouvement, c'est-à-dire qu'il ne conserve de ce dernier que les thèmes propres à la symphonie, en supprimant le thème pseudo-extérieur de la fanfare macabre. En contrepartie, un nouveau complexe thématique⁸⁹ apparaît — que nous nommerons F — et qui présente de troublantes parentés avec le retour de la section 1 au début de la deuxième partie du finale de la *Deuxième symphonie* (mes. 193 et suiv.). Parmi ces parentés, il y a d'abord son caractère révolté et tourmenté qui rappelle ce « cri de douleur » dont parlait H.-L. de La Grange dans le cas de la *Deuxième symphonie*. Ensuite, la tonalité de la mineur dans laquelle est entendu ce nouveau complexe F reprend la tonalité du thème E et le place donc dans la directe continuité de ce dernier : F fait partie du monde intérieur du sujet, et non pas du monde extérieur de la fanfare rattachée au ton de *do* dièse mineur. Dans le finale de la *Deuxième symphonie*, la section 1 revenait au début de la deuxième partie en *fa* mineur qui était, elle aussi, la tonalité de l'intériorité, c'est-à-dire celle dans laquelle avait notamment été entendue l'image fantastique de la section 4 d'intériorisation subjective de l'appel de cor. Enfin, la parenté certainement la plus significative entre ces deux mouvements tient dans le petit motif des violons qui se contrepuntait (mes. 195–197) au retour de la section 1 et qui, très légèrement modifié, est ici énoncé aux bois (mes. 6–9). L'exemple 60 (voir page suivante) met en avant les parentés entre ces deux motifs⁹⁰. Dans les deux cas — celui de la *Deuxième* comme celui de la *Cinquième symphonie* —, ce motif semble indiquer un basculement d'une perception quasi réaliste du monde vers une intériorisation de ce dernier : ceci se traduit tant au niveau du caractère de la section en question (et surtout de ce motif commun que C. Floros nomme « motif du cri⁹¹ » [*Schreimotiv*]) qu'au niveau tonal.

Le reste du deuxième mouvement s'organise autour d'une reprise variée des différents thèmes du premier mouvement sur laquelle nous ne nous

89. Nous préférons parler de « complexe » plutôt que de thème en raison du grand nombre de motifs associés au thème proprement dit, des motifs qui auront dans le mouvement autant d'importance que le thème lui-même.

90. Cette parenté a déjà été mise en évidence par C. Floros dans son analyse systématique des motifs chez Mahler (cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. II, p. 392)

91. *Loc. cit.*

EXEMPLE 60 : comparaison des motifs des mesures 195–197 du finale de la *Deuxième symphonie* et des mesures 6–9 du deuxième mouvement de la *Cinquième symphonie*

Violons I, mes 195–197 *gliss.*

Flûtes 1–4, mes. 6–9

attarderons pas plus longuement. En effet, ce qu'il nous importe ici de montrer, concerne la stratégie formelle globale des deux mouvements bien plus que l'organisation interne de chacune des parties. Nous tenons toutefois à insister sur le fait que tous les thèmes du premier mouvement reviennent (sauf B qui revient sous sa forme variée E) à l'exception du thème de fanfare. Cette précision a son importance, car elle indique que l'élément pseudo-extérieur n'a plus sa place dans le monde intérieur que nous décrit maintenant Mahler : la pseudo-structuration spatiale disparaît donc complètement, tout comme la structuration temporelle qui, si elle était encore présente dans les premières sections du mouvement où sont présentés à nouveau les thèmes du premier mouvement, disparaît rapidement au point que tous les thèmes se mélangent et se superposent⁹². Nous nous trouvons donc bien en présence d'une section présentant exclusivement le monde intérieur du sujet et relevant du mode « quasi irréaliste » abolissant les repères spatio-temporels du monde réel.

La différence notoire entre le finale de la *Deuxième symphonie* et les deux premiers mouvements de la *Cinquième symphonie* réside dans le fait que ce qui là s'organisait en un seul mouvement, s'étend ici sur deux mouvements. Ce constat peut paraître de prime abord naïf, mais il a son importance : en effet, Mahler est obligé de donner à chaque mouvement une structure, qui d'un point de vue de la « logique musicale » (pour emprunter ici une expression propre à Strauss) soit cohérente. Ceci l'avait obligé dans le

92. Ceci correspond bien entendu à un geste formel qui est celui du développement et cela était bien entendu déjà le cas dans le finale de la *Deuxième symphonie*. Toutefois, Mahler a pu concilier, ce faisant, à la fois les exigences de la forme sonate et l'organisation des modes de fiction au sein de son mouvement.

premier mouvement à insérer une réexposition entre l'exposé du thème en *si* bémol mineur et le retour varié de B ; ceci l'oblige aussi dans le deuxième mouvement à élaborer un plan de forme sonate, si bien qu'avant l'arrivée de la section « quasi surréaliste » à la mesure 464, Mahler fait réentendre F et E dans cet ordre aux mesures 322–463. Il est clair que l'organisation de sa stratégie formelle sur deux mouvements affaiblit d'une certaine manière la forme de chacun d'entre eux, en même temps qu'elle lui permet de distinguer clairement entre le monde extérieur présenté dans le mode « quasi réaliste » du premier mouvement et le monde intérieur du mode « quasi irréaliste » du deuxième mouvement. Dans ce sens, l'option de Mahler trouve une certaine justification.

Nous ne reviendrons par conséquent pas sur la réexposition et tenons à aborder tout de suite la section des mesures 464–519 en *ré* majeur, au cours de laquelle Mahler introduit un nouveau thème G (exemple 61), ressemblant étrangement à une mélodie de choral stylisée.

EXEMPLE 61 : le thème G du deuxième mouvement de la *Cinquième symphonie* (trompettes en *fa*, mes. 463–478)

(notes réelles)

Si le saut d'octave initial du thème fait penser à la fois à l'anacrouse du « motif du cri » du complexe F et à l'ambitus d'octave du thème initial de fanfare dans le premier mouvement, ce thème n'en reste pas moins un élément thématique nouveau qui semble littéralement « tomber du ciel ». Mais c'est la tonalité de ce thème (*ré* majeur) que surprend le plus : il fait en effet suite à une section reprenant le matériau motivique de F en *mi* bémol mineur et produit de ce fait un grand effet de surprise. Ce qui importe encore plus, c'est que *ré* majeur est situé exactement un demi-ton au-dessus de la tonalité principale de la symphonie — qui est aussi la tonalité du premier mouvement de cette *Abteilung* —, c'est-à-dire *do* dièse mineur. La configuration tonale est donc rigoureusement la même (relativement bien sûr) que dans le finale de la *Deuxième symphonie* : le chœur final (ici un choral sty-

lisé sans texte) arrive au terme d'une évolution harmonique d'un demi-ton ascendant. La seule différence, sur laquelle nous reviendrons plus tard, est qu'ici l'élément pseudo-extérieur de la fanfare est totalement absent du deuxième mouvement et que ce n'est pas lui qui revient un demi-ton plus haut, mais en place et lieu le nouveau thème de choral. (Ce n'est d'ailleurs peut-être pas tout à fait un hasard si le saut d'octave initial du choral reprend l'ambitus du thème de fanfare et si tous les deux sont joués précisément à la trompette ; si Mahler ne reprend pas pour son choral le thème initial de trompette, il voulait, sinon introduire un effet de symétrie au sein de la « section » des deux mouvements, du moins rappeler à certains égards ce thème.) Le choral ne serait alors rien de plus qu'une de ces utopies, une de ces vaines tentatives d'arracher l'homme à sa destinée, au « cours du monde » dont parle Adorno. Une utopie qui ne serait en définitive qu'un rêve⁹³, puisque, comme un rêve qui s'estompe au réveil, l'atmosphère du choral est totalement déconstruite par le retour de F en *la* mineur aux mesures 520–576. Un retour qui fait penser à la manière dont les sons s'estompaient à la fin de la vision de la lettre à J. Steiner.

La progression d'un demi-ton ascendant semble presque constituer chez Mahler un archétype visant à arracher l'homme du monde réel et à le transposer dans le monde du rêve. Le troisième mouvement de la *Première symphonie* prévoit, rappelons-le, lui aussi le retour, un demi-ton au-dessus (c'est-à-dire en *mi* bémol mineur), de la marche funèbre initiale. Mahler ne voulait-il pas aussi dans ce cas précis signifier que le retour, transfiguré, de la marche initiale, superposée aux mesures 113–137 à un thème reprenant dans son caractère l'*amoroso* de l'épisode du tilleul, n'était lui aussi qu'une chimère ? Ici la progression ascendante de demi-ton, mise en parallèle avec la progression du finale de la *Deuxième symphonie*, révèle le caractère utopique du choral de la *Cinquième symphonie*. Elle renforce aussi la parenté

93. Ce choral a été plusieurs fois qualifié par les commentateurs de l'œuvre de choral « artificiel », relevant de l'utopie : à commencer par Paul Bekker qui estime que ce choral ne vient pas de l'extérieur, mais de l'intérieur et suggère que son apparition se fasse donc comme en rêve (cf. P. BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, *op. cit.*, p. 187–188) ; Adorno le suivra en 1960 (cf. ADORNO, *Mahler*, *op. cit.*, p. 27), ainsi que M. Oltmanns (cf. M. OLTMANN, *Strophische Strukturen*, *op. cit.*, p. 261) qui parle, en termes adorniens, de « percée impuissante » (*ohnmächtiger Durchbruch*). Sur l'utopie chez Mahler en général, on se reportera à l'entretien entre Clytus Gottwald et György Ligeti, qui reprend en partie les thèses déjà exposées par Adorno (cf. C. GOTTWALD, « Gustav Mahler und die musikalische Utopie [I. Musik und Raum, II. Collage]. Ein Gespräch zwischen György Ligeti und Clytus Gottwald », *Neue Zeitschrift für Musik*, 135/1 [janvier 1974], p. 7–11 et 135/5 [mai 1974], p. 288–291).

déjà très étroite entre les stratégies du finale de la *Deuxième symphonie* et des deux premiers mouvements de la *Cinquième symphonie*. Si l'on excepte l'organisation de la stratégie formelle sur deux mouvements, et non sur un seul, et les conséquences que cela implique pour la logique musicale, la succession des modes fictifs ainsi que l'emploi de la variation de caractère révèlent de troublantes similarités entre les deux symphonies. Doit-on pour autant penser que la *Cinquième symphonie* est un calque de la *Deuxième symphonie* ?

Il semblerait bien plus qu'il y ait au contraire progrès d'une symphonie à l'autre. Cette notion de progrès dans l'œuvre symphonique mahlérien infirmerait l'hypothèse d'une simple « copie » ; nous irions même jusqu'à affirmer que les symphonies de Mahler sont reliées entre elles par une relation « critique » (entendue dans un sens schlegélien). La critique est, rappelons-le, la réflexion de la forme dans l'Idée de l'art visant à produire à l'intérieur de cette forme la Forme, c'est-à-dire ce qui fait l'essence même de l'œuvre critiquée. La critique est alors ce qui débarrasse l'œuvre de tous ses éléments étrangers pour ne plus présenter que la structure fondamentale — souvent de nature épique — sous-tendant la forme initiale. Or n'est-ce pas précisément ce à quoi nous assistons entre les *Deuxième* et *Cinquième symphonies* ?

Les éléments étrangers à la forme, et notamment ici l'appel de cor placé hors scène et l'image fantastique qu'il produit, disparaissent : l'élément extérieur n'est plus qu'un élément *pseudo*-extérieur faisant partie de l'orchestre au même titre que les autres thèmes. Il agit donc plus comme un symbole de l'état macabre, lequel induit une succession d'états d'âme, plutôt que comme un élément véritablement extérieur auquel le sujet réagirait. La preuve en est qu'ici aucune image fantastique, résultant de la rencontre entre intériorité et extériorité, ne se produit. Par ailleurs, Mahler précise bien « Comme un convoi funèbre » (*Wie ein Kondukt*), ce qui indique que la fanfare de trompette relève déjà de la fiction et non de la réalité (si nous nous référons à la définition de la fiction que donne K. Hamburger⁹⁴). Rap-

94. K. Hamburger parle certes de la fiction comme relevant du *comme*, mais en allemand ceci se traduit pas un « *als* » et non par un « *wie* ». Les deux termes sont en fait équivalents, car ce sont deux comparatifs : « *als* » s'utilise pour comparer sur un même plan deux propositions de phrase, alors que « *wie* » place sur un plan d'égalité deux groupes nominaux. Étant donné qu'ici, il s'agit d'un groupe nominal (le convoi funèbre), c'est grammaticalement « *wie* » qu'il faut employer. D'un point de vue du sens, « *wie* » et « *als* » sont, dans le cas présent, équivalents.

pelons que dans le finale de la *Deuxième symphonie* les cors n'étaient pas « *comme dans le lointain* » : ils étaient véritablement placés en-dehors de l'orchestre, selon l'indication de Mahler lui-même. Ce repli total dans la fiction débarrasse la forme de ses éléments étrangers et la concentre d'une certaine manière dans le genre épique pur, excluant petit à petit le fantastique en tant qu'interaction manifeste entre un réel tangiblement présent et une intériorité hégémonique. Dans un certain sens, la forme se « purifie » en ne présentant plus qu'une succession d'états intérieurs, sans ne plus préciser comment ces derniers sont déterminés par des éléments extérieurs.

Ce processus culmine dans les dernières symphonies de Mahler où le fantastique disparaît complètement et où l'élément psychologique se concentre en une pure forme qui va dissoudre la forme sonate pour ne plus en laisser qu'un squelette vide. La forme est alors dissoute par cette donnée psychologique qui la place dans une dynamique d'évolution et de variation ; toutefois, dans les dernières symphonies — à la différence des premières —, l'interaction entre réel et intériorité qui est à l'origine du « non-retour à l'identique » n'est plus montrée. La musique devient alors pure forme, c'est-à-dire une forme débarrassée de ses moments étrangers, mais qui n'en porte pas pour autant les douloureux stigmates. Si nous reprenons la définition que donne W. Benjamin de la critique chez Schlegel, c'est-à-dire que « la critique esthétique présente [la forme] à l'état pur : elle la délivre de tous les moments étrangers auxquels elle peut se trouver liée dans l'œuvre et prend fin dans la dissolution de l'œuvre ⁹⁵ », la *Neuvième symphonie*, notamment avec sa forme particulièrement fragmentée, apparaît comme cette étape ultime de l'action critique dans laquelle la forme se purifie à un tel point qu'elle se dissout elle-même dans l'œuvre. C'est cette dissolution qui rend la tâche des analystes si délicate dans le cas des dernières symphonies ; mais peut-être devrait-on, comme nous l'avons fait, tenté d'interpréter les dernières symphonies (en fait, toutes celles qui suivent les quatre premières) comme des critiques des premières et ainsi suivre l'invite que lançait déjà Adorno dans sa *Wiener Rede* ⁹⁶ ?

95. W. BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 147.

96. Adorno a en effet considéré que les trois symphonies dites « instrumentales » n'étaient au fond qu'une réflexion sur le monde d'images des quatre premières symphonies (cf. ADORNO, *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 104). Adorno devait préciser dans le même texte que la musique de Mahler est entièrement critique : non seulement une critique de la société, mais aussi une critique au sens esthétique.

Il est bien entendu que nous ne dégageons là qu'une tendance générale et que dans les détails, cette évolution ne s'est pas faite de manière linéaire. Le premier « *Nachtmusik* » de la *Septième symphonie* en est une preuve puisqu'il présente encore une de ces « images » (pour reprendre Adorno) fantastiques propres à l'univers des premières symphonies. Ceci montre l'importance de ce style chez Mahler, importance qu'il y a toutefois lieu de nuancer, puisque dans le cas de la *Septième symphonie*, le cor n'est pas non plus hors scène, mais dans l'orchestre. Autrement dit, l'élément « extérieur » n'a plus tout à fait le même statut que dans la *Deuxième symphonie*, ou même dans la *Troisième symphonie* où il était déjà entendu « *Comme de très loin* ». Les interactions fantastiques entre réel et intériorité se font donc selon différents modes, selon que l'élément extérieur a le statut d'élément « réel » (*Deuxième symphonie*) ou « fictif » (à partir de la *Troisième symphonie*)⁹⁷. Cette évolution marque d'une manière générale le refus de plus

97. Le statut de l'élément extérieur ne doit pas être confondu avec le mode de fiction. En effet, dans la *Deuxième symphonie* par exemple, l'appel de cor et la fanfare restent toujours physiquement extérieurs à l'orchestre, ce qui leur vaut le statut d'éléments réels, car ils font partie de cet autre monde qui n'est pas celui de la symphonie à proprement parler et qu'elle emprunte à ce qui l'entoure, c'est-à-dire au réel. En revanche, cet élément réel peut entretenir différents types de relation avec l'orchestre : soit il est véritablement perçu comme élément réel (c'est le cas du premier appel de cor) et trouve dans l'orchestre sa réinterprétation fantastique ; soit il est simplement l'indice symbolique de l'intériorité du sujet (le cas de la fanfare) ; soit il est une réalité réinventée par le sujet (dans le « rêve » final). Dans les trois cas, c'est le rapport de l'élément étranger à l'orchestre qui change et définit un mode de fiction, tandis que statutairement l'élément reste en apparence toujours extérieur à l'orchestre, puisque physiquement l'instrumentiste (ou les instrumentistes) est (sont) placé(s) hors scène. Ce statut change dans la *Troisième symphonie* et dans les symphonies suivantes, puisque tous les instrumentistes sont intégrés à l'orchestre et se comportent donc comme des éléments *fictivement* étrangers. En revanche, même en tant qu'objets réels fictifs, ils peuvent être déclinés selon les trois modes de fictions décrits dans le cas de la *Deuxième symphonie*, c'est-à-dire : servir de point de départ à la création une image fantastique, être un indice de l'intériorité ou être la revisitation en rêve de la réalité. Dans ces symphonies, la fiction se déroule à l'intérieur d'un monde fictif qui est celui propre à l'art et qui n'a plus besoin de s'opposer un monde réel pour exister. C'est dans ce sens aussi qu'il faut entendre l'action critique de la musique qui, en se critiquant elle-même (en critiquant par exemple le statut réel des éléments étrangers de la *Deuxième symphonie*), devient une critique du monde lui-même. (Nous rejoignons ici une idée exprimée par Hans-Wilhelm Kulenkampff dans son article sur le monde chez Mahler : pour lui, le monde mahlérien est un monde qui reprend le monde réel en le critiquant ; chez cet auteur, la dimension fantastique est en revanche totalement absente : cf. H.-W. KULENKAMPPF, « *Widerbild der Welt. Totalität und Einspruch bei Gustav Mahler* », in : Peter RUZICKA [éd.], *Mahler. Eine Herausforderung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977, p. 18–19 en particulier.)

en plus grand d'adjoindre à l'œuvre des éléments extérieurs et, au contraire, le désir de les intégrer au monde intérieur de l'orchestre. L'action critique, qui s'étend de manière diachronique sur l'ensemble de l'œuvre mahlérien, se mesure donc aussi à ces petits détails, en apparence anodins, mais qui trahissent une évolution sur un plan plus large — celui de la forme — que l'analyse comparée des *Deuxième* et *Cinquième symphonies* a pu révéler.



Au terme de ces deux chapitres d'analyses et de réflexions sur le fantastique chez Mahler, nous pouvons tirer les conclusions suivantes. Premièrement, les titres des premières symphonies de Mahler n'ont pas valeur de sujets, mais entendent simplement mettre l'auditeur sur la voie de parentés stylistiques entre musique et littérature. Ainsi les références à Jean Paul et à Hoffmann dans la *Première symphonie* sont-elles à comprendre comme l'indication d'une prose fantastico-épique, laquelle reprend les procédés du fantastique littéraire en les intégrant à une forme plus vaste aux tendances épiques. Deuxièmement, ces stratégies formelles fantastico-épiques ne renient pas pour autant l'héritage symphonique du XIX^e siècle, puisque Mahler les greffe en fait sur des schémas repris, qui à la forme sonate, qui à la forme scherzo, schémas qu'en retour elles modifient et renouvellent. Mahler, comme Strauss, ne nie donc pas la nécessité d'une logique « musicale », et l'existence même d'une seconde logique, qui est chez Mahler aussi une logique « poétique », place les deux compositeurs dans une même perspective esthétique, celle de l'esthétique du contenu. Troisièmement, le fantastique a été pratiqué par Mahler tant dans sa musique que dans ses rares essais « littéraires » (la lettre à J. Steiner, ou bien encore le poème de *Das klagende Lied*), ce qui prouve que les symphonies transposent des procédés littéraires dans le domaine sonore et qu'elles peuvent parfois prendre véritablement la forme de « proses romantiques sonores ». Quatrièmement, si le fantastique perdure au moins jusqu'à la *Septième symphonie*, il n'en prend pas moins des formes différentes visant à limiter toujours plus la part dévolue au monde extérieur pour ne présenter plus que l'intériorité épique de la forme jusqu'à en dissoudre, dans la *Neuvième symphonie* par exemple, la forme elle-même. La production symphonique de Mahler apparaît au final comme une « musique universelle progressive » (pour paraphraser la formule de Schlegel sur la poésie romantique) visant à avancer toujours plus

loin dans cette quête de l'absolu qu'elle espère atteindre au terme du processus critique. Le fait que Mahler ait encore eu pour projet de composer une dixième symphonie indique bien l'infinité et l'immensité de la tâche de l'artiste romantique qui, tel Sisyphe, doit sans cesse se remettre à l'ouvrage.

Mahler effectue donc dans ses propres œuvres ce que Strauss se plaisait à faire à partir de sujets littéraires donnés : *critiquer*. Dans les deux cas, il serait abusif de parler de « copie » ou de « reproduction » d'un « modèle », voire de musique « descriptive », car le propre de la critique esthétique romantique est d'être œuvre d'art elle-même, c'est-à-dire d'être création authentique. Les voies choisies par les deux compositeurs diffèrent certes, mais finalement ne devaient-ils pas se retrouver au milieu de cette « montagne » que chacun d'eux creuse d'un côté différent ? C'est là toute la problématique du chapitre suivant consacré au fantastique chez Strauss et à ses rapports au fantastique mahlérien.