

PARTIE I :

**L'œuvre littéraire comme modèle
de la musique symphonique**

CHAPITRE 2 :

Sujet et programme : rôle, statut et fonction des références extra-musicales

Poser la question du rapport d'une œuvre musicale à une œuvre littéraire, c'est indirectement s'interroger sur la notion de « modèle ». En effet, ainsi que nous le faisons remarquer dans l'introduction, les relations entre musique et littérature peuvent se faire à différents niveaux : si l'œuvre musicale peut emprunter des formes à la littérature, elle peut aussi prendre pour contenu une œuvre littéraire à laquelle elle donne par la suite une autre forme, eu égard aux contraintes imposées par son propre matériau. Si nous reléguons volontairement l'examen du premier cas à la deuxième partie de la présente étude, nous traiterons, dans les trois chapitres à venir, exclusivement du cas où le contenu d'une œuvre littéraire sert de point de départ à une composition symphonique. Il est alors possible de parler de l'œuvre littéraire comme d'un « modèle » de l'œuvre musicale, dans la mesure où elle précède et préside à la composition de cette dernière, sans toutefois n'en être qu'une pâle copie. Le présent chapitre entend définir ce qu'il faut entendre exactement par « modèle » ; il s'agit notamment de comprendre comment une œuvre littéraire peut donner lieu à une composition musicale, alors que les matériaux et les moyens d'expression sont radicalement différents. La musique ne serait-elle dans ce cas que l'illustration, ou pire la paraphrase, de l'œuvre littéraire ? Et si tel n'est pas le cas, quel est son véritable statut ? Enfin, il conviendra de s'interroger sur les conséquences de cette relation de la musique à la littérature pour la forme musicale elle-même, et pour les formes symphoniques en particulier.

Le champ d'investigations peut paraître, à première vue, vaste ; les éléments mis en place tout au long du chapitre précédent, et notamment l'idée même d'une critique esthétique, nous permettront toutefois de mieux évaluer ce rapport entre littérature et musique et de disposer d'outils d'analyse plus facilement exploitables. Nous tenterons ainsi de voir dans les poèmes symphoniques plus que de simples copies — jouant sur le domaine exclusif de l'illustration — des œuvres littéraires qu'elles prennent pour modèles. Mais, avant de bousculer les idées reçues et de présenter une nouvelle vision des choses, il nous semble nécessaire d'effectuer un dépoussiérage terminologique visant à assainir les bases mêmes de la réflexion. C'est

ce que nous ferons donc au préalable en tentant de clarifier le concept central de « musique à programme » ainsi que les termes associés de « sujet », « programme » et « idée poétique » qui en dépendent immédiatement. Ce n'est que dans un second temps que nous examinerons de près les écrits fondateurs de Liszt sur la musique à programme et tenteront de les éclairer par les théories des premiers romantiques sur l'art pour mieux comprendre la manière dont les *Neudeutsche* envisageaient le rapport entre l'œuvre musicale et l'œuvre littéraire. Les deux dernières parties de ce chapitre seront ensuite consacrées à définir les positions de Strauss et de Mahler par rapport à la conception lisztienne de la musique à programme. Ainsi disposerons-nous d'une base de travail pour en venir à l'analyse même des œuvres dans les deux chapitres suivants.

Précisions terminologiques

Les premières symphonies de Mahler possédaient toutes au départ des titres que le compositeur a retirés par la suite : certains d'entre eux, comme le « Titan » de la *Première symphonie* ou le « Totenfeier » de la *Deuxième symphonie* laissaient sous-entendre des références à des œuvres littéraires précises ¹. Les poèmes symphoniques de Strauss font eux aussi mention d'œuvres littéraires dans leur titre : *Macbeth* ou *Don Quixote* en témoignent entre autres. De même, chez les deux compositeurs, on trouve des titres indiquant un contenu, mais ne désignant pas une œuvre précise : c'est le cas de *Tod und Verklärung* de Strauss, ou bien du premier mouvement de la *Troisième symphonie* de Mahler, intitulé « Pan. L'été fait son entrée » (*Pan. Der Sommer marschert ein*) dans la version d'août 1896 ². Peut-on parler dans tous ces cas de « musique à programme » ? Si l'on en croit les déclarations faites par Mahler autour de 1900, dans lesquelles le compositeur con-

1. Un roman de Jean Paul dans le premier cas et un drame de Mickiewicz dans l'autre (sur ce point, le lecteur se reportera au chapitre 3). Rappelons que Mahler a toujours nié tout rapport entre sa *Première symphonie* et le roman éponyme de Jean Paul (déclaration de Mahler rendue publique par une lettre de Natalie Bauer-Lechner au critique du *Neues Wiener Tagblatt*, Ludwig Karpath ; la lettre se trouve aujourd'hui dans la collection de Knud Martner à Copenhague ; elle est citée dans : Henry-Louis de LA GRANGE, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, 3 vol., Paris, Fayard, 1979–1984, vol. I, p. 968), ce qui nous autorise à penser que les œuvres symphoniques dont le titre fait explicitement référence à une œuvre littéraire, ne relèvent pas forcément de la musique à programme.

2. Cf. *ibid.*, vol. I, p. 1039.

damne virulemment toute forme de programme et à la suite desquelles il retirera tous les titres et programmes de ses symphonies (y compris ceux qui ne comportaient pas de référence littéraire précise), il nous faudrait répondre par l'affirmative. Or, nous voyons bien que ce terme générique de « musique à programme » regroupe des disparités que nous ne pouvons pas ignorer dans notre étude. C'est pour cela qu'il nous a paru essentiel de commencer ce chapitre sur la question du modèle littéraire par quelques rappels terminologiques.

Programme et sujet

Avant d'en venir à la définition du terme même de « programme », il semble que parler de musique à programme soit tout aussi problématique. Il y eut d'ailleurs eu au sein de la musicologie allemande un vaste débat sur ce sujet, principalement mené par Detlef Altenburg, Constantin Floros, Carl Dahlhaus et Hans Heinrich Eggebrecht³ au début des années 1980 et qui n'est toujours pas clos. Sans vouloir entrer dans les détails de cette discussion, nous nous appuierons sur un certain nombre de résultats et de problèmes posés par ces quatre musicologues pour tenter de poursuivre les investigations sur le rapport entre œuvre musicale et œuvre littéraire.

3. Les « thèses » de C. Dahlhaus sur la musique à programme sont à l'origine de ce débat (cf. DAHLHAUS, Carl, « Thesen über Programmmusik », in : Carl DAHLHAUS [éd.], *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Ratisbonne, Gustav Bosse, 1975, p. 187–204). Lui ont fait suite l'article de D. Altenburg sur Liszt (cf. Detlef ALTENBURG, « Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt », *Liszt-Studien* 1 [1977], p. 9–25), puis deux articles de C. Dahlhaus et H. H. Eggebrecht dans le même numéro de la revue *Archiv für Musikwissenschaft* (cf. C. DAHLHAUS, « Dichtung und Symphonische Dichtung », *Archiv für Musikwissenschaft* XXXIX [1982], p. 237–244 & Hans Heinrich EGGBRECHT, « Dichtung, Symphonie, Programmmusik. Symphonische Dichtung », *Archiv für Musikwissenschaft* XXXIX [1982], p. 223–233). C. Floros, qui avait entre temps publié les deux premiers tomes de sa monographie sur Mahler visant à faire aussi de ce dernier un compositeur de musique à programme, devait publier en 1982 un article sur les œuvres musicales ayant un « programme caché » (cf. C. FLOROS, « Verschwiegene Programmmusik », *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften* CXIX [1982], p. 204–225), avant d'écrire un article de fond sur la musique à programme (cf. C. FLOROS, « Grundsätzliches über Programmmusik », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 6 [1983], p. 9–29). Entre temps, il avait publié en 1980 un article sur la musique à programme chez Strauss (cf. C. FLOROS, « Richard Strauss und die Programmmusik », in : D. ALTENBURG [éd.], *Ars Musica, Musica Scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. März 1980*, Cologne, Gitarre und Laute Verlagsgesellschaft, 1980, p. 143–150).

Si l'on en croit la définition que donne C. Dahlhaus de la musique à programme dans son article de 1975 intitulé « Thesen über Programmusik », cette dernière aurait trois caractéristiques : (1) n'appartiennent à la musique à programme que les œuvres orchestrales ; (2) les œuvres de musique à programme sont censées « évoquer ou décrire des actions ou des processus » (*Beschreibung oder Andeutung von Vorgängen oder Handlungen*)⁴ ; (3) leur sujet doit facilement pouvoir être « individualisable » (*individualisiert sein*)⁵. Si cette définition est claire en apparence, elle masque en réalité des difficultés certaines que nous allons tenter de lever dans le cas spécifique des œuvres de Strauss et Mahler. La première de ces difficultés — et la principale d'ailleurs — concerne la nature « individualisable » du sujet. S'agit-il seulement d'une œuvre littéraire clairement repérée ? ou peut-on y inclure des projets rapidement couchés sur le papier par le compositeur ? ou même une simple idée directrice empruntée à un texte littéraire donné ? Cette question fondamentale guidera dans un premier temps notre réflexion afin de mieux définir la notion de modèle autour de laquelle gravite notre propos.

La question fondamentale consiste à savoir premièrement ce que l'on entend exactement par sujet et deuxièmement si la musique à programme peut se baser sur un autre support qu'un sujet, par exemple sur un simple « projet » non forcément congruent à la trame narrative d'une œuvre littéraire. Si l'on suit l'analyse que fait Friedhelm Krummacher de la *Troisième symphonie* de Mahler, il faudrait distinguer entre une musique à programme (c'est-à-dire une musique qui se base sur un sujet littéraire identifié) et une musique *avec* programme (c'est-à-dire une œuvre qui, lorsqu'elle est exécutée, est accompagnée d'un texte destiné à l'auditeur et précisant certaines intentions ou même une partie du contenu de l'œuvre)⁶. Mahler reprend d'ailleurs ce *distinguo* dans l'une de ses conversations avec Natalie Bauer-Lechner, où il opère une distinction entre la musique à programme et les œuvres qui, comme ses symphonies ou la *Neuvième* de Beethoven, parce qu'elles portent des titres ou se fondent sur un texte, ne relèvent pas directe-

4. C. Dahlhaus précise, pour différencier la musique à programme de la pièce de caractère, que la première devra impérativement raconter des actions, tandis qu'il incombera à la seconde de rendre sensible des états d'âme. Nous verrons que cette position n'est pas tenable dans le cas des œuvres de Strauss ou même dans la définition lisztienne de la musique à programme.

5. Cf. C. DAHLHAUS, « Thesen », *op. cit.*, p. 188.

6. Cf. Friedhelm KRUMMACHER, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel / Bâle etc., Bärenreiter, 1991, p. 13.

ment de la musique à programme mais sont simplement portées par un *projet*⁷. Il serait ainsi possible de ramener notre problématique à la simple question de savoir si un sujet est un *programme* ou un *projet*.

Si nous nous basons sur la définition du sujet de C. Dahlhaus qui lui assigne une nature avant tout « individualisable », nous devons en déduire que la présence d'un sujet implique nécessairement que l'œuvre considérée relève de la musique à programme, puisque celui-ci, à la différence du projet, est clairement identifiable. En ce sens, le distinguo de F. Krummacher préciserait la définition de C. Dahlhaus. Mais le projet peut lui aussi être précisé au moyen d'un texte (le véritable « programme » de concert que l'on donne à l'auditeur), voire au moyen de titres, ou bien encore par l'intégration d'un texte chanté dans la symphonie. Dans ce cas, le projet est précisé par un programme, si bien que dans ce cas la musique devrait être dite « à programme » (puisque un programme est joint à l'œuvre), sans pour autant qu'elle ne repose sur un sujet identifiable. En définitive, toutes ces définitions ne nous semblent pas véritablement pertinentes, puisqu'elles n'arrivent pas à dégager des catégories claires d'analyse.

En revanche, dans l'optique d'une étude visant à mettre en évidence le type de relation entre œuvre littéraire et œuvre musicale, le critère déterminant semble être celui de l'*antériorité* : si une œuvre littéraire doit servir de « modèle » à la composition musicale, alors il est nécessaire qu'elle soit présente à l'esprit du compositeur *avant même* que ce dernier n'entame la composition à proprement parler. Si par contre, le compositeur met des titres à ses œuvres ou rédige un programme *après* que celle-ci a été composée, alors le projet — littéraire ou non — joint à l'œuvre ou mentionné dans cette dernière n'intervient qu'au niveau de la *réception* et ne peut plus influer sur la composition de l'œuvre musicale : la relation entre œuvre musicale et texte littéraire devient alors purement associative. Notons que Mahler lui-même avait déjà noté cette différence fondamentale :

Celui qui est capable [d'écrire une musique d'après un programme] n'est pas un artiste ! C'est différent quand la composition d'un maître vous paraît si concrète et si vivante, qu'on a involontairement l'impression d'y vivre un événement, ou bien quand le créateur, après coup, cherche à se retrouver lui-même à travers telle ou telle image de son œuvre (comme cela m'arrive toujours) ; enfin, quand son contenu s'élève à une telle altitude et

7. Conversation de l'hiver 1899–1900, partie d'une réflexion de Mahler sur la *Waldtaube* de Dvořak (cf. Natalie BAUER-LECHNER, *Souvenirs de Gustav Mahler. Mahleriana*, trad., introduit et annoté par Isabelle Werck, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 196).

prend de telles formes, que le compositeur ne peut plus s'en sortir uniquement avec les sons et s'efforce d'atteindre une expression supérieure, qu'il n'obtient que dans l'union de la voix humaine avec la parole poétique, articulée, comme c'est le cas dans la *Neuvième* de Beethoven et aussi dans ma *Symphonie en ut mineur* [la *Deuxième*]. Tout cela n'a pas le moindre rapport avec cette démarche plate, erronée qui consiste à choisir un argument limité, étroitement dessiné, et de le suivre, comme un programme, pas à pas ⁸.

Dans notre optique, qui est celle d'évaluer la qualité de « modèle » de l'œuvre littéraire pour l'œuvre musicale, c'est cette dernière différence que nous retiendrons comme discriminante pour notre étude ; nous distinguerons ainsi entre une « musique à programme-sujet » (dans le cas où l'œuvre littéraire sert véritablement de base à la composition et se comporte pour le musicien comme un sujet pour le peintre) et une « musique à programme-associé » (dans le cas où le texte, ou même la référence littéraire, a été choisi par le compositeur après qu'il a achevé la composition et parce qu'il ressentait une parenté étrange entre l'œuvre littéraire considérée et sa propre création musicale) ⁹. Il devient alors évident que dans la partie de notre travail portant sur la notion même de modèle, seules les œuvres de musique à programme-sujet nous occuperont.

À l'intérieur de cette catégorie, il convient toutefois de préciser ce qu'est exactement le sujet ainsi que les différentes formes qu'il peut prendre. La communauté scientifique semble avoir clairement identifié le sujet comme étant ce matériau, ce « modèle [*Vorlage*] dont se sert le compositeur comme base [...] de sa musique ¹⁰ ». Le sujet existe alors « en soi, comme quelque chose d'extérieur à la composition ¹¹ ». Ce dernier critère souligné par Walter Werbeck nous semble particulièrement pertinent, car il implique que le sujet soit véritablement *extérieur* à la musique et qu'il ne naisse pas en même temps qu'elle. Il reste néanmoins à distinguer entre deux types de sujets : (1) les sujets que nous qualifierons de « référencés » et qui désignent clairement une œuvre littéraire, picturale, ou de toute autre nature,

8. Déclaration faite par Mahler à la suite d'un concert d'octobre 1900 et rapportée par Natalie Bauer-Lechner (*ibid.*, p. 226).

9. Cette distinction a une fonction purement heuristique ; nous verrons, au cours de notre étude, qu'en fait la musique à programme-sujet et la musique à programme-associé ne sont que les deux faces d'une seule et même réalité.

10. Walter WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing, Hans Schneider, 1996, p. 83. W. Werbeck a réalisé une admirable synthèse sur le sujet, en confrontant notamment les articles de C. Dahlhaus et D. Altenburg.

11. *Loc. cit.*

comme étant la base même de la composition musicale ; (2) les sujets que nous dirons « non-référencés » et qui sont en règle générale le fruit de l'invention du compositeur lui-même, qui, avant d'être compositeur, devient pour quelque temps « écrivain », le temps de coucher par écrit une simple trame narrative laquelle n'est que rarement concrétisée sur le plan formel par la production d'un véritable roman, conte, etc. Comme ce dernier cas se présente assez fréquemment dans l'œuvre de Strauss (*Ein Heldenleben*, *Sinfonia domestica*, *Eine Alpensinfonie*), nous avons jugé utile d'opérer cette distinction préalable.

Dans son ouvrage intitulé *Aléas de l'œuvre musicale*, Françoise Escal avait déjà tenté de faire une distinction similaire quand, dans une étude sur le statut des titres dans les œuvres musicales, elle opposait titre générique et titre thématique¹² ; notre taxinomie affine un peu celle de F. Escal dans la mesure où nous distinguons à l'intérieur du titre thématique entre ceux qui nomment une œuvre précise et ceux qui ne le font pas. Cette distinction, si elle n'était pas forcément pertinente dans l'analyse de F. Escal, l'est en revanche dans notre étude : en effet, la relation entre œuvre musicale et œuvre littéraire est immédiate dans le cas d'un sujet référencé, alors qu'elle est médiante (le compositeur crée une trame littéraire, se rapprochant de tel ou tel archétype littéraire, sur lequel il base sa composition) dans l'autre cas. Si les deux catégories seront traitées ici (puisque, comme nous le mentionnions, Strauss et Mahler nous ont laissé des œuvres relevant des deux catégories), il est important de les distinguer dans l'analyse préliminaire afin d'éviter toute confusion. Nous nous servirons notamment de cette distinction entre sujet référencé et sujet non-référencé lorsque nous confronterons *Tod und Verklärung* et *Don Juan* au chapitre suivant.

Au sujet s'oppose dans la terminologie de la musique à « programme-sujet » le programme. Ce dernier est unanimement reconnu comme étant « la présentation verbale [à l'auditeur] du contenu extra-musical d'une composition¹³ ». Cette présentation verbale peut prendre des formes très diver-

12. Cf. Françoise ESCAL, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, 1996 (= *Savoir : Cultures*), p. 185–221. Les catégories de F. Escal reprenaient toutefois des catégories déjà énoncées par Gérard Genette une dizaine d'années plus tôt et qui distinguaient entre titre thématique (faisant référence à une œuvre précise) et titre rhématique (n'indiquant que simplement le genre auquel appartenait l'œuvre littéraire). Voir à ce sujet : Gérard GENETTE, « Romances sans paroles », in : F. ESCAL (éd.), *Musique et littérature*, publié par l'Université de Lille III avec le concours du CNRS et du CNL, Lille, Interlignes, 1987, p. 115.

13. W. WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, op. cit., p. 85.

ses : il peut s'agir d'un extrait de l'œuvre littéraire ayant servi de sujet (*Don Juan*), d'un texte commandé par le compositeur à un littéraire ou écrivain (*Ein Heldenleben*), d'un titre mentionnant une référence précise (*Macbeth*), ou même de commentaires livrés oralement avant le concert. Dans tous les cas, il s'agit d'une tentative de verbalisation d'un contenu musical, ou plus précisément de la transposition d'un contenu musical en contenu verbal. Le programme apparaît alors comme un paradoxe, puisque comme le note fort justement S. Vill dans son étude sur les contenus verbaux chez Mahler, les contenus verbaux et musicaux ne se recouvrent jamais totalement¹⁴ : le programme doit alors se contenter d'être une illustration du contenu musical, et non l'inverse. Puisque le programme est créé, par définition, à partir de l'œuvre musicale dont il présente le contenu, il ne peut être que l'illustration verbale de la musique, et ce n'est donc pas la musique qui illustre le programme, mais l'inverse¹⁵. Tout juste pourrait-elle alors illustrer le sujet, mais nous verrons que la musique à programme ne conçoit pas le rapport entre littérature et musique sur ce mode.

La fonction du programme est alors claire : le programme ne relève pas de la production, mais de la réception de l'œuvre. Il s'agit de mettre le public sur la voie du contenu véritable et de l'aider à comprendre une œuvre dont la forme, engendrée par le sujet, est souvent complexe. D'où la présence presque systématique, dans le cas d'œuvres se basant sur un sujet, d'un programme, ne serait-ce que sous la forme d'un titre qui vienne préciser les intentions du compositeur. Cela est toujours le cas dans les œuvres de Strauss que nous aurons à considérer ; chez Mahler, le problème se pose d'une autre manière, car ses œuvres relèvent plus, comme nous le verrons, de la musique à programme-associé que de la musique à programme-sujet. La nécessité de se faire comprendre du public semblait néanmoins partagée par les deux compositeurs¹⁶, ce qui nous permet d'expliquer la présence

14. Cf. Susanne VILL, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing, Hans Schneider, 1979 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, vol. 6), p. 10–11.

15. C. Dahlhaus souligne ce problème du rapport de la musique au texte, en rappelant les différences entre les positions de Schumann (pour qui la musique illustre le texte) et de Schopenhauer (pour qui le texte illustre la musique). Tout dépend de savoir si par « texte », on entend le sujet ou le programme (voir sur ce point C. DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber Verlag, 1988, p. 144).

16. Mahler s'est souvent plaint de l'incompréhension que lui témoignait le public ; il devait en particulier s'en confier auprès de Natalie Bauer-Lechner après une répétition du premier mouvement de la *Troisième symphonie* (cf. Natalie BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, op.

dans les œuvres des deux compositeurs de titres visant à guider l'auditeur, sans toutefois que ces titres n'aient pour autant systématiquement la fonction de véritables sujets.

Au terme de ces quelques précisions terminologiques sur la musique à programme, nous sommes en mesure de cadrer l'étude que nous allons mener dans les deux chapitres à venir : il s'agit d'étudier le rapport entre musique et littérature dans le cas d'œuvres musicales composées à partir d'une œuvre littéraire (ou d'une trame narrative reprenant des archétypes littéraires), et non d'œuvres musicales dont le programme n'aurait pas déterminé la production de cette œuvre elle-même. Nous étudierons donc les œuvres de musique à programme-sujet et devons encore distinguer à l'intérieur de ces œuvres entre celles à sujet référencé ou non. Le programme, étant destiné à la réception, n'interviendra dans notre étude que dans les cas où il permettra de mesurer le glissement de contenu entre le sujet et le contenu de l'œuvre musicale qu'il est *censé* (et nous insistons bien sur ce verbe) traduire. Ce n'est qu'ainsi que nous serons à même d'évaluer la pertinence de la notion de « modèle » dans le rapport entre œuvre musicale et œuvre littéraire.

L'idée poétique

Dans la relation du sujet à l'œuvre, qui constitue le cœur même de la problématique du modèle, il existe un intermédiaire dont les compositeurs du XIX^e siècle ont beaucoup parlé et qui permet le transfert du matériau verbal vers le matériau musical : cet intermédiaire est l'idée poétique (*poetische Idee*). Pour C. Dahlhaus, si

rien ne serait plus faux que d'identifier le programme, c'est-à-dire le texte tel qu'il est formulé, avec l'idée poétique dont l'« apparence sensible » (en termes hégéliens) est le déroulement musical¹⁷,

cela signifie que l'idée poétique se situe à mi-chemin entre le sujet et l'œuvre ; en même temps, elle ne fait partie ni de l'un ni de l'autre. Elle est donc cette

cit., p. 65–66). Strauss lui aussi se plaignait de l'incompréhension de son public dans une lettre à ses parents datée du 5 février 1890, dans laquelle il disait que d'être compris de son public lui importait plus que d'avoir du succès (*Was nützt mir ein Erfolg, der auf einem Mißverständnis beruht ?* [Willi SCHUH (éd.), *Briefe an die Eltern*, Zurich / Fribourg en Brisgau, Atlantis, 1954, p. 128]).

17. C. DAHLHAUS, « Thesen », *op. cit.*, p. 188. Le musicologue allemand reprend cette idée en la développant dans la sixième de ses thèses sur la musique à programme (cf. *ibid.*, p. 196–198).

idée qui sous-tend la forme musicale, qui, de ce fait, ne s'exprime de manière tangible que dans la musique elle-même, mais qui dans son contenu se fonde sur le sujet¹⁸. Tout en ne faisant partie ni du sujet, ni de l'œuvre, l'idée poétique est néanmoins liée fortement à ces deux entités. À nous d'explicitier de quelle manière.

Le lien étroit entre l'idée poétique et le sujet est suggéré par l'adjectif « poétique » (*poetisch*). En effet, deux adjectifs — presque synonymes puisque faisant tous deux référence très généralement à l'« artistique », au « poétique » (*künstlerisch*) — coexistent dans les théories sur la musique à programme : ce sont les termes *poetisch* et *dichterisch*. Si *dichterisch* se réfère en général à tout type de création artistique, puisqu'on retrouve sa forme substantivée aussi bien dans les termes de *Symphonische Dichtung* que de *Tondichtung*, qu'en littérature pour désigner toute création poétique qui relève d'une forme de fiction, c'est-à-dire que ne soit pas imitation de la réalité mais création d'une autre réalité¹⁹, l'adjectif *poetisch*, à l'opposé, semble être plus spécifiquement lié à une création littéraire en général, mais non spécialement poétique au sens d'une œuvre en vers ou d'un poème²⁰. Liszt reprend d'ailleurs cette opposition entre *dichterisch* et *poetisch* dans son essai sur *Harold en Italie* de Berlioz : pour lui, le programme est *poetisch*²¹, tandis que l'artiste qui crée une nouvelle forme en alliant la littérature et la musique est un *Ton-dichter*²² (Liszt utilise dans ce cas le radical *dicht-* pour

18. C. Dahlhaus emploie ici, à notre sens de manière abusive, le terme de programme pour désigner le sujet. Il est toutefois vrai que dans les cas où il n'y a pas de sujet précis et que seul un programme nous renseigne sur le contenu, la relation du texte à la musique par le truchement de l'idée poétique se fait à partir du programme, et non du sujet.

19. Sur le terme de *Dichtung* en littérature et ses rapports avec la fiction, voir notamment Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. P. Cadot, préf. G. Genette, Paris, Seuil, 1986, p. 18 & 29 (en particulier).

20. Notons que Schlegel employait le terme de poésie dans ses écrits pour désigner en fait la littérature dans son entier. L'emploi du terme de poésie devait peut-être aussi suggérer une forme de musicalité et de liberté dans l'écriture inhérente aux poèmes, plus peut-être qu'à d'autres types de genres littéraires.

21. Il parle du « programme poétique » (*das poetische Programm*). Cf. Franz LISZT (dorénavant : LISZT), *Gesammelte Schriften*, 4 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, vol. IV, p. 144. Plus loin, d'ailleurs, il oppose le « poétique » (*poetisch*) au « technique-musical » (*musikalisch-technisch*), si bien que poétique semble bien désigner tout ce qui se rapporte à la littérature (cf. *ibid.*, p. 157).

22. Cf. *ibid.*, p. 124. Plus loin, il considère aussi la *Symphonie fantastique* ou le *Harold* de Berlioz comme des *Dichtungen*, au même titre que les œuvres de Byron, Senancour ou Jean Paul. Le terme de *Dichtung* qualifie donc bien tout ce qui relève de la création artistique, et non spécifiquement d'une création de littérature.

désigner un rapport général à la création). L'idée *poétique* entretient donc un lien très fort avec le sujet littéraire, sans en faire partie : lorsque C. Floros affirme que l'idée poétique est l'« idée centrale du sujet ²³ » (*Kerngedanke des Sujets*), il a donc à la fois raison et tort. Il a raison dans le sens où l'idée poétique extrait un principe générateur de forme à partir du sujet, mais tort car elle ne fait pas partie du sujet lui-même : elle lui est extérieure.

Par ailleurs, l'idée poétique entretient également un lien très fort avec l'œuvre musicale dont elle détermine la forme. Strauss devait affirmer à ce propos que le propre d'une idée poétique est d'avoir en elle le « potentiel de créer une forme ²⁴ » (*formbildende Kräfte*), ce qui implique effectivement que l'idée poétique soit à la fois ce qui permet de ramener le sujet littéraire à un ou plusieurs principes directeurs et ce qui permet, à partir de ces principes, d'engendrer une forme musicale. Si l'idée poétique est par définition liée à la littérature, elle est par essence ce principe qui doit permettre d'élaborer une forme musicale, voire de la *produire* ²⁵. Elle apparaît donc comme le maillon fondamental de la chaîne de transmission entre musique et littérature, et c'est en étudiant de près la manière dont elle fonctionne que nous serons à même d'évaluer si l'œuvre littéraire peut être considérée comme un modèle pour l'œuvre musicale.

Si nous avons jusqu'ici traité l'idée poétique dans le cas implicite d'œuvres à sujet référencé, il nous reste à évoquer brièvement ce que devient l'idée poétique dans des œuvres comme *Tod und Verklärung* qui se basent sur des sujets non-référencés. La chaîne de transmission reste en principe la même, puisque seul change le fait que la trame narrative servant de sujet n'est pas à proprement parler mise en forme, dans le sens où elle reste à l'état de trame et ne devient jamais œuvre littéraire. Le problème reste néanmoins entier de savoir comment, à partir d'une trame narrative, le

23. C. FLOROS, « Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2 (1977), p. 58.

24. Wilhelm PFANNKUCH & Willi SCHUH, « Richard Strauß », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 vol., édité par Friedrich Blume, Kassel / Bâle / Londres / New York, Bärenreiter, 1965, vol. 12, col. 1487. Déclaration orale du compositeur à W. Schuh.

25. Sur le rapport entre idée poétique et forme, on pourra lire l'article de D. Altenburg paru dans l'ouvrage collectif de Jobst P. Fricke et traitant particulièrement du rapport entre idée et forme dans les poèmes symphoniques de Liszt (cf. Detlef ALTENBURG, « Poetische Idee, Gattungstradition und Formidee. Zu Liszts Liedtranskriptionen und Symphonischen Dichtungen », in : Jobst P. FRICKE (éd.), *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus W. Niemöller zum 60. Geburtstag*, Ratisbonne, Gustav Bosse, 1989 [= Kölner Beiträge zur Musikforschung, 165], p. 1–24).

compositeur peut construire une forme musicale. L'idée poétique joue exactement le même rôle d'extraction d'un principe formel permettant, à partir du sujet de départ, l'élaboration de la forme musicale : elle se place donc toujours à la charnière entre l'œuvre (ou le « moment ») littéraire et l'œuvre musicale.

Dans les cas qui nous intéresseront ici et qui concernent en particulier les compositions pour lesquelles l'œuvre littéraire a servi de base à l'élaboration de l'œuvre musicale, la relation entre sujet littéraire et œuvre musicale est donc toujours *médiatisée* par l'idée poétique qui réduit le sujet à un (ou plusieurs) principe, lequel doit être capable d'engendrer ensuite une forme musicale. Ce résultat préliminaire est fondamental, car il va nous permettre d'appréhender désormais, à partir de l'étude des thèses fondatrices de Liszt sur la musique à programme, la nature du rapport entre littérature et musique. Nous pourrions ainsi montrer que contrairement à ce que la musicologie a souvent pensé jusqu'ici, ce rapport ne se fait pas de manière iconique, mais critique.

La notion de musique à programme dans la pensée de Liszt

Affirmer que la conception de la musique à programme — telle que l'a présentée Liszt dans son essai *Berlioz und seine Harold-Symphonie* — est sous-tendue par le concept de critique dans son acception schlegélienne, implique de démontrer auparavant les liens qui unissent la pensée lisztienne à celle des premiers romantiques. Le texte de Liszt, long de plus d'une centaine de pages, ne se limite heureusement pas au simple exposé des théories sur la musique à programme, mais contient également un certain nombre de réflexions sur l'art en général, et sur la musique en particulier qui nous permettent de situer Liszt sur l'échiquier artistique du milieu du XIX^e siècle. C'est entre autres sur la base de ces réflexions que nous mettrons en évidence, dans un premier temps, la filiation entre les premiers romantiques et Liszt avant d'en venir à une exégèse des propos du compositeur ayant trait à la musique à programme.

Caractère romantique de la pensée lisztienne

L'essai de Liszt, dont le but est — rappelons-le — non pas de présenter une théorie raisonnée de la musique à programme, mais de prendre la défense de la position de Berlioz dans *Harold en Italie*, et dans une moindre

mesure dans la *Symphonie fantastique*, se divise en cinq parties non-titrées : si la première concerne presque exclusivement le rapport de Berlioz à la critique de son époque, les trois suivantes se situent sur un plan plus technique et concernent respectivement le programme, l'épopée philosophique et les aspects de la technique musicale propres à la musique à programme ; la cinquième est simplement une courte conclusion. Ici, seules les deuxième et troisième parties nous intéresseront vraiment ²⁶.

C'est d'ailleurs essentiellement dans la deuxième partie — précisément au début de celle-ci — que Liszt nous révèle ses positions sur l'art et la musique. Il y reconnaît entre autres que la musique est l'art par excellence de l'infini et du sentiment ; par cet aveu, il se révèle être un digne héritier de Schlegel. Dans un premier temps, il reconnaît à la musique d'être l'incarnation même du sentiment :

Le *sentiment* s'incarne dans la musique, sans devoir, comme c'est le cas lorsque celui-ci apparaît dans d'autres circonstances, ou bien lorsqu'il s'exprime dans d'autres formes d'expression artistique et notamment dans celles ayant recours au verbe, briser ses ailes contre un *concept*, ni sans devoir nécessairement s'allier à lui. Si la musique possède un avantage par rapport aux autres moyens dont dispose l'homme pour traduire les impressions de son âme, elle le doit à cette suprême qualité de pouvoir communiquer chaque vibration intérieure sans avoir recours aux formes si diverses et pourtant si limitées de la raison, ce que ces dernières ne font que rendre possible en confirmant ou en décrivant nos affects ²⁷.

Mais rapidement, il surenchérit en affirmant que c'est précisément parce que la musique incarne le sentiment qu'elle a la capacité d'élever l'homme et qu'elle est l'art de l'*infini* :

Sur les flots, tintant et fuyant toujours plus haut, de l'art musical, le sentiment nous élève vers des hauteurs qui se trouvent au-delà de l'atmosphère de notre globe terrestre : là il nous montre ces paysages de nuées où

26. Ces deux parties correspondent aux références suivantes : LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. IV, p. 101–126 et 126–142.

27. *Das Gefühl inkarniert sich in der Musik, ohne, wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Wortes der Fall ist, seine Strahlen an dem Gedanken brechen, ohne notwendig sich mit ihm verbinden zu müssen. Wenn die Musik einen Vorzug vor den anderen Mitteln besitzt, durch die der Mensch die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann, so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannigfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mitteilen zu können, was diese schließlich doch nur ermöglichen, indem sie unsere Affekte bestätigen und beschreiben.* (ibid., p. 107)

scintillent les étoiles, jonchés d'archipels du monde qui, dans l'éther, tels des cygnes se meuvent en chantant à l'intérieur de cet espace. Sur les ailes de l'art *infini* [nous soulignons], il nous entraîne vers des régions dans lesquelles seul lui a le droit de pénétrer, où, dans un air épuré, le cœur peut se déployer et intuitivement participer à l'essence d'une vie spirituelle sans enveloppe corporelle ²⁸.

La dimension proprement affective de la musique n'est donc pas interprétée par Liszt dans un sens classique, ce dernier lui conférant une portée éminemment romantique : il reconnaît à la musique le pouvoir d'élever l'âme, et non plus seulement de l'éduquer comme dans l'antiquité. Pour lui, comme pour les premiers romantiques, l'art est la forme suprême des activités de l'esprit, car il met directement en contact l'homme avec l'infini qui l'entoure et dont il est le produit. Liszt se réfère d'ailleurs dans son texte aux premiers romantiques eux-mêmes : s'il ne cite pas directement Schlegel, il nomme en revanche plus loin Jean Paul et E. T. A. Hoffmann dont sa pensée se réclame :

Un poète slave a dit : « La parole ment à l'idée, l'action ment à la parole. » La musique ne ment pas au sentiment — elle ne le dévoie pas, et Jean Paul de s'exclamer : « Ô art musical ! Toi qui rapproche tant le passé et le futur avec leurs flammes volantes de nos blessures !... Ô musique ! Écho d'un monde harmonique ! Soupir de l'ange en nous ! Lorsque notre parole est sans voix, que notre œil pleure et lorsque les cœurs muets sommeillent, solitaires, derrière les barreaux de notre poitrine — ô c'est alors toi grâce à qui ils peuvent se faire signe de leurs prisons et grâce à qui ils peuvent unir leurs soupirs éloignés dans leur désert »... Et Hoffmann pouvait alors révéler la musique comme étant « ce royaume lointain, qui nous emprisonne si souvent dans des intuitions étranges, et duquel des voix merveilleuses descendent vers nous en chantant et en réveillant tous les sons, qui dormaient dans notre poitrail entravé, et qui, maintenant qu'ils sont réveillés, pétillent gaiement et allégrement comme des rayons joyeux, si bien que nous partageons la félicité de ce paradis [...] ²⁹. »

28. *Auf den hochgehenden klingenden Wogen der Tonkunst hebt uns das Gefühl zu Höhen empor, die über der Atmosphäre unseres Erdballs liegen : da zeigt es uns sternschimmernde Wolkenlandschaften mit Weltarchipelen, die im Äther gleich Schwanen singend im Raume sich bewegen. Auf den Flügeln der unendlichen Kunst zieht es uns mit fort in Regionen, zu denen es allein zu dringen vermag, wo in geläuterter Luft das Herz sich erweitert und ahnungsvoll am Dasein eines körper- und hüllenlos geistigen Lebens teilnimmt. (ibid., p. 109)*

29. *Ein slawischer Dichter sagt : « Das Wort lügt dem Gedanken, die Tat lügt dem Wort. » Die Musik lügt nicht dem Gefühl — sie täuscht es nicht, und Jean Paul dürfte ausrufen : « O Tonkunst, die du Vergangenheit und Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsere Wunden bringst !... O Musik ! Nachklang aus einer harmonischen Welt ! Seufzer des*

La musique devient alors cet art qui permet à l'homme de retrouver le paradis perdu, c'est-à-dire de remonter à travers les strates infinies de la connaissance jusqu'à cet absolu vers lequel l'art romantique tend par définition. La faculté cognitive de la musique est même ouvertement pointée du doigt dans le même passage de l'essai en question, quand Liszt affirme que la musique, plus que tous les autres arts, et parce qu'elle est privée du concept, permet une expression *immédiate* (*unmittelbar*) du sentiment, et par là-même de l'infini qu'il représente. Elle permet ainsi de révéler l'essence (*Wesenheit*) du sentiment :

[Les arts verbaux] ne peuvent pas exprimer *immédiatement* [nous soulignons] leur pleine intensité, ou bien ils le font de manière approximative, parce qu'ils sont contraints de le faire par des images ou des comparaisons. La musique, en revanche, rend en même temps *la force et l'expression du sentiment* ; elle est *l'incarnation sensible de l'essence du sentiment* [nous soulignons]. Perceptible par nos sens, elle les traverse telle une flèche, un rayon, une corde d'amarrage, un esprit et remplit notre âme. Si la musique prétend être l'art suprême, si le spiritualisme chrétien l'a élevée, parce qu'elle est la seule à être digne du ciel, jusque dans le monde supraterrrestre, c'est parce que ce suprême réside dans les flammes pures du sentiment, qui, de cœur en cœur, se pénètrent sans l'aide de la réflexion. Elle est ce souffle qui va de bouche en bouche, ce sang qui coule puissamment dans les veines de la vie³⁰ !

Si dans ces lignes se mêlent à la fois les théories de Schopenhauer et celles des premiers romantiques, cela démontre la proximité ainsi que la compati-

Engels in uns! Wenn das Wort sprachlos und das Auge, das weinende, und wenn unsere stummen Herzen hinter dem Brustgitter einsam liegen — o so bist du es, wodurch sie sich einander zurufen in ihren Kerkern und wodurch sie ihre entfernten Seufzer vereinigen in ihrer Wüste »... Und Hoffmann konnte die Musik offenbaren als « jenes ferne Reich, das uns so oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen, und die nun erwacht wie in freudigen Strahlen freudig und froh heraufschießen, so daß wir der Seligkeit jenes Paradieses teilhaftig werden... » (ibid., p. 109–110)

30. *Ihre volle Intensität unmittelbar ausdrücken können sie nicht oder nur annähernd, weil sie gezwungen sind, es durch Bilder oder Vergleiche zu tun. Die Musik dagegen gibt gleichzeitig Stärke und Ausdruck des Gefühls ; sie ist verkörperte fassbare Wesenheit des Gefühls. Unseren Sinnen wahrnehmbar durchdringt sie diese wie ein Pfeil, ein Strahl, ein Tau, ein Geist und erfüllt unsere Seele. Wenn die Musik sich die höchste Kunst nennt, wenn der christliche Spiritualismus sie als einzig des Himmels würdig in die überirdische Welt versetzt hat, so liegt dieses Höchste in den reinen Flammen des Empfindens, die von Herzen zu Herzen ineinander schlagen ohne Hilfe der Reflexion. Sie ist Hauch von Mund zu Mund, strömendes Blut in den Adern des Lebens. (ibid., p. 107–108)*

bilité de ces deux visions de l'art ; en même temps, il devient désormais impossible de réfuter le caractère proprement romantique de la pensée lisztienne. La musique conçue comme présentation immédiate de l'infini, voilà bien le cœur même de la pensée des romantiques telle que nous l'avons présentée au chapitre précédent.

La conséquence que Liszt devait tirer de cette conception de la musique est implacable : la musique, libre de suivre les errances des sentiments du sujet, ne peut plus se contraindre dans une forme donnée qui la force à se présenter elle-même d'une manière donnée, alors que c'est précisément le libre jeu entre le fini de l'œuvre d'art et l'infini du moi que recherchaient les romantiques et, à leur suite, Liszt. En nommant presque ouvertement la théorie kantienne du génie³¹, dont dépend bien évidemment sa pensée, au même titre d'ailleurs que les théories de Schlegel, Liszt prône une musique qui soit capable d'inventer elle-même ses propres formes en adéquation avec les contenus qu'elle entend présenter :

Si l'on réfléchit à tout cela, aux influences spirituelles et aux processus intérieurs, qui agissent de manière si déterminante sur l'artiste, au point qu'il exprime son individualité précisément dans telle ou telle forme, et précisément pas dans une autre, qu'il en soit ainsi amené, dans l'hypothèse où aucune des formes dont il dispose ne corresponde à son besoin, à créer lui-même une forme *nouvelle* qui réponde à son besoin, il devient alors de plus en plus évident que plus un talent se rapproche du génie, plus sa liberté dans le choix d'une manière qui résulte naturellement d'une décision de sa volonté devra être restreinte. — *Sint, ut sunt, aut non sint !* — pourrait être ici la devise. De même que l'âme exerce une influence déterminante sur l'enveloppe corporelle, chaque idée façonne la forme visible dans laquelle elle apparaît³².

En lisant ces quelques lignes, on se rend compte que Liszt, tout en reprenant une idée déjà formulée par Berlioz (mais après tout, cet essai n'est-il pas

31. Liszt mentionne le nom de Kant un peu plus loin dans son essai, mais à propos des parentés entre nature et esprit (cf. *ibid.*, p. 115).

32. *Denkt man über alles das nach, über die geistigen Einflüsse und über die inneren Vorgänge, die auf den Künstler so bestimmend wirken, daß er seine Individualität gerade in dieser oder in jener, aber in keiner anderen Form ausdrückt, daß er, falls keine der bereits entwickelten Formen seinem Bedürfnis entspricht, selbst eine diesem Bedürfnis genügende, also eine neue Form schafft, so wird es immer einleuchtender, daß, je mehr sich ein Talent dem Genie nähert, seine Freiheit in der dem Willensschluß entspringenden Wahl einer Manier um so beschränkter werden muß. — Sint, ut sunt, aut non sint ! — läßt sich hier mit dem bekannten Motto ausrufen. Gleichwie die Seele ihren bestimmenden Einfluß auf die körperliche Hülle ausübt, so modellt jeder Gedanke die sichtbare Form, in welcher er auftritt. (ibid., p. 98–99)*

dédié à l'œuvre de Berlioz tout entier ?) ³³, confirme par cette déclaration son attachement à l'esthétique romantique de l'art dans le refus de l'utilisation de formes canoniques livrées par la tradition, et, dans notre optique, justifie notre recours aux théories de Schlegel pour interpréter sa conception de la « nouvelle forme » que le musicien du milieu du XIX^e siècle a créée : le poème symphonique.

Le poème symphonique comme critique de l'œuvre littéraire

Montrer que le poème symphonique se comporte vis-à-vis de l'œuvre littéraire qui lui sert de sujet comme une critique de cette dernière implique, au vu des résultats présentés au chapitre précédent, de vérifier (1) que le poème symphonique est l'objet d'une *création* authentique, et non d'une simple transposition de l'œuvre littéraire dans le domaine musical, puisque Schlegel affirmait lui-même que la critique devait être œuvre d'art elle-même, (2) que le poème symphonique *élève* la forme de l'œuvre littéraire dont il prélève la substance pour la rendre sensible dans sa propre forme (une *hiérarchie* se met donc en place entre le sujet et l'œuvre musicale, qui place cette dernière sur un plan supérieur à la première), et (3) que le lien entre sujet et poème symphonique est *médiatisé*, c'est-à-dire que le sujet se réfléchit dans une idée (que Schlegel nomme Idée de l'art), laquelle est capable d'extraire l'essence même du sujet pour produire et engendrer la forme de l'œuvre critiquante, c'est-à-dire du poème symphonique. Le but des lignes qui suivent est de montrer de quelle manière ces trois caractéristiques se retrouvent et s'articulent dans la théorie de la musique à programme présentée par Liszt dans son essai *Berlioz und seine Harold-Symphonie*. Nous allons pour ce faire reprendre point par point la définition que nous venons d'énoncer de la critique et montrer qu'elle s'applique à la relation entre sujet et poème symphonique.

33. Nous nous référons à un texte de F. Escal, dans lequel l'auteur insiste sur la manière dont Berlioz s'insurgeait contre les formes conventionnelles. En citant Berlioz, elle dit : « Berlioz s'insurge [...] contre ce qu'il appelle les "formes conventionnelles et invariables" parce qu'elles ne sont pas adéquates à ce que, à chaque fois, le musicien veut exprimer et même signifier. À chaque passion, son expression, sa mélodie. Pour lui, la musique est capable d'une telle spécification : "Supposer, comme le font certains gens, que la musique est une langue assez vague pour que les inflexions de la *fureur* puissent convenir également à la *Crainte*, à la *joie* et à l'*amour*, c'est prouver seulement qu'on est dépourvu du sens qui rend perceptibles à d'autres différents caractères de musique expressive, dont la réalité est pour ces derniers aussi incontestable que l'existence du soleil." » (F. ESCAL, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990 [= Musicologie], p. 265)

Primo. — La nécessité formulée par Liszt de rendre la forme *vivante*, c'est-à-dire de créer une forme qui ne reprenne pas un modèle donné, mais suive librement les aléas du sentiment, l'amène à lier la musique à un support qui permette au compositeur de créer de nouvelles formes tout en suivant la logique d'un contenu donné. Cette idée peut paraître paradoxale, puisque si le compositeur suit la logique imposée par un texte, alors il risque de ne faire que reproduire la forme de ce dernier et ne peut, de ce fait, pas créer de forme nouvelle. Liszt est lui-même conscient de ce paradoxe, mais le lève en se mettant presque à exhorter le compositeur de musique à programme à devenir lui-même poète (d'où l'expression *Ton-dichter*, littéralement « poète des sons ») afin de parvenir à briser les chaînes qui bridaient son inspiration :

Il y a pourtant une grande différence entre le poète des sons et le simple musicien. Tandis que le premier, pour communiquer ses impressions et ce que son âme a vécu, manie et reproduit ces derniers, le second regroupe et enchaîne des sons d'après certaines règles traditionnelles et parvient, ce faisant, au mieux et en se jouant des difficultés, à créer de nouvelles et audacieuses combinaisons, inhabituelles et compliquées. Mais comme il ne parle aux hommes ni de ses maux, ni de ses joies, ni encore de ses désirs et déceptions, les masses restent indifférentes à sa personne qui n'intéresse que les contemporains qui sont en mesure de juger de sa technique. Les autres le qualifient de « sec » et prononcent ainsi la pire des condamnations à son égard ; car ils veulent dire par là que dans son œuvre ne coule pas ce nectar vital, ce sang noble, que n'y brûle pas cette flamme passionnelle, mais qu'il ne s'agit que d'une accumulation, une cristallisation de parties inorganiques, comparables à des conglomérats que les biologistes rejettent parce que n'appartenant pas au monde vivant. [...] Seul au *poète* parmi les compositeurs est donné de briser les chaînes qui entravaient le libre élan de ses pensées et de repousser plus loin les limites de son art ³⁴.

La musique, pour le compositeur de musique à programme, n'est donc pas un sous-produit de l'œuvre littéraire, mais elle est elle-même poésie, donc

34. *Doch ist ein großer Unterschied zwischen dem Tondichter und dem bloßen Musiker. Während der erstere, um seine Eindrücke und Seelenerlebnisse mitzuteilen, diese reproduziert, handhabt, gruppiert und verkettet der zweite Töne nach gewissen traditionellen Regeln und gelangt darin höchstens mit spielender Überwindung von Schwierigkeiten zu neuen und kühnen, ungewöhnlichen und verwickelten Kombinationen. Da er aber zu den Menschen weder von seinen Schmerzen und Freuden, noch von seinem Entsagen und Begehren spricht, so bleibt er den Massen gleichgültig und interessiert nur die Zunftgenossen, die seine Fertigkeit zu beurteilen imstande sind. Die übrigen sprechen über ihn mit dem Prädikat "trocken" das tödlichste Verdammungsurteil aus ; denn hiermit wollen sie sagen, daß in seinem Werke kein*

création, car elle tente de repousser toujours plus loin devant elle les limites de l'art ³⁵.

Le sujet apparaît alors comme un moment certes essentiel, mais non pas déterminant. Il en va de même du programme dont le but, dans ce contexte, n'est véritablement que de guider l'auditeur en lui dévoilant les images qui ont présidé à la composition de l'œuvre et de l'aider à comprendre cette forme nouvelle que crée le musicien-poète. Liszt reconnaît lui-même un peu plus loin dans son exposé cette fonction particulière du programme :

Au total, le symphoniste « spécifique » emmène avec lui ses auditeurs vers des régions idéales, qu'il laisse à l'imagination de chacun le soin de penser et de présenter. Dans de pareils cas, il est très dangereux de vouloir imposer au voisin les mêmes scènes et la même succession d'idées dans lesquels notre imagination a été transportée. Que chacun se réjouisse en silence de ces révélations et visions, pour lesquelles il n'existe ni nom ni dénomination. Le symphoniste « peintre », en revanche, qui se donne pour tâche de rendre tout aussi nettement une image clairement présente à son esprit, une succession d'états d'âme, qui se présentent sans ambiguïté et de manière précise à sa conscience, — pourquoi ne devrait-il pas essayer de se faire pleinement comprendre en s'aidant d'un programme ³⁶ ?!

L'idée même que le programme puisse ne pas être dévoilé — et c'est au fond ce que sous-entend Liszt dans la question finale — révèle son caracté-

Lebenssaft, kein edles Blut fließe, keine leidenschaftliche Flamme es durchglühe, sondern daß es nur eine Anhäufung, eine Kristallisation unorganischer Teile sein, mit den Konglomeraten zu vergleiche, welche die Gelehrten aus der Biologie verwiesen, also von dem Gebiet des Lebendigen ausgeschlossen haben. [...] Nur dem Dichter unter den Komponisten ist es gegeben, die den freien Aufschwung seines Gedankens hemmenden Fesseln zu zerbrechen und die Grenzen seiner Kunst zu erweitern. (LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. IV, p. 124–125)

35. Nous retrouvons ici une confirmation de ce que nous avançons plus haut au sujet de la différence entre les adjectifs *poetisch* et *dichterisch*. En étant *Tondichter*, le compositeur devient avant tout poète, c'est-à-dire au sens schlegélien « créateur ».

36. *Im ganzen genommen trägt der spezifische Symphoniker seine Zuhörer mit sich in ideale Regionen, die auszudenken und auszuschnücker er der Phantasie jedes einzelnen überlässt. In solchen Fällen ist es sehr gefährlich, dem Nachbar dieselben Szenen und Gedankenreihen oktroyieren zu wollen, in die sich unsere Einbildung versetzt fühlt. Möge da jeder schweigend sich der Offenbarungen und Visionen erfreuen, für die es keine Namen und keine Bezeichnung gibt. Der malende Symphonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, — warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programmes nach vollem Verständnis streben ?* (LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. IV, p. 126). Nous retrouvons ici l'opposition entre sujet et programme, le programme ne se situant qu'au niveau de la réception d'une œuvre.

tère secondaire : la musique doit être avant tout création musicale, à partir d'un support littéraire certes, mais elle ne doit en aucun cas se transformer en un vulgaire plagiat. Comme sa forme devient complexe, puisque ne se conformant plus aux règles classiques, l'artiste se voit dans la nécessité de l'expliquer en communiquant à son public les idées qui ont présidé à sa composition. L'œuvre musicale n'est que vaguement dépendante de ces idées, car elle conserve après tout son autonomie et se situe dans un domaine bien à part de celui du sujet. Il serait d'ailleurs absurde de considérer que la musique ne puisse être qu'une paraphrase servile de l'œuvre littéraire, ni — pire ! — qu'elle devienne une simple illustration de cette dernière, car cela signifierait que la musique n'est qu'un « sous-produit » de la littérature³⁷. Or ceci est proprement incompatible avec la conception qu'avait Liszt de la hiérarchie des arts puisque, plus haut dans son exposé, il insistait, à la suite de Hoffmann et de Jean Paul, sur le statut particulier de la musique considérée comme art suprême, car étant le seul capable de transmettre de manière immédiate des émotions sans avoir recours au concept. Une hiérarchie point donc indirectement au travers des déclarations de Liszt, qui placerait le poème symphonique *au-dessus* de son sujet littéraire³⁸. Le poème symphonique

37. Ainsi que le disait C. Dahlhaus, « l'essence même de la musique à programme est la musique absolue » (cf. C. DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel / Bâle etc., Bärenreiter, 1978, 1994, p. 137 ; l'idée se retrouve aussi dans un autre texte du même auteur : « Bruckner und die Programmmusik », in : Christoph-Hellmut MAHLING (éd.), *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986*, Tutzing, Hans Schneider, 1988 [= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 20], p. 30 ; cette idée est d'ailleurs également formulée par Peter Ackermann dans : P. ACKERMANN, « Absolute Musik und Programmmusik. Zur Theorie der Instrumentalmusik bei Liszt und Wagner », in : Serge GUT (éd.), *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule*, paru dans *Liszt-Studien*, 3 [1986], p. 25). Donc, même si la musique à programme se base sur un sujet littéraire, elle n'en reste pas pour autant musique, et même œuvre musicale. C. Dahlhaus s'oppose ainsi ouvertement à la conception qu'avait C. Floros de la musique à programme, puisque pour ce dernier, c'est précisément le programme qui maintient la cohérence de la forme musicale, et non la logique musicale elle-même : l'article de C. Dahlhaus sur Bruckner est en ce sens une réponse ferme à son homologue.

38. Cette hiérarchie est d'autant plus justifiée que nous avons vu à quel point — notamment dans le cas de Strauss, mais aussi dans celui de Mahler — l'œuvre d'art a un statut perfectible. C'est de par ce statut qu'il est possible d'envisager de la dépasser par une autre œuvre d'art. Si Liszt ne prononce pas le terme d'imperfectibilité de l'œuvre d'art (peut-être précisément, parce qu'il tend à montrer, comme Schlegel d'ailleurs, que chaque œuvre d'art cherche la perfection), cela ne signifie pas pour autant qu'il ne partage pas cette opinion : l'idée implicite d'une hiérarchie entre œuvre littéraire et œuvre musicale et le fait qu'une œuvre musicale puisse *dépasser* une œuvre littéraire en sont les preuves manifestes.

en serait l'*abstraction* (ou mieux la « déconceptualisation ») — au sens où il en tirerait la substance qu'il présenterait ensuite sans avoir recours au concept —, en même temps que l'*élévation*, puisque la manifestation de l'essence (Schlegel dirait de la « Forme ») dans l'œuvre littéraire qu'il prend pour support. Cette conception du rapport entre poème symphonique et œuvre littéraire est d'ailleurs compatible avec le concept même de *Tondichtung* (ou celui de *Symphonische Dichtung*), puisque dans les deux cas, il s'agit d'une authentique création (*Dichtung*) réalisée par un « artiste-poète », donc qui crée au lieu de simplement imiter : le poème symphonique devient véritablement création, et non imitation ou transposition en musique de l'œuvre-sujet.

Secundo. — Nous en arrivons maintenant à la seconde caractéristique de la critique qui est d'établir une hiérarchie entre œuvre critiquée et œuvre critiquante. Cette hiérarchie est déjà implicitement présente dans le texte de Liszt, comme nous venons de le voir. Plus loin dans son texte, Liszt tente toutefois de donner une définition plus précise du rapport entre œuvre littéraire et œuvre musicale. Tout d'abord, il s'insurge contre ceux qui pensent que le poème symphonique n'est pas de la musique, mais une alliance bâtarde de musique et de littérature. Pour lui, le poème symphonique est avant tout musique et ne doit pas apparaître comme un sous-genre de la littérature ; bien que ne révélant pas directement sa pensée, Liszt ne l'exprime pas moins clairement à travers l'allusion au conditionnel de ce que pensent ses détracteurs :

Les détracteurs de la musique à programme trouvent peut-être un argument décisif dans l'affirmation que la musique à programme, étant donné qu'elle combine en apparence deux branches de l'art, perdrait précisément pour cette raison son caractère propre et de fait ne pourrait prétendre occuper une place à elle dans l'art. Ils pourraient poursuivre en reprochant que la musique instrumentale a porté l'art musical à son expression la plus pure, qu'elle a atteint avec cette forme sa plus haute perfection et son plus haut pouvoir, qu'elle déploie avec le plus suprême éclat sa majesté et qu'elle fait valoir de la manière la plus saisissante son immédiateté, que la musique s'est pourtant de tout temps approprié la parole, qu'elle lui a donné par le chant un attrait expressif et une force d'autant plus intense et qu'elle s'est de tout temps développée parallèlement dans les deux formes que sont la musique instrumentale et la musique vocale. Ils pourraient continuer en affirmant que ces deux formes portent en elles la même force vitale, qu'elles sont toutes deux également normales et que, si le vrai créateur veut lier la musique à des événements donnés ou à des personnes agissantes, il trouverait dans les formes lyriques et dramatiques de la musique vocale suffisamment

de motifs pour sa création et que de ce fait il n'aurait ni l'utilité ni la nécessité de vouloir combiner le propre d'une musique qui existe pour elle-même et qui vit de son propre souffle avec le dessein d'un autre art qui s'identifierait à la disposition poétique du drame ou avec la parole chantée ou prononcée³⁹.

Il termine ce long passage par l'affirmation suivante qui, en prenant à contre-pied ses adversaires (et notamment Édouard Hanslick), nous livre la manière dont il envisage le rapport entre œuvre littéraire et œuvre musicale dans le cas du poème symphonique :

Ces reproches pourraient être reconnus comme légitimes si en art deux formes différentes l'une de l'autre ne faisaient que de se *combiner*, et non de s'*unir*⁴⁰.

L'utilisation du verbe *vereinen* (unir) en opposition au verbe *verbinden* (lier, combiner) est très révélatrice : par là, Liszt indique premièrement que le poème symphonique ne doit pas être une œuvre vocale qui résulterait d'une combinaison physique du texte et de la musique, mais qu'elle doit rester purement instrumentale. Deuxièmement, l'emploi du verbe *vereinen* indique qu'il y a une fusion, presque charnelle, de la littérature et de la musique, visant à créer une nouvelle forme proche, de par l'idée d'une union entre les

39. *Die Antipoden dieser neuen Kunsthemisphäre finden vielleicht ein schlagendes Argument gegen sie in der Behauptung, daß die Programmusik, indem sie scheinbar verschiedene Zweige verbinde, gerade hierdurch den eigenen individuellen Charakter aufgebe und folglich auch keine selbständige Stellung in der Kunst beanspruchen könne. Sie werden weiter einwenden, daß in der Instrumentalmusik unsere Kunst am reinsten zum Ausdruck bringe, daß sie in dieser Form ihre höchste Vollendung und Macht erreiche, ihre Majestät auf das glänzendste entfalte und ihre Unmittelbarkeit am ergreifendsten zur Geltung bringe, daß die Musik aber trotzdem von jeher sich das Wort angeeignet habe, ihm durch den Gesang ausdrucksvollen Reiz und intensivere Kraft gegeben und sich demnach von jeher in den beiden Formen als Instrumental- und als Vokalmusik entwickelt habe. Ferner werden sie behaupten, daß diese beiden Formen eine gleiche Lebenskraft in sich trügen, gleich normal seien, und daß, sobald der erfindend Schaffende die Musik auf gegebene Verhältnisse und handelnde Personen anwenden wolle, er in den lyrischen und dramatischen Vokalformen hinreichend Motive für sein Schaffen vorfinde und somit weder eine Notwendigkeit noch ein Nutzen sich für ihn daraus ergeben könne, wenn er das Eigenartige jener für sich bestehenden und ihr eigenes Leben atmenden Musik auf einem und demselben Weg mit dem Entwicklungsgang der anderen, die sich mit der poetischen Anlage des Dramas, mit dem gesungenen und gesprochenen Wort identifiziere, verbinden wolle.* (LISZT, *Gesammelte Schriften, op. cit.*, vol. IV, p. 110–111)

40. *Diese Einwendungen würden als richtig anzuerkennen sein, wenn sich in der Kunst zwei voneinander verschiedene Formen nur verbinden, nicht aber vereinen ließen.* (*ibid.*, p. 111)

arts, de la conception wagnérienne du drame musical⁴¹. Toutefois, à la différence du drame wagnérien, cette union cache une dissymétrie latente. En effet, le poème symphonique ne détermine pas une nouvelle forme d'expression artistique — une nouvelle « forme d'art » —, ni ne vise à créer un nouveau genre littéraire, mais tient à demeurer un genre *musical* : le poème symphonique doit rester une composition musicale et ne doit devenir ni un roman ni un poème⁴². Ainsi l'union se fait-elle au profit de la musique qui intègre — pour ne pas dire « englutit » — l'œuvre littéraire. L'union dont parle Liszt masque ainsi une hiérarchie implicite entre les deux arts et entre les deux formes : la forme musicale est supérieure à la forme littéraire qu'elle intègre et dépasse pour s'élever vers les plus hautes sphères de l'esprit. Dans la célèbre préface à la première version de l'*Album d'un voyageur* (1837), le compositeur évoquait déjà la supériorité de la musique dite « poétique » (celle qui deviendra plus tard la musique à programme) par rapport à la poésie elle-même, puisqu'il affirmait :

À mesure que la musique instrumentale progresse, se développe, se dégage des premières entraves, elle tend à s'empresdre de plus en plus de cette idéalité qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais *un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même* [nous soulignons] à exprimer tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés ; tout ce qui échappe à l'analyse ; tout ce qui s'agit à des profondeurs inaccessibles de désirs impérissables, de pressentiments infinis⁴³...

41. Il semble d'ailleurs que ce soit cette proximité apparente entre le drame wagnérien et le poème symphonique lisztien qui ait provoqué chez Wagner son revirement sur la musique à programme : si dans *Oper und Drama*, il se pose encore en adversaire déclaré de la musique à programme, son avis change dans sa lettre ouverte *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* puisqu'il y voit la réalisation, différente dans sa forme certes, d'un drame idéal. Sur cette question, le lecteur pourra se reporter à l'excellente analyse de C. Dahlhaus dans : C. DAHLHAUS, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Munich, DTV ; Kassel, Bärenreiter, 1990, p. 112 (la première édition de cet ouvrage date de 1971 et l'idée sera reprise dans un article de 1973 [cf. « Wagner und die Programmmusik », *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 5 (1973), p. 50–63]).

42. Rappelons ici que la fusion de deux formes d'art entre elles, dans une relation tout à fait symétrique, n'exclut pas pour autant une relation critique (bien que cela ne soit pas le cas présentement). Notons, à la suite de Norbert Miller, que Schlegel avait parlé de « critique » à propos de cette partie du *Wilhelm Meister* dans laquelle Goethe reprend, en le modifiant, un passage du *Hamlet* de Shakespeare (cf. Norbert MILLER, *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, Berlin, Literarisches Colloquium, 1965, p. 100–101).

43. Cité d'après Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de F. Liszt*, Budapest, MTA Institut de musicologie, 1987 ; Paris, Kimé,² 1996, p. 28.

Dans cet extrait, la hiérarchie entre poésie et musique est clairement établie : comme la poésie romantique, la musique doit elle aussi tendre à devenir l'expression de l'indicible, des « désirs impérissables » et des « pressentiments infinis » ; mais plus que la poésie romantique, la musique est seule capable d'exprimer pleinement cet infini. Ainsi le poème symphonique, en tant que genre de « musique poétique », ne peut-il se contenter d'être la simple traduction de l'œuvre littéraire en sons. Pour reprendre une expression de Liszt lui-même, nous dirions que le poème symphonique n'est qu'une *Weiterdichtung* du sujet (littéralement, une « création [poétique] qui fait suite »), avec toutes les implications que possède cette formulation : la notion d'un progrès en même temps que d'une continuation.

Notre interprétation est d'ailleurs confirmée par Liszt lui-même quelques phrases plus loin quand il reprend l'idée romantique d'un continuum des formes impliquant là encore une hiérarchie et un progrès en art :

[L'art] ne produit-il pas, comme la nature, des étapes *progressives* [nous soulignons] qui enchaînent les uns aux autres les royaumes les plus éloignés et les contrastes les plus marqués grâce à des genres servant de médiateurs et qui sont nécessaires et naturels, et de ce fait *autorisés à vivre* ⁴⁴ ?

Si le parallèle avec la nature et son évolution progressive peut encore laisser sentir l'influence qu'eurent sur le jeune Liszt les écrits de Goethe, et notamment ses écrits naturalistes, il est indéniable que la conception d'un progrès en art et l'insertion du poème symphonique dans cette chaîne générique placent ce dernier dans une dynamique hiérarchique. Il apparaît comme un de ces genres qui sert de lien entre deux formes d'expression artistique aussi disjointes en apparence que la littérature et la musique et qui les élève toutes deux vers une forme plus élevée de l'art. Le poème symphonique constitue de ce fait une étape parmi tant d'autres dans la progression infinie en art.

Qui plus est, cette hiérarchie entre sujet et œuvre musicale implique une progression vers l'essence même de l'art. Liszt en parle indirectement quand il affirme que la supériorité de la musique réside dans son immédiateté, c'est-à-dire dans sa capacité à présenter une idée sans avoir recours au concept. Transposer une œuvre littéraire en musique, c'est non seulement priver celle-ci de son enveloppe verbale, mais c'est surtout remonter de ce

44. *Produziert sie [die Kunst] nicht, wie die Natur, stufenweise Gliederungen, welche die fernliegenden Reiche und die entgegengesetzten Abstufungen durch vermittelnde Gattungen — die notwendig und natürlich, demnach lebensberechtigt sind — aneinander ketten ?* (LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. IV, p. 111)

fait à l'essence même de l'idée et la présenter dans son plus pur dénuement, un dénuement immédiat qu'on ne serait rendre par des mots. L'élévation de l'œuvre littéraire dans le poème symphonique implique alors la manifestation, dans la forme de l'œuvre musicale, de l'essence même de l'œuvre littéraire. Comme dans le cas de la critique schlegélienne, nous assistons ici à une hiérarchie entre deux formes de l'art dont la seconde, ici la forme musicale, tente de rendre sensible dans sa forme l'essence même de l'œuvre qu'elle critique.

Tertio. — Le critère décisif réside néanmoins dans le caractère *médiat* de la relation critique du rapport du sujet à l'œuvre musicale : c'est l'Idée de l'art qui, dans la théorie schlegélienne, sert de médiateur universel (Walter Benjamin la qualifie même de « médium-de-la-réflexion des formes ⁴⁵ ») entre œuvre critiquée et œuvre critiquante ; elle est donc ce qui détermine le continuum des formes artistiques, car elle est le médium dans lequel l'œuvre se reflète pour créer une autre œuvre qui s'enchaîne à elle. L'Idée de l'art constitue à cet égard le médium de la critique ; c'est elle qui produit la « Forme » (pour reprendre l'expression utilisée au chapitre précédent) dans l'œuvre critiquante et qui tente par là d'en révéler l'essence. Or le caractère médiat de la relation critique dans la théorie schlegélienne se retrouve aussi dans la relation du sujet littéraire à l'œuvre musicale chez les compositeurs de musique à programme. La première partie de ce chapitre, consacrée à la terminologie, a en effet montré que c'est l'idée poétique qui permettait d'engendrer une forme musicale à partir d'une œuvre littéraire : n'a-t-on pas montré qu'elle avait une double fonction ? Celle (1) d'extraire le noyau (*Kerngedanke*) du sujet, c'est-à-dire son *essence*, et (2) de *produire* à partir de là une nouvelle forme qui révèle cette essence ? En disant que l'idée poétique était « productrice de forme » (*formbildend*), Strauss dénonçait, sans le savoir, une caractéristique fondamentale de la critique dans la théorie romantique : celle de produire une forme qui soit l'expression sensible de l'essence même de l'art. L'idée poétique devient en musique ce médium-de-la-création qui correspond rigoureusement au médium-de-la-réflexion dans la théorie schlegélienne ⁴⁶. Dans les deux cas, il s'agit de créer une nouvelle forme à partir d'une œuvre donnée et d'en donner, critique oblige, un éclairage nouveau.

45. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 135.

46. Rappelons que, dans la théorie schlegélienne, la réflexion est une des formes que peut revêtir la création.

L'idée poétique dans le système lisztien a donc exactement les mêmes caractéristiques que l'Idée de l'art dans le système schlegélien : (1) dans les deux cas, il s'agit d'une *idée* ; (2) cette idée est *poétique*, ce qui la place sur le plan littéraire certes, mais surtout dans l'optique de la poésie de Schlegel, c'est-à-dire de cette activité éminemment romantique de la création ; (3) elle est ce miroir, qui, quand l'œuvre critiquée s'y reflète, renvoie l'essence même de cette œuvre ; (4) elle est ce qui *produit la forme* de l'œuvre critique⁴⁷ ; (5) son « apparence sensible » (pour reprendre l'expression de

47. La proximité entre idée et forme qui se révèle ici dans la conception lisztienne de la musique, et plus généralement dans les théories romantiques sur l'art, n'est pas sans rappeler indirectement les théories de Hanslick sur la musique absolue (cf. É. HANSLICK, *Du beau dans la musique*, trad. de C. Bannelier revue et complétée par G. Pucher, Paris, Bourgois, 1986). Les différences entre Liszt et Hanslick semblent alors soudainement s'estomper : en effet, l'idée de Hanslick de formes qui soient des formes « sonores et en mouvement » (*tönend bewegt*) n'est au fond pas éloignée de l'idée lisztienne. La musicologie n'a toujours voulu lire dans cette déclaration que le fait que la musique est forme, alors que l'accent de la phrase repose sur l'adjectif *bewegt* qui implique que la forme musicale est « en mouvement », donc libre. Hanslick n'envisage donc pas un formalisme musical qui se baserait sur des formes définies par avance ; il refuse aussi l'ontologie des formes pour valoriser une forme qui ne soit pas imposée par avance, mais que le compositeur soit libre de déterminer lui-même. Ceci le place déjà dans un paradigme romantique très proche de celui de Liszt. Si l'on poursuit plus loin nos investigations, on se rend compte que dans la théorie de Hanslick, la forme n'est que l'expression du contenu, donc de l'idée qui préside à la musique. Or, dans le système lisztien, la forme n'est elle aussi que l'expression sensible de l'idée poétique (la seule différence, et de taille, réside dans la nature de cette idée que Liszt entend déterminer par avance et dont le contenu serait repris au domaine extra-musical, ce que Hanslick refuse absolument). Il ne faudrait donc pas refuser de s'engager dans la voie tracée par C. Dahlhaus, qui consiste à rapprocher les deux théoriciens, au moins en ce qui concerne les prémisses de leurs théories (cf. C. DAHLHAUS, *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Ratisbonne, Gustav Bosse, 1975, p. 75–76). D. Altenburg avait également noté que Hanslick et Liszt étaient profondément ancrés dans l'esthétique romantique (cf. Detlef ALTENBURG, « Vom poetischen Schönen », in : *Ars Musica, Musica Scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. März 1980*, Cologne, Gitarre & Laute, 1980, p. 2). La méprise entre les deux compositeurs tient donc plus à la manière dont ils ont tiré les conséquences de cet état de fait, plutôt qu'à l'état de fait lui-même. Toutefois, là encore, la différence semble s'atténuer, car Liszt reconnaît l'importance de la musique instrumentale et refuse une musique qui ne serait pas musique et qui serait, pour citer Strauss, de la « *Literaturmusik* » ; la méprise vient donc simplement du fait que Liszt a voulu expliquer ces nouvelles formes ne répondant plus à des canons précis par l'adjonction d'un programme. Beaucoup de ses contemporains l'ont mal lu — Hanslick le premier — et ont pensé que la musique est l'illustration du programme et que le programme est indispensable. Or Liszt disait lui-même que le programme ne doit être mis que si cela est vraiment nécessaire. Aussi la différence entre Liszt et Hanslick résiderait-elle plus dans la *présentation* de l'objet esthétique que dans sa nature.

C. Dahlhaus) réside dans la forme artistique ou, dans le cas qui nous occupe, musicale. Toutefois, l'idée poétique lisztienne ne correspond pas entièrement à l'Idée de l'art schlegélienne : elle n'en est finalement qu'une détermination particulière. En effet, l'Idée de l'art est pour Schlegel et les premiers romantiques le médium-de-la-réflexion *des formes*, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une idée unique et universelle qui se réfléchit ensuite dans chaque œuvre individuelle d'une manière qui lui est propre. L'idée poétique, en revanche, n'est pas une idée universelle ; elle diffère à chaque œuvre, et dans ce sens elle correspond à la détermination *particulière* de l'Idée de l'art dans l'œuvre dans laquelle cette dernière se réfléchit. Au niveau local du rapport entre deux œuvres s'enchaînant l'une à l'autre, l'approximation peut toutefois être faite de l'équivalence de l'Idée de l'art et de l'idée poétique, puisqu'au niveau local, seule la détermination particulière de l'Idée de l'art intervient, et non pas l'Idée de l'art en tant qu'idée universelle de l'art, en tant qu'absolu et clé de voûte du système esthétique romantique.

Si l'idée poétique peut être mise en relation avec l'Idée de l'art, nous obtenons alors un modèle cohérent et dynamique de la musique à programme, qui corresponde pleinement aux intentions de Liszt lui-même. Le poème symphonique n'est donc ni la paraphrase, ni même l'illustration servile de l'œuvre littéraire qu'il prend pour sujet, mais la tentative d'élever, conformément à la mission de la musique formulée par les romantiques, l'œuvre littéraire pour créer une nouvelle forme, musicale, qui en rende sensible l'essence. Le poème symphonique ne reprendra ainsi pas toutes les caractéristiques de contenu et de forme de l'œuvre littéraire, mais seulement celles que l'Idée de l'art, ou l'idée poétique en tant que détermination particulière, entend refléter : seul l'infini des sentiments qui constitue le fondement même de l'art romantique passera au travers du filtre déformant de l'idée poétique. Le poème symphonique vise en définitive à « romantiser⁴⁸ » l'œuvre littéraire par la critique, à en extraire la substance essentielle, celle qui se trouve au-delà de l'enveloppe verbale et que la littérature ne peut pas pré-

48. L'expression est reprise à un fragment de Novalis dans lequel le poète allemand indique la nécessité d'une romantisation de l'art, c'est-à-dire la nécessité de retrouver par là le sens originel. Novalis s'exprime ainsi dans le 97^e fragment [édition critique n° 105] des *Fragments et Études de 1797–1798* : « Le monde doit être romantisé. Ainsi on retrouvera le sens originel. [...] Quand je donne aux choses communes un sens auguste, aux réalités habituelles un aspect mystérieux, à ce qui est connu la dignité de l'inconnu, au fini un air, un reflet, un éclat d'infini : je les romantise. » (NOVALIS, *Œuvres complètes*, 3 vol., édition, trad. et prés. d'A. Guerne, Paris, Gallimard, 1975 [= NRF], vol. II, p. 66) N'est-ce pas précisément la manière dont le poème symphonique doit se comporter à l'égard de l'œuvre littéraire ?

senter. Cette idée aura son importance lorsque nous étudierons des poèmes symphoniques de Strauss dont le sujet n'est pas proprement romantique ; on assistera dans ce cas à une déviation de l'œuvre de son orientation initiale et la mise en évidence, par la musique, de ses caractéristiques romantiques latentes.

Au terme de cette démonstration, il ne fait plus l'ombre d'un doute que, même si Liszt ne prononce jamais le terme de critique en parlant de musique à programme (peut-être précisément parce que ce terme prêtait à confusion et aurait été une source supplémentaire de malentendus, car la musique ne devait pas présenter une « théorie raisonnée » de la littérature), le poème symphonique entretient une relation complexe, totalement congruente à la relation critique chez Schlegel, avec son sujet. Si nous avons ainsi pu clarifier le rapport entre l'œuvre musicale et son « modèle » — qui se trouve être en réalité plus un *support* qu'un modèle au sens strict du terme — dans le cas des poèmes symphoniques de Liszt, il nous reste encore à voir comment Strauss, et dans une moindre mesure Mahler, ont pris position par rapport à la musique à programme. Dans le cas de Strauss, il sera notamment intéressant d'étudier sur la base de ses déclarations comment est envisagé le rapport entre musique et littérature et de ce fait comment Strauss se positionne par rapport à Liszt.

La conception du poème symphonique chez Strauss ⁴⁹

La formation très classique du jeune Strauss, dont le père était un farouche opposant à l'école *neudeutsch* et à Wagner, ne devait pas déteindre sur ses années d'apprentissage qui virent au contraire le jeune compositeur s'enflammer pour Wagner et Liszt. C'est notamment grâce à Alexander Ritter que Strauss put approfondir sa connaissance des deux maîtres et prendre goût à leur musique ⁵⁰. Dans un passage de ses souvenirs, le compositeur raconte lui-même comment s'est faite cette découverte :

49. Le lecteur trouvera une excellente synthèse des travaux parus sur le sujet dans la première partie de l'ouvrage de W. Werbeck (cf. W. WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, *op. cit.*, p. 13–102, et plus particulièrement p. 79–102).

50. Les années de « formation » de Strauss auprès d'Alexander Ritter s'étendirent de la fin 1885 à 1888, c'est-à-dire qu'elles étaient achevées lorsque Strauss entama la composition de son premier vrai poème symphonique *Macbeth* (cf. *ibid.*, p. 16).

[Alexander Ritter] était le fils de la très respectée Julie Ritter qui avait soutenu des années durant Richard Wagner, et l'époux de Franziska, née Wagner, une nièce du maître. Il m'invita [lors de mon séjour à Meiningen] chez lui où je trouvais une émulation intellectuelle qui donna un tournant décisif à mon développement futur. De par mon éducation, j'avais toujours encore quelques préjugés contre l'œuvre de Wagner et plus encore contre celui de Liszt. Je connaissais à peine les écrits de Wagner. Ritter m'a familiarisé à eux ainsi qu'à ceux de Schopenhauer, en me les expliquant longuement et me prouva que la voie, qui partait du « musicien de l'expression » qu'est Beethoven (*La musique comme expression* de Friedrich von Hausegger⁵¹ contre *Du beau dans la musique* de Hanslick), passait par Liszt qui avait su reconnaître avec Wagner qu'avec Beethoven la forme sonate avait été poussée jusqu'à l'extrême [...] et que ses épigones, Brahms en particulier, n'en avaient fait qu'un lieu sans vie, dans lequel les arabesques sonores de Hanslick, dont l'invention ne nécessitait pas tant d'imagination et peu de capacité personnelle à créer, avaient trouvé une place confortable⁵².

Le compositeur continue de la manière suivante, laissant ouvertement transparaître son attachement à la conception lisztienne de l'art en général et du poème symphonique en particulier :

Les nouvelles idées doivent se trouver de nouvelles formes — ce principe fondamental des œuvres symphoniques de Liszt, dans lesquelles dans les

51. Cet ouvrage de Friedrich von Hausegger intitulé *Die Musik als Ausdruck* est très fréquemment cité par Strauss, bien que de nos jours il soit quasiment tombé dans l'oubli. Cet essai est contemporain des années de formation de Strauss auprès de Ritter, puisqu'il parut sous la forme d'articles dans les *Bayreuther Blättern* en 1884 et fut publié en tant que livre quelques années plus tard (voir à ce propos : *ibid.*, p. 16, note 9).

52. *Er [Alexander Ritter] war der Sohn der edlen Julie Ritter, die jahrelang Richard Wagner unterstützt hatte, und der Gatte von Franziska, geb. Wagner, Nichte des Meisters. Er lud mich in sein Haus, in dem ich geistige Anregung fand, die den entscheidenden Ausschlag gab für meine künftige Entwicklung. Durch die Erziehung hafteten mir noch immer manche Vorurteile gegen das Wagnersche und besonders das Lisztsche Kunstwerk an, ich kannte kaum Richard Wagners Schriften. Mit ihnen und Schopenhauer machte mich Ritter in erklärender Ausdauer bekannt und vertraut, bewies mir, daß der Weg von dem « Ausdrucksmusiker » Beethoven (« Musik als Ausdruck » von Friedrich von Hausegger contra « Vom musikalischen Schönen » von Hanslick) über Liszt führe, der mit Wagner richtig erkannt hatte, daß mit Beethoven die Sonatenform bis aufs Äußerste erweitert worden [...] und bei seinen Epigonen, besonders bei Brahms, ein leeres Gehäuse geworden war, deren Erfindung nicht allzu viel Phantasie und wenig persönliche Gestaltungskraft erfordern* (STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, éd. W. Schuh, Zurich, Atlantis, 1957, p. 209–210). Strauss s'exprimera souvent de manière très enthousiaste sur Liszt, notamment entre 1885 et 1890. En témoigne entre autres une lettre à L. Thuille du 19 novembre 1890 où il est question de la précision de l'expression poétique chez Liszt (cf. Franz TRENNER [éd.], *Richard Strauss – Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel*, Tutzing, Hans Schneider, 1980, p. 115).

faits l'idée poétique était aussi en même temps l'élément producteur de forme, a été pour moi à partir de ce moment l'idée directrice de mon propre travail symphonique⁵³.

Il est alors impossible de nier l'influence sur le jeune Strauss des théories de Liszt sur la musique. De plus, le fait même que ce soit au moment où Strauss est initié par Ritter aux théories de Liszt qu'il renonce au genre symphonique pur (encore pratiqué dans sa *Symphonie en fa mineur*) pour se tourner vers le genre du poème symphonique, vient un peu plus appuyer la thèse d'un attachement véritable des poèmes symphoniques straussiens à l'esthétique du poème symphonique telle que l'avait définie Liszt. Comment imaginer que les poèmes symphoniques de Strauss ne partagent alors pas les mêmes prémisses esthétiques que ceux de Liszt ? Et ceci du fait même que Strauss reconnaît la liberté de la forme musicale et la nécessité de la créer à partir du principe de l'idée poétique, autrement dit qu'il avoue ne pouvoir réaliser une authentique création artistique qu'au moyen d'un contenu repris à la littérature, lequel se réfléchirait dans l'idée poétique pour créer une nouvelle forme musicale. Implicitement et par l'emploi du terme d'« idée poétique », Strauss reconnaît l'existence d'une relation critique entre œuvre littéraire et œuvre musicale⁵⁴, laquelle est à la base de la création de nouvelles formes. Rappelons par ailleurs que l'idée d'une musique qui ne serait que reproduction ou illustration de l'œuvre littéraire était d'emblée rejetée par Strauss, puisque, pour introduire le présent travail, nous citons la célèbre déclaration du compositeur selon laquelle une musique qui ne serait pas avant tout musique et qui se réduirait à paraphraser une œuvre littéraire ne serait que de la « musique littéraire » (*Literaturmusik*).

Nous pourrions nous arrêter là et conclure que le schéma critique mis en évidence dans le cas de Liszt s'applique aux poèmes symphoniques de

53. *Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen — dieses Lisztsche Grundprinzip seiner sinfonischen Werke, in denen tatsächlich die poetische Idee auch zugleich das formbildende Element war, wurde mir von da ab der Leitfaden für meine eigenen sinfonischen Arbeiten.* (STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, op. cit., p. 210)

54. C. Floros l'avait déjà souligné dans un article sur la musique à programme (cf. C. FLOROS, « Psychodramen, tönende Autobiographie und illustrierende Programmmusik — Zu Richard Strauss' Tondichtung », in : *Richard Strauss. Leben – Werk – Interpretation – Rezeption. Kongreßbericht zum VI. Internationalen Gewandhaus-Symposium anlässlich der Gewandhaus Festtage 1989*, actes du 6^e symposium international du *Gewandhaus*, Francfort / Leipzig, C.F. Peters, 1991, p. 36). Il insiste notamment sur le fait que l'idée poétique, pour Strauss, permet de « rendre abstrait » (*abstrahiert*) le sujet — donc d'en prélever l'essence — afin d'élaborer la forme musicale du poème symphonique.

Strauss. Cette attitude serait aussi hâtive qu'erronée, car, comme nous allons le voir, Strauss reprend certes tous les éléments de l'esthétique lisztienne de la musique à programme, mais y précise encore quelques points concernant notamment le rôle des formes héritées de la tradition musicale dans la création de nouvelles formes.

Logiques poétique et musicale

À la différence de Wagner, ou même dans une moindre mesure de Liszt, Strauss ne nous a laissé aucun écrit théorique qui pourrait nous renseigner sur sa conception de la musique et de son rapport aux sujets extra-musicaux. Cette absence de toute prise de position véritablement argumentée est certainement en partie responsable du malaise éprouvé par les musicologues à l'égard de la musique de Strauss ainsi que d'un jugement souvent trop hâtivement négatif à l'égard de ses œuvres de musique à programme.

Nous disposons toutefois de quelques lettres du compositeur dans lesquelles ce dernier expose partiellement sa conception de la musique, particulièrement de la musique à programme. Le texte fondateur à cet égard est la lettre — maintes fois citée par la musicologie — de Strauss à son mentor Hans von Bülow, rédigée par le compositeur à Munich le 24 août 1888. Cette lettre, écrite avant que Strauss n'entame à proprement parler la composition de ses grands poèmes symphoniques, nous est très précieuse, dans la mesure où Strauss y fait le point sur la contradiction entre forme et contenu dans laquelle il se trouvait alors, avant de livrer en seconde partie de lettre la solution qu'il pense avoir trouvée et qu'il devait adopter au cours des dix années suivantes. La contradiction dont parle Strauss ne concerne curieusement pas celle qui résulterait d'une transsubstantiation problématique de l'œuvre littéraire vers l'œuvre musicale, mais plus étrangement de l'inadéquation entre la forme liée au contenu poétique (comprenez : résultant de la critique de l'œuvre littéraire) et les formes traditionnelles de la musique instrumentale. Strauss dit en effet :

Depuis la composition de ma symphonie en *fa* mineur, je me suis trouvé dans une contradiction toujours plus grande entre le contenu musical-poétique que je voulais communiquer et la forme tripartite du mouvement de sonate telle que les classiques nous l'ont livrée. Chez Beethoven, le contenu musical-poétique recouvrait presque toujours complètement la « forme sonate » qu'il put ainsi élever à son plus haut degré de perfection et qui était l'expression entière de ce qu'il ressentait et voulait dire. On trouve pourtant chez lui des œuvres (comme le dernier mouvement de la Sonate en *la* bémol majeur [op. 110], l'adagio du Quatuor en *la* mineur [op. 132] etc.) dans les-

quelles il a été obligé de créer une nouvelle forme pour un nouveau contenu : — Ce qui chez Beethoven était une forme absolument congruente à un contenu d'une beauté sublime, n'est depuis soixante ans rien de plus qu'une sous-forme inséparable de la musique instrumentale (ce que je conteste véhémentement) à laquelle un contenu « purement musical » (dans l'acception la plus stricte et sobre du terme) devait simplement s'adapter et se plier, ou pire qui devait prendre entièrement les mesures d'un contenu qui ne lui correspond pas ⁵⁵.

Autrement dit, si pour Liszt il était encore pensable, en théorie ⁵⁶, d'imaginer créer de nouvelles formes en musique qui ne reprennent pas le modèle des formes classiques, cette idée semble irréalisable dans la pratique pour les compositeurs de la génération suivante, qui, à l'instar de Strauss, ont été formés dans ce climat tendu qui opposait les formalistes aux tendances progressistes des *Neudeutsche*. Strauss ne pouvait ainsi plus faire abstraction des théories de Hanslick : le passage tiré de ses mémoires que nous citons plus haut, en est la preuve manifeste, puisqu'il décrivait la situation de la musique à la fin du XIX^e siècle comme reposant sur le clivage entre Hausegger et Hanslick. Dans un texte rédigé aussi au cours de l'année 1940 à Garmisch et intitulé « Vom melodischen Einfall », Strauss insiste encore un peu plus que précédemment sur la nécessité de concilier les deux approches — ex-

55. *Ich habe mich von der f-moll-Sinfonie weg in einem allmählich immer größeren Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt, den ich mitteilen wollte, und der uns von den Klassikern überkommenen Form des dreiteiligen Sonatensatzes befunden. Bei Beethoven deckte sich musikalisch-poetischer Inhalt meistens vollständig mit eben der « Sonatenform », die er zur höchsten Vollendung steigerte und die der erschöpfende Ausdruck dessen ist, was er empfand und sagen wollten. Doch finden sich bei ihm Werke (der letzte Satz der letzten As-dur-Sonate [op. 110], Adagio des a-moll-Quartetts [op. 132] etc.), wo er sich für einen neuen Inhalt eine neue Form schaffen mußte. — Was nun bei Beethoven einem höchsten, herrlichen Inhalte absolut kongruente « Form » war, wird nun seit 60 Jahren als eine unserer Instrumentalmusik unzertrennliche (was ich entschieden bestreite) Formel gebraucht, der ein « reich musikalischer » (in des Wortes strengster und nüchternster Bedeutung) Inhalt einfach anzubequemen und einzuzwängen, oder schlimmer, die mit einem ihr nicht entsprechenden Inhalte an- und auszufüllen war. (Willi SCHUH & Franz TRENNER (éd.), « Hans von Bülow / Richard Strauss : Briefwechsel », in : *Richard-Strauss-Jahrbuch* 1954, p. 69–70)*

56. Dans la pratique, nous savons que Liszt n'a jamais vraiment renoncé aux schémas formels classiques et que la *double function form* qui combine en un seul et même mouvement, empruntant sa forme à celle d'un premier mouvement de sonate, les quatre mouvements de la forme sonate traditionnelle est en fait la création d'une forme certes nouvelle, mais dont les principes sont repris à des formes existantes. Liszt n'a donc jamais vraiment appliqué, au sens strict du terme, les idées qu'il formulait dans ses théories : jamais il n'a créé de forme *authentiquement* nouvelle. Il a simplement renouvelé des formes existantes : Strauss, dans son sillage, fera de même.

pressive et formelle — de la musique et nie toute idée d'une possible séparation de la musique en une musique à dominante formelle et une musique qui se baserait exclusivement sur l'expression pour revendiquer, sur le modèle wagnérien, une conciliation des deux. La situation conflictuelle entre la forme et le contenu doit se résoudre dans la réconciliation des deux partis, et non dans une ségrégation fratricide :

Nos théoriciens de la musique — je cite les deux noms principaux : Friedrich von Hausegger (« La musique comme expression ») et Édouard Hanslick (« La musique comme forme sonore en mouvement ») — ont formulé les choses de telle manière qu'elles apparaissent depuis comme deux domaines contradictoires. Ceci est faux. Ce sont deux formes de la composition musicale qui se complètent l'une l'autre ⁵⁷.

Si Strauss refuse catégoriquement toute musique qui ne serait que pure forme et se positionne ainsi en adversaire déclaré du formalisme, il ne se conforme pas pour autant, comme nous l'avons vu, strictement à la position défendue par Liszt dans ses écrits théoriques. L'idée d'une conciliation des deux positions esthétiques l'amène à imposer à la création de formes nouvelles revendiquée par Liszt un facteur limitant qui sera ce qu'il appelle la « logique musicale » et qui correspond en réalité aux contraintes mêmes du matériau avec lequel il compose. Comme l'œuvre musicale doit être avant tout musique, sa forme doit être musicalement cohérente, si bien que Strauss se voit contraint de combiner la forme produite par la logique « musical-poétique », c'est-à-dire la forme critiquant l'œuvre littéraire, avec les formes héritées de la tradition musicale. La critique « potentialisante » de l'œuvre littéraire par la musique se voit ainsi limitée par ce que l'on pourrait pompeusement appeler la « contrainte du matériau », mais qui cache chez Strauss déjà une certaine tendance au néo-classicisme : le compositeur réfute en effet la théorie du génie-démiurge des romantiques pour en faire un génie aux ambitions plus modestes, qui ne compose pas *ex nihilo* de nouvelles formes, mais qui renouvelle les anciennes. Cette limitation de la création pure, Strauss la traduit dans les faits par une alliance entre les logiques « musical-poétique » et « musicale ». Pour la première de ces logiques, Strauss inventera le terme de *dichterische Logik* qui indique qu'il ne s'agit

57. *Unsere Musikgelehrten — ich nenne die beiden Hauptmamen : Friedrich von Hausegger (« Musik als Ausdruck ») und Eduard Hanslick (« Musik als tönend bewegte Form ») — haben Formulierungen gegeben, die seither als feindliche Gegensätze gelten. Dies ist falsch. Es sind die beiden Formen musikalischen Gestaltens, die sich gegenseitig ergänzen.* (STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, op. cit., p. 165–167)

pas en réalité de la logique du sujet (ce qui serait la *poetische Logik*), mais bien d'une logique de la création musicale à partir d'un sujet donné (la logique « musical-poétique ⁵⁸ »). Nous traduirons de ce fait *dichterische Logik* par « logique poétique » (*i.e.* logique de la création), et non pas — ce qui serait faux dans le contexte présent — par « logique poétique ».

Cette opposition complémentaire des deux logiques, Strauss la manifeste ouvertement dans une lettre à son ami Johann L. Bella du 13 mars 1890 :

Les représentants de la musique allemande se répartissent en deux groupes : les uns pour qui la musique est « expression » et qui la traitent comme une langue aussi précise que la langue parlée tout en la réservant aux choses que cette dernière ne peut justement pas exprimer. Les autres pour qui la musique n'est qu'une « forme sonore », c'est-à-dire qu'ils fondent l'œuvre à composer (la forme, ou plus exactement ce qui n'est plus une forme, mais un sous-produit de la forme classique qu'ils reprennent sans se poser de questions) sur un caractère général quelconque et développent les thèmes ainsi jaillis de leur inspiration selon *une logique musicale* [nous soulignons] très superficielle, que je ne suis pas capable de comprendre, car je ne reconnais qu'une *logique poétique* [nous soulignons].

Musique à programme : véritable musique !

Musique absolue : — le figement de cette dernière au moyen d'une certaine routine et d'une technique artisanale, praticable par toute personne dotée un tant soit peu d'un sens musical.

La première : — le vrai art !

La seconde : — de la technique artistique ⁵⁹ !

Strauss rejette dans cette lettre tout formalisme au sens hanslickien et se proclame ouvertement l'apôtre de la musique à programme dans son accep-

58. Il est intéressant de noter que Strauss emploie ici l'adjectif *poetisch*, et non l'adjectif *dichterisch*, car il s'agit bien de l'accouplement critique d'une œuvre littéraire et d'une œuvre musicale.

59. *Die Vertreter der hiesigen Musik teilen sich doch in zwei Gruppen, die einen, denen Musik « Ausdruck » ist und die sie als eine ebenso präzise Sprache behandeln wie die Wortsprache, aber allerdings für Dinge, deren Ausdruck eben der letzteren versagt ist. Die anderen, denen die Musik « tönende Form » ist, d.h. sie legen dem zu komponierendem Werke (die Form, d.h. nicht mehr Form, sondern Formel der Classiker ruhig gedankenlos beibehaltend) irgend eine allgemeine Grundstimmung unter und entwickeln diese entsprungenen Themen nach einer ganz äußerlichen musikalischen Logik, für die mir heute, da ich nunmehr eine dichterische Logik anerkenne, schon jedes Verständnis fehlt. Programm-Musik : eigentliche Musik ! Absolute Musik : — ihre Verfestigung mit Hilfe einer gewissen Routine und Handwerkstechnik jedem nur einigermäßen musikalischen Menschen möglich. Erstere : — wahre Kunst ! Zweite : — Kunstfertigkeit !* (cité d'après W. SCHUH, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterwerke*, Zurich / Fribourg-en-Brisgau, Atlantis, 1976, p. 154)

tion lisztienne. Toutefois, l'enthousiasme du jeune compositeur ne doit pas faire oublier les déclarations dans lesquelles il insistait sur la nécessité pour la musique à programme de ne pas nier totalement la logique musicale. La véritable musique pour Strauss est celle qui naît de l'union fertile des deux logiques ; dans la lettre à Hans von Bülow du 24 août 1888 que nous citons précédemment, le compositeur de *Macbeth* et *Don Juan* devait formuler cette idée d'une manière très poétique, comparant la musique à une fleur à la tige géminée, issue du croisement de ces deux logiques (les deux logiques ne sont ici qu'implicitement présentes à travers l'image de la tige géminée, mais comme le passage que nous citons ici fait suite au passage cité plus haut [celui concernant la Symphonie en *fa* mineur de Strauss], dans lequel il est question des deux logiques, la métaphore s'interprète facilement) :

Don Juan va bientôt lui tenir compagnie [à *Macbeth*]. Sur leur tombeau commun fleurira un jour peut-être cette fleur monstrueuse, dont je m'efforcerai d'aimer peu à peu la douce poésie de sa tige géminée. Plus sérieusement maintenant : je vous promets — et j'en fais mon affaire — des tiges géminées pour tous mes travaux futurs ⁶⁰ !

Ainsi que nous le verrons dans les analyses des deux chapitres suivants, Strauss tiendra effectivement sa promesse à Bülow.

Il ressort de ces quelques lignes que Strauss se positionne en digne héritier des théories de Liszt sur la musique à programme : il partage en effet sa conception d'une musique qui serait une création authentique par l'alliance de la musique et de la littérature et qui ne serait pas simplement une reproduction, une illustration voire une paraphrase de l'œuvre littéraire qu'elle prend pour sujet. En revanche, Strauss se sent, plus que Liszt peut-être, prisonnier d'une contradiction terrible entre le désir de créer une forme musicale qui présente véritablement l'essence même de l'œuvre littéraire et la nécessité de recourir aux formes traditionnelles, comme la forme sonate, qu'il ne peut pas nier. Strauss se sent prisonnier de l'héritage de la *Formenlehre* telle qu'elle était enseignée dans les conservatoires allemands à patir de 1850 et ne peut envisager de concevoir une musique qui ne repo-

60. « *Don Juan* » wird ihm [Macbeth] vielleicht bald Gesellschaft leisten. Auf beider Grabe erblüht einstens vielleicht jenes geheuerlichste Blümlein, mit dessen stiller Poesie in zweifachem Gehölze ich mich allmählich zu befreunden bemühe. Doch nun ernsthaft gesprochen : das zweifache Holz verspreche ich Ihnen für meine weitem Arbeiten ganz sicher ! (Willi SCHUH & Franz TRENNER (éd.), « H. Bülow / R. Strauss : Briefwechsel », *op. cit.*, p. 69)

serait pas, au moins facticement, sur les principes quasi dogmatiques que cette discipline prescrivait ⁶¹.

Le retour des compositeurs postromantiques à une certaine conception classique des genres, selon laquelle à tout genre correspond une forme dans laquelle doit être coulé le contenu — dût ce contenu impliquer un renouvellement de la forme canonique —, est fort justement souligné par Paul Bekker dans son essai sur l'évolution du genre symphonique de Beethoven à Mahler dans lequel il note que la forme sonate constituait à l'époque l'essence même du genre symphonique ⁶². Si cette idée a encore pu s'imposer chez des compositeurs aux productions symphoniques somme toute assez classiques comme Schumann ou Mendelssohn, elle aurait pu devenir problématique avec la parution de l'essai de Liszt sur Berlioz, puisque ce dernier proclamait la nécessité pour l'art de créer des formes authentiquement nouvelles. Cette position sera pourtant insoutenable ; Liszt lui-même ne renoncera jamais totalement à la forme sonate, comme en témoigne par exemple sa *Sonate* « *Après une lecture de Dante* », qui, bien qu'en un seul mouvement, n'en engloutit pas pour autant les quatre mouvements de la forme classique de la sonate pour créer ce que la musicologie a appelé une « forme à double fonction » (*double function form*). Strauss reconnaîtra ouvertement ce statut de forme canonique à la forme sonate, en soulignant de quelle manière la composition musicale à l'époque postromantique devait viser la conciliation des logiques poétique et musicale. Il dira même dans un de ses écrits rétrospectifs que la forme sonate depuis Beethoven est devenue une forme conventionnelle et qu'à ce titre, elle doit être certes rendue vivante et renouvelée, mais ne peut pas pour autant être totalement oubliée :

61. Il ne faudrait cependant pas commettre l'erreur de penser que Strauss s'efforcera de reprendre dans chacun de ces poèmes symphoniques le modèle canonique de la forme sonate ; celle-ci sera précisément transformée par le sujet, mais Strauss essaiera toujours de la conserver suffisamment pour que l'on en reconnaisse les principes fondamentaux. W. Werbeck avait noté avant nous que la forme sonate telle que l'utilise Strauss n'est pas seulement une forme fixe apprise dans les livres, mais qu'elle peut être modifiée par le sujet (cf. Walter WERBECK, « Die Sonatenform in Mahlers frühen Symphonien », in : Bernd SPONHEUER & Wolfram STEINBECK (éd.), *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, actes du symposium de Bonn 2000, Francfort/Main / Berlin / Berne etc., Lang, 2001 [= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, vol. 5], p. 52–53). C'est précisément ce qui fait tout l'intérêt de l'alliance des deux logiques, puisque Strauss peut ainsi renouveler les formes existantes de la musique au lieu de les garder figées dans des canons rigides.

62. Cf. Paul BEKKER, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1918, p. 6.

Ce qu'on appelle forme sonate et qui avait si suprêmement fusionné avec le contenu ressenti de Haydn jusqu'au dernier Beethoven, n'a pu être atteinte par les épigones de ces héros de la musique, comme par exemple Brahms [et] Bruckner. Dans leurs compositions appliquées, la forme sonate est devenue une sous-forme conventionnelle, dans laquelle on trouve souvent pénible cette manière arbitraire de faire la musique, tandis que dans un quatuor de Haydn bouches et oreilles s'ouvrent d'émerveillement⁶³.

S'il nous faut donc nuancer la relation entre sujet et œuvre musicale telle que nous l'avons présentée chez Liszt en ajoutant un facteur limitant lié aux contraintes formelles de la musique, cela ne signifie pas pour autant que Strauss marque un retour décisif au classicisme et qu'il ne fasse que reprendre les anciennes formes en les traitant encore plus maladroitement que ses prédécesseurs. Cette idée, formulée par Adorno à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du compositeur, n'est purement et simplement pas tenable⁶⁴ : Strauss appartient indéniablement à cette génération d'artistes romantiques qui tentent d'apporter le progrès en art et de renouveler ses formes ; simplement, il refuse l'idée d'une création *ex nihilo* et propose de lier les nouvelles formes aux anciennes afin de préserver l'intégrité apparente du genre et de tenter d'y appliquer à ce niveau l'idée d'un progrès.

Typologie des sujets

L'idée qu'une œuvre littéraire puisse servir de véritable « modèle » à une œuvre musicale a été mise à mal par les déclarations de Liszt puis de Strauss sur la fonction du sujet dans la musique à programme : s'il reste toujours impossible de nier toute relation entre l'œuvre et son sujet, il n'est pas moins vrai que ce dernier ne lui sert au fond que de support. L'œuvre musicale présente en effet une critique du sujet, si bien qu'elle se fixe pour objectif d'en présenter l'essence — dans le sens romantique du terme —, et

63. *Die sogenannte Sonatenform, die sich von Haydn bis zum letzten Beethoven so in Eins mit dem Gefühlsinhalt der Werke verschmolzen hat, ist von keinem der Epigonen dieser Heroen, z. B. Brahms, Bruckner, wieder erreicht worden, in deren an sich tüchtigen Kompositionen die Sonatenform zu einer konventionellen Formel geworden ist, innerhalb derselben man willkürliches Musikmachen oft peinlich empfindet, während man bei einem Haydn'schen Quartett Mund und Ohren vor Entzücken aufsperrt.* (STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, op. cit., p. 166)

64. Cf. ADORNO, « Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag : 11. Juni 1964 », in : *Gesammelte Schriften*, 20 vol., édité par Rolf Tiedemann, Francfort/Main, Suhrkamp, 1978, vol. 16, p. 573.

non pas d'en reproduire fidèlement tous les détails. La romantisation que suppose cette action critique se manifestera de manière très évidente dans les analyses des différents poèmes symphoniques que nous présenterons ; elle sera d'autant plus visible que les sujets qui servent de base à la composition symphonique s'écarteront des normes de la poésie romantique. Dans ce cas, le lien entre sujet et œuvre musicale apparaîtra souvent très mince aux yeux de l'auditeur.

La présence du facteur limitant de la logique musicale opérera en retour souvent une modification de cette première donnée formelle, issue de la logique poétique de la critique, si bien qu'à la romantisation de l'œuvre s'opposeront parfois des contraintes inhérentes au matériau qui influenceront de deux manières : soit en limitant l'action critique, soit en impliquant une modification du sujet même, dans le cas où le sujet n'est pas « référencé » (c'est-à-dire qu'il n'est pas imposé de l'extérieur par une œuvre littéraire donnée). Cette double limitation du rapport iconique entre littérature et musique — par la critique et par la logique musicale — nous amènera, dans chaque cas considéré, à montrer de quelle manière Strauss « traite » le sujet qu'il se donne, si bien qu'il nous faudra mesurer l'écart résultant au final entre le sujet et le poème symphonique achevé.

Afin de disposer d'une véritable base de réflexion quant aux sujets eux-mêmes, nous avons jugé nécessaire de présenter ici rapidement les types de sujets auxquels nous aurons affaire. Nous allons donc reprendre la distinction opérée plus haut entre les sujets référencés et les sujets non-référencés afin de proposer un classement par type des neuf poèmes symphoniques de notre corpus d'étude.

Cinq poèmes symphoniques de Strauss se basent sur un sujet référencé (le tableau 1 en page suivante récapitule pour chaque poème symphonique à sujet référencé le genre et l'époque de l'œuvre lui ayant servi de « modèle ») : tout d'abord *Macbeth*, indubitablement repris au drame de Shakespeare puisque cette indication figure dans le sous-titre même de la partition (« *nach Shakespeare's Drama* » [d'après le drame de Shakespeare]). La mention du compositeur nous renseigne même sur le genre auquel il pense que la pièce de Shakespeare appartient, car il précise « drame ». Nous pourrions ici ajouter qu'il s'agit d'un drame ouvert, d'après la terminologie de Volker Klotz⁶⁵, soulignant par là que le drame shakespearien contient des

65. Cf. Volker KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munich, Carl Hanser, 1960, 131992, p. 226 et suiv.

TABLEAU 1 : genre et époque des différents sujets référencés des poèmes symphoniques de Strauss

Sujet	Genre	Époque
<i>Macbeth</i>	drame ouvert	xvii ^e siècle
<i>Don Juan</i>	drame à tendance épique	xix ^e siècle
<i>Till Eulenspiegel</i>	légende picaresque	xv ^e –xvi ^e siècles
<i>Also sprach Zarathustra</i>	prose philosophique	xix ^e siècle
<i>Don Quixote</i>	roman	xvii ^e siècle

tendances épiques qui rendent sa forme plus extensive que celle du drame fermé tel que le pratiquaient les grands tragiques français du xvii^e siècle, comme Racine ou Corneille. *Don Juan* semble quant à lui basé sur un drame de N. Lenau aux fortes tendances épiques⁶⁶, si bien que nous nous trouvons ici en présence d'un récit épique moderne basé plus sur le ressenti que sur l'action (cette caractéristique qui différencie d'ailleurs le *Don Juan* de Lenau des œuvres éponymes de ses prédécesseurs⁶⁷). *Till* ne se réfère certes pas à une œuvre littéraire précise, dans le sens où celle-ci serait le fruit d'un auteur en particulier⁶⁸, mais le poème symphonique reprend une légende populaire picaresque des xv^e et xvi^e siècles au caractère épique, bien plus que dramatique ou lyrique, de par son style narratif très affirmé. *Also sprach*

66. Si l'œuvre de Lenau est citée comme programme de l'œuvre, on ne peut pour autant lui attribuer avec certitude le statut de sujet, car il n'est pas absolument certain que le projet ait été clairement présent à l'esprit de Strauss lorsqu'il entama la composition de son poème symphonique (sur le problème du sujet et du programme, voir W. WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, op. cit., p. 113–118).

67. Sur le genre épique chez Lenau, voir notamment Boshidara DELIVANOVA, *Epos und Geschichte. Weltanschauliche, philosophische und gattungsästhetische Probleme in den Epen von Nikolaus Lenau*, Francfort/Main / Berlin etc., Peter Lang, 1995 (= *Hamburger Beiträge zur Germanistik*, vol. 20).

68. *Till* occupe de ce fait une position un peu à part dans cette classification, car il n'est pas à proprement parler un sujet « référencé », dans la mesure où l'on ne peut nommer précisément ni l'auteur ni même la date exacte du texte qui lui sert de sujet. Conscient de cette nuance à apporter à notre analyse, nous le classons tout de même parmi les œuvres à sujet référencé, car il n'y a pas de doute quant à l'origine de la trame narrative sur laquelle Strauss bâtit son œuvre.

Zarathustra est indéniablement basé sur l'œuvre éponyme de Nietzsche : de prime abord, il faudrait qualifier cette dernière de prose philosophique. Nous reviendrons toutefois sur ce problème dans le chapitre 4 pour mettre en évidence la manière dont Strauss transforme l'œuvre de Nietzsche en récit épique moderne. Enfin, le dernier poème symphonique à sujet référencé, *Don Quixote*, prend pour sujet l'un des premiers romans modernes dont l'appartenance au genre épique est indéniable. Là encore, nous reviendrons lors de l'analyse de l'œuvre sur les nuances qu'il convient d'apporter aux dénominations de roman et de genre épique, sur la base des travaux de G. Lukács sur cette œuvre en particulier.

Il résulte de cette analyse que tous les sujets référencés font de près ou de loin appel au genre épique et qu'ils se situent tous dans la période moderne, c'est-à-dire qu'ils ont tous été écrits après le xvi^e siècle : deux sur cinq seulement datent du xix^e siècle, ce qui peut *a priori* surprendre, car Strauss était un grand lecteur des romantiques allemands. Si cette prédilection pour la littérature romantique ne se retrouve pas directement dans le choix des sujets, elle se manifestera en revanche vigoureusement dans leur traitement musical.

En ce qui concerne les œuvres à sujet non-référencé, il ne nous est pas *a priori* possible de déterminer le sujet ayant servi de base au compositeur. Nous pourrions même douter de l'existence d'un tel sujet : de nombreux indices laissés par le compositeur nous prouvent cependant l'existence d'un sujet, bien que non repris à la littérature, et nous permettent même de tirer quelques conclusions sur ses caractéristiques. Les indices laissés par Strauss sont de natures diverses : il s'agit essentiellement (1) du programme destiné aux auditeurs, (2) d'indications orales ou écrites transmises par le compositeur à des proches et (3) de mentions retrouvées dans ses cahiers d'esquisses. Le tableau 2 présente en page suivante pour chacun des quatre poèmes symphoniques dont le sujet n'est pas référencé les sources d'information dont la recherche musicologique dispose actuellement.

Le fait que dans presque tous les cas, le sujet ait été formulé déjà dans les esquisses de la composition nous laisse penser que Strauss a bien écrit de la musique à programme-sujet, c'est-à-dire qu'il est parti d'une base littéraire, ou plus généralement d'une trame narrative, pour composer ses poèmes symphoniques. Ceci est confirmé par cette remarque de Romain Rolland qui, s'exprimant sur le processus créateur chez Strauss, déclarait à propos de *Ein Heldenleben* (qui est précisément une œuvre à sujet non-référencé) :

TABLEAU 2 : sources d'informations concernant les sujets non-référencés des poèmes symphoniques de Strauss

Œuvre	Programme	Indications à des proches	Indications laissées dans les esquisses
<i>Tod und Verklärung</i>	poème de Ritter	texte manuscrit ⁶⁹	—
<i>Ein Heldenleben</i>	poème de König	explications à Rösch ⁷⁰	Trenner, cahiers 4 & 5 ⁷¹
<i>Symphonie domestica</i>	—	diverses ⁷²	Trenner, cahiers 8–10 ⁷³
<i>Eine Alpensinfonie</i>	titres dans la partition	lettre à Thuille ? ⁷⁴	Trenner, cahiers 6–31 ⁷⁵

69. Ce texte intitulé « Schaffen » et destiné à Hausegger est reproduit dans : W. SCHUH, *Jugend und frühe Meisterwerke*, op. cit., p. 185–186 ainsi que dans W. WERBECK, *Tondichtungen*, op. cit., p. 534–539 (le passage concerné se trouve à la page 538) ; le sujet du poème symphonique a aussi été dévoilé par le compositeur dans une lettre à son ami A. Ritter. Strauss précise dans le texte destiné à Hausegger que le programme lui est venu alors même qu'il avait déjà entamé le travail de composition. Se trouve alors posé le problème de l'antériorité du sujet par rapport à l'œuvre, sur lequel nous reviendrons en détail au chapitre 3.

70. Ce dernier rédigera sur cette base une analyse de l'œuvre (cf. Friedrich RÖSCH, *Ein Heldenleben. Tondichtung für grosses Orchester von Richard Strauss. Erläuterungsschrift*, Leipzig, F.E.C. Leuckart, s.d. [1899]).

71. Cf. Franz TRENNER, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss*, Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 7–11.

72. Strauss aurait notamment précisé publiquement le programme de son poème symphonique au cours de la 40^e fête des compositeurs de l'ADMV à Francfort-sur-le-Main le 1^{er} juin 1904 (cf. W. WERBECK, *Tondichtungen*, op. cit., p. 172).

73. Cf. F. TRENNER, *Skizzenbücher*, op. cit., p. 16–20. W. Werbeck note que l'idée de départ a dû souvent être modifiée par le compositeur en fonction des contraintes musicales (cf. W. WERBECK, *Tondichtungen*, op. cit., p. 176–180), ce qui prouve que la logique musicale était importante au point de pouvoir influencer sur le sujet même de l'œuvre.

74. Une lettre envoyée par le compositeur à son ami L. Thuille et racontant une randonnée dans les Alpes aurait pu servir de base à la composition (lettre du 26 août 1879, cf. F. TRENNER (éd.), *Strauss – Thuille*, op. cit., p. 71–72) ; l'étude des esquisses tend toutefois à infirmer cette thèse.

75. L'idée de *Eine Alpensinfonie* semble avoir hanté Strauss très tôt, si bien qu'on retrouve des esquisses de l'œuvre déjà autour de 1900. W. Werbeck ainsi que R. Bayreuther se sont livrés à une étude raisonnée et approfondie des différentes étapes de l'œuvre, sur lesquelles nous reviendrons le moment venu (cf. W. WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, op. cit., p. 187–207 & Rainer BAYREUTHER, *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation*, Hildesheim / Zürich / New York, Georg Olms, 1997).

Il commence par se tracer bien exactement son texte littéraire ; et ensuite, il passe à la musique. Il semble bien d'après la réponse à la question précise que je lui fais, que les phrases musicales ne viennent jamais en même temps que les idées poétiques, mais après ⁷⁶.

Nous pouvons donc considérer les indications laissées par le compositeur dans ses esquisses comme étant les idées mêmes qui ont présidé à la composition des différents poèmes symphoniques. Une étude, même rapide, de ces indications nous permettra de nous faire une idée du type de récits sur lesquels Strauss a fondé ses poèmes symphoniques.

Le cas de *Tod und Verklärung* semble assez simple, puisque le texte manuscrit laissé par le compositeur est très clair : l'idée à la base de la composition est celle du récit d'un homme arrivé au terme de sa vie et qui se remémore, non sans une certaine nostalgie, les sensations qu'il a successivement éprouvées, depuis la fougue de ses élans amoureux juvéniles jusqu'à sa dernière heure qui a pour lui le goût d'une libération, d'un accomplissement de l'idéal vers lequel il a toujours tendu ; cet instant prend pour lui la forme d'une transfiguration ⁷⁷. Outre la forme en autobiographie rétrospective, on notera que le récit n'est pas tant un récit d'actions que la transcription en musique des sentiments éprouvés par l'homme au cours des différentes étapes de sa vie. En témoigne le programme de Strauss :

Le malade est allongé dans son lit, à moitié endormi et respirant difficilement et irrégulièrement ; des rêves heureux arrachent par magie un sourire sur le visage de celui qui souffre beaucoup ; le sommeil devient plus léger, il se réveille, des douleurs atroces commencent à nouveau à le torturer, la fièvre secoue ses membres — lorsque l'attaque touche à sa fin et que les maux diminuent, il pense à sa vie passée : son enfance passe devant lui, son adolescence avec ses désirs, ses passions et ensuite, alors que ses maux reprennent à nouveau, lui apparaît le point de mire de sa vie, l'idée, l'idéal qu'il a essayé de réaliser et de présenter dans la pratique de son art, mais qu'il n'a jamais pu accomplir, parce qu'il n'était pas donné à un homme de

76. Romain Rolland relate ici un entretien qu'il eut le 18 avril 1899 avec Strauss, à la suite de l'exécution à Cologne de *Ein Heldenleben* (cité d'après W. SCHUH, *Jugend und frühe Meisterwerke*, op. cit., p. 498).

77. Notons toutefois la thèse de Rey M. Longyear selon laquelle le sujet de *Tod und Verklärung* tirerait sa source de l'histoire de la vie de Jeanne d'Arc (cf. Rey Morgan LONGYEAR, « Schiller, Moszkowski and Strauss : Joan of Arc's *Death and Transfiguration* », *The Music Review*, 28 [1967], p. 209–217). Cette hypothèse n'a plus jamais été reprise par la littérature straussienne et elle semble dépassée par les récentes analyses de W. Werbeck entre autres. Par ailleurs, l'auteur n'était pas en mesure d'étayer ses thèses à partir des déclarations mêmes du compositeur. Nous n'en tiendrons par conséquent pas compte dans la suite de notre étude.

pouvoir le réaliser. La dernière heure approche, l'âme quitte le corps, pour trouver, dans les cieux éternels, accompli et dans sa plus pure forme, ce qu'il n'avait jamais pu réaliser ici-bas ⁷⁸.

Strauss parle en effet de « rêves heureux », de « douleurs atroces » et des « passions » de sa jeunesse : il n'est ici donc pas question d'actions, mais véritablement d'une description des impressions du malade qui culmine dans cet idéal que l'homme ne peut atteindre sur terre et que seul l'artiste, par le sacrifice de la mort, peut toucher du doigt. Le sujet, outre le fait d'être proprement romantique, n'en présente pas moins un récit, ce qui le place dans le domaine du genre épique ; son incapacité évidente à ne pouvoir présenter des actions, mais à dissoudre sa forme dans une succession d'états d'âme en fait une épopée moderne, et plus spécifiquement une forme de roman biographique dont la teneur est éminemment romantique.

Ein Heldenleben reprend une idée similaire : ce poème symphonique se base aussi sur un récit biographique, et même peut-être autobiographique, mais la dimension héroïque du sujet est, par rapport à *Tod und Verklärung*, notoirement renforcée. En effet, il suffit d'examiner les esquisses laissées par Strauss dans les cahiers 4 et 5 ainsi que les titres des différentes sections de l'œuvre pour mesurer l'importance de l'héroïsme dans ce sujet (cette importance est d'ailleurs déjà soulignée dans le titre même du poème symphonique). Les six sous-titres laissés par Strauss révèlent le plan général de l'œuvre ⁷⁹ :

1. « Der Held » (le héros) — mes. 1–117 ;
2. « Des Helden Widersacher » (les adversaires du héros) — mes. 118–187 ;
3. « Des Helden Gefährtin » (la compagne du héros) — mes. 188–367 ;
4. « Des Helden Walstatt » (le champ de bataille du héros) — mes. 368–684 ;

78. *Der Kranke liegt im Schlummer, schwer und unregelmäßig atmend zu Bette ; freundliche Träume zaubern ein Lächeln auf das Antlitz des schwer Leidenden, der Schlaf wird leichter, er erwacht, gräßliche Schmerzen beginnen ihn wieder zu foltern, das Fieber schüttelt seine Glieder — als der Anfall zu Ende geht u. die Schmerzen nachlassen, gedenkt er seines vergangenen Lebens : seine Kindheit zieht an ihm vorüber, seine Jünglingszeit mit seinem Streben, seinen Leidenschaften u. dann, während schon wieder Schmerzen sich einstellen, erscheint ihm die Leuchte seines Lebenspfades, die Idee, das Ideal, das er zu verwirklichen, künstlerisch darzustellen versucht hat, das er aber nicht vollenden konnte, weil es von einem Menschen nicht zu vollenden war, die Todesstunde naht, die Seele verläßt den Körper, um im ewigen Weltenraum das vollendet, in herrlichster Gestalt zu finden, was es hienieden nicht erfüllen konnte.* (W. WERBECK, *Tondichtungen*, op. cit., p. 538)

79. Les sous-titres sont cités d'après le livret-analyse de Friedrich Rösch (F. RÖSCH, *Ein Heldenleben*, op. cit., p. 19).

5. « Des Helden Friedenswerke » (les œuvres de paix du héros) — mes. 685–768 ;
 6. « Des Helden Weltflucht und Vollendung » (fuite et accomplissement du héros) — mes. 769–926.

La narration de la vie du héros, dont il est ici question, se fait en deux temps : tout d'abord Strauss présente les trois protagonistes (le héros, ses ennemis et sa compagne), avant de mettre ces trois personnages en action. Les trois premières sections sont donc des sections d'exposition, tandis que les trois suivantes constituent des scènes d'action : la bataille, la victoire du héros et sa fuite du monde. Ce schéma peut être complété grâce aux renseignements fournis par les cahiers d'esquisses. Le héros de Strauss, qui ne porte pas de nom et semble ainsi représenter l'ensemble des héros romantiques⁸⁰, se bat contre le monde⁸¹ ; ce combat prend toutefois une double forme : le héros doit certes vaincre ses adversaires physiques, mais il doit également vaincre ses propres ennemis intérieurs, ainsi que le note Strauss à propos de la bataille :

Soudain il se relève tout seul pour affronter les ennemis intérieurs (doute, dégoût) et les ennemis extérieurs : bataille (*do* mineur), de cette bataille [il sort] aguerri et développe toujours plus, en présence de sa compagne, ses forces intérieures, spirituelles et artistiques, et les présente au monde⁸².

Cette division implique aussi une dualité du conflit du héros : le combat qu'il doit mener est en réalité double. C'est d'une part un combat contre le monde, mais aussi un combat contre lui-même. Cette donnée est fondamentale pour la compréhension du sujet, car elle implique que le récit proprement épique se replie toujours plus sur la propre intériorité du héros pour ne devenir au final que la présentation du ressenti de ce dernier, et non de ses gestes : le récit épique se rebiffe pour virer au récit romanesque. La fin de la vie du héros confirme cette tendance, puisque le héros est saisi par le dégoût du monde et fuit⁸³. Le *topos* de la fuite est par ailleurs un lieu commun de la

80. Strauss le nomme simplement « héros » ou même « force héroïque » (*heroische Kraft*, dans : F. TRENNER, *Die Skizzenbücher, op. cit.*, p. 7).

81. Strauss parle de « combat contre le monde » dans ses esquisses (cf. *loc. cit.*).

82. *Endlich erhebt er sich selbst, um den inneren Feinden (Zweifel, Ekel) u. äußeren Feinden entgegenzugehen : Schlacht (cmoll), aus dieser Schlacht neu gestärkt im Verein mit der Geliebten alle inneren, geistigen u. künstlerischen Kräfte immer mehr entwickeln u. sie der Welt präsentieren (ibid., p. 10).*

83. « *Da erfasst ihn Ekel, er zieht sich ganz in's Idyll zurück.* » (*loc. cit.*)

littérature romanesque du XIX^e siècle : la victoire du héros est devenue pure utopie dans une forme dans laquelle le salut du héros n'est plus assuré par les Dieux qui le protègent, comme cela pouvait encore être le cas dans l'antiquité⁸⁴. Dans le monde démonique moderne, le héros est amené à accepter sa défaite face au monde soit par la mort (c'est le cas de Julien Sorel par exemple), soit par la fuite (par exemple dans *Childe Harold* de Lord Byron). Le héros est cependant responsable de cet échec, dans le sens où il refuse le monde et se réfugie dans son intériorité : il devient ainsi en même temps acteur et spectateur de son propre échec. *Ein Heldenleben* repose au final sur un sujet qui, bien que non-référencé, reprend les caractéristiques principales du roman du XIX^e siècle : la perte de la forme par l'élément psychologique et la passivité du héros qui le conduit à sa perte ou à sa fuite (souvent même, aux deux).

Le domaine biographique semble avoir poursuivi Strauss pour son troisième poème symphonique sans sujet référencé : la *Symphonia domestica* est en effet construite autour d'un thème proprement biographique, pour ne pas dire une fois de plus autobiographique, puisque Strauss déclarait que le sujet de son huitième poème symphonique n'était ni plus ni moins que « la description de la journée ordinaire de la vie familiale domestique de l'excellent compositeur⁸⁵ ». Si la dimension biographique est ici restreinte à la chronologie d'une seule journée, il n'en reste pas moins que les événements que tente de nous relater en musique le compositeur sont ici aussi repris à la vie même d'un personnage. Ce caractère éminemment biographique du récit le place indubitablement dans le genre romanesque, puisque G. Lukács notait fort justement que « la forme extérieure du roman [au XIX^e siècle] est essentiellement biographique⁸⁶ » : elle résulte en effet de cette incapacité du genre épique moderne à présenter le monde dans sa totalité et sa complexité et se replie de fait sur l'individu-auteur qui tend à présenter une vie, et plus généralement même sa vie. Strauss semble ne pas échapper à ce

84. Dans sa théorie du roman, G. Lukács affirme en effet que « le roman est l'épopée d'un monde sans dieux » (G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, trad. par J. Clairevoye, Paris, Denoël, 1968 ; rééd. Paris, Gallimard, 1989 [= Tel], p. 84). Le monde n'est plus un monde divin, mais un monde démonique dans lequel le héros n'est plus guidé dans sa quête et est, de fait, voué à l'échec.

85. *Der poetische Inhalt des Werkes ist die Schilderung eines Tages aus dem Familien- oder häuslichen Leben des ausgezeichneten Tondichters* (déclaration faite lors de la fête anniversaire de l'ADMV, citée d'après W. WERBECK, *Tondichtungen*, op. cit., p. 172).

86. G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, op. cit., p. 72.

travers dans la trame littéraire de cet avant-dernier poème symphonique, puisqu'il note sur son cahier d'esquisses en 1902 :

25 mai 1902, île Wight : idée d'un scherzo familial avec double-fugue à trois thèmes : « Mon foyer » (un portrait familial et un autoportrait symphoniques). Ma femme, mon enfant et ma musique [...] ⁸⁷.

Ce retour sur son propre ego, caractéristique des romans du XIX^e siècle, transparaît de manière flagrante dans ces quelques lignes. Il semble que la *Symphonia domestica* appartienne également, pour ce qui est de son sujet, à cette catégorie d'œuvres qui se fondent sur un récit de nature profondément romanesque et marque son attachement intime à l'esthétique romantique.

Le cas de *Eine Alpensinfonie* paraît de prime abord plus complexe, puisque l'œuvre avait pour premier titre « Les Alpes » (*Die Alpen*), puis s'est transformée en « Une tragédie d'artiste » (*Eine Künstlertragödie*) avant de devenir un projet symphonique basé une nouvelle fois sur une œuvre de Nietzsche et intitulé « L'antéchrist » (*Der Antichrist*) ; ce n'est que dans un quatrième temps qu'elle deviendra l'œuvre que l'on connaît actuellement ⁸⁸. Si l'on s'intéresse aux sous-titres laissés par Strauss dans la version définitive du poème symphonique, la complexité apparente disparaît : en effet, l'œuvre s'organise une nouvelle fois comme un récit qui présente les étapes successives d'une ascension en montagne (la cascade, les alpages, le glacier, l'orage, etc.), auxquelles Strauss confère une signification métaphysique puisque l'arrivée au sommet de la montagne correspond entre autres à l'apparition d'une vision surnaturelle. Strauss exploite une double thématique qu'il reprend à deux des projets antérieurs du poème symphonique : un premier projet de poème sur les Alpes qui serait un hymne grandiose à la nature et un second projet qui introduirait dans cette nature une dimension humaine et proprement artistique. Ce second projet est pour partie repris à « L'antéchrist » et à « Une tragédie d'artiste » et valorise le travail créateur

87. 25. Mai 1902, Insel Wight : Idee zu einem Familienscherzo mit Doppelfuge zu 3 Themen : « Mein Heim » (ein sinfonisches Selbst- und Familienporträt). *Mein Weib, mein Kind und meine Musik* [...]. Indication trouvée au verso de la page de couverture du cahier d'esquisses n° 9 et citée d'après W. WERBECK, *Tondichtungen*, op. cit., p. 173.

88. Les premières esquisses de la version « Une tragédie d'artiste » remontent au cahier 6 (cf. R. BAYREUTHER, *Richard Strauss' Alpensinfonie*, op. cit., p. 56 et suiv.). La mention « L'antéchrist » suivie de « Eine Alpensinfonie » apparaît en revanche dès le cahier 9 ; bientôt ne restera plus que cette dernière mention. L'œuvre ne sera finalement achevée qu'une quinzaine d'années après que Strauss avait noté les premières esquisses de la « tragédie d'artiste » (voir aussi W. WERBECK, *Tondichtungen*, op. cit., p. 183–207).

de l'artiste qui se pose ainsi en contre-poids à la nature ⁸⁹ ; ainsi s'explique la présence d'une dimension mystique dans l'œuvre. Le récit de l'ascension est sous-tendu par une certaine conception de l'art, très romantique d'ailleurs, qui le place bien au-delà d'un simple récit épique. Sa thématique philosophique en fait une sorte de parabole, si bien que si le sujet se singularise en apparence sur le plan de son appartenance générique, il n'en conserve pas moins les traits d'un récit épico-philosophique, un peu à la manière de celui que construira Strauss, à partir de l'œuvre de Nietzsche, pour son opus 30.

Au terme de cette réflexion, nous pouvons désormais faire le point sur les archétypes littéraires repris par Strauss dans les sujets de son propre crû des quatre poèmes symphoniques à sujet non-référencé. Le tableau 3 en présente une vision synthétique :

TABLEAU 3 : caractère générique dominant des poèmes symphoniques de Strauss à sujet non-référencé

Œuvre	Genre
<i>Tod und Verklärung</i>	biographie romanesque
<i>Ein Heldenleben</i>	biographie romanesque
<i>Symphonie domestica</i>	biographie romanesque
<i>Eine Alpensinfonie</i>	parabole épico-philosophique

Le genre épique et l'époque romantique dominent indéniablement ces quatre œuvres. Paradoxalement, c'est lorsque Strauss choisit de fixer lui-même le sujet de ses poèmes symphoniques que se manifeste le plus ostensiblement sa disposition romantique à l'égard de la littérature. Cette dernière n'apparaît en effet que très discrètement dans le choix d'œuvres littéraires devant servir de sujets. Cet état de fait est révélateur de la manière dont Strauss traitera musicalement les sujets littéraires référencés : il tentera précisément d'en présenter les éléments propres à l'esthétique romantique — éléments que chacune de ces œuvres recèle en plus ou moins grande quantité —, car c'est bien là le propre de l'action critique qu'entendent mener les poèmes symphoniques sur leurs sujets littéraires. Autrement dit, l'action critique sera souvent moins perceptible dans le cas des œuvres à sujets non-référencés, car leur matériau était plus en adéquation avec les

89. Cf. *ibid.*, p. 200.

idées des romantiques, que dans des morceaux comme *Macbeth*, où la déformation induite par la mise en musique sera plus grande en même temps que plus riche en informations. Les véritables « modèles » pour Strauss seront alors paradoxalement ceux qu'il se sera créés lui-même.

Avant d'en venir à l'analyse des poèmes symphoniques de Strauss et de mettre en évidence la manière dont à la fois l'action critique de la musique et le facteur limitant de la forme s'articulent au niveau du produit finalisé que constitue l'œuvre musicale, il serait regrettable de ne pas nous intéresser aux déclarations de Mahler sur la musique à programme. Bien qu'en apparence ce dernier n'ait pas laissé d'œuvres pour lesquelles on puisse prétendre que l'œuvre littéraire a servi d'une manière ou d'une autre de « modèle » à la composition musicale, la présence de titres dans ses œuvres ainsi que d'indications programmatiques — le plus souvent verbales — nous oblige à analyser son œuvre sous l'angle de la musique à programme afin de clarifier le problème dès le départ.

Fonction des programmes et des titres des premières symphonies de Mahler

Le premier critère permettant de qualifier l'œuvre littéraire de « modèle » de l'œuvre musicale est, nous l'avons vu, celui de l'antériorité. Une œuvre musicale ne peut en effet avoir pour modèle une œuvre littéraire donnée (ou un sujet inventé de toutes pièces par le compositeur), si cette dernière n'est pas présente à l'esprit du compositeur avant même qu'il n'entreprenne le travail de composition à proprement parler. Autrement dit ne sont concernées par la problématique du modèle que les œuvres de musique à programme-sujet. Mahler, qui reprochait précisément à Strauss de s'imposer un « pensum⁹⁰ » en voulant composer une œuvre musicale à partir d'une œuvre littéraire donnée, semblerait se situer aux antipodes de ce type

90. Mahler écrit le 17 février 1897 de Hambourg à Arthur Seidl : « C'est avec beaucoup de clairvoyance que vous caractérisez mes objectifs en les opposant à ceux de Strauss ; vous avez raison de dire, que ma "musique vise le programme comme l'ultime révélation de l'idée, tandis que chez Strauss le programme n'est rien d'autre qu'un pensum imposé". » (*Ganz zutreffend haben Sie meine Ziele, im Gegensatz zu denen Straussens charakterisiert ; Sie haben recht, daß meine "Musik schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt, währenddem bei Strauss das Programm als gegebenes Pensum dāliegt"* ; Herta BLAUKOPF (éd.), *Gustav Mahler. Briefe*, nouvelle édition, Vienne, Paul Zsolnay, 1996, p. 222).

de musique. Par ailleurs, ses prises de position véhémentes contre le programme laisseraient même penser qu'il était hostile à toute forme de musique qui soit l'expression d'un contenu extra-musical et qu'il prônait d'une certaine manière un retour à la musique absolue. Ses *Cinquième*, *Sixième* et *Septième symphonies* ne sont-elles pas exclusivement instrumentales ? Ne comportent-elles pas ni titres, ni programmes ? La *Première symphonie*, pourtant, portait le titre de « Titan », la *Deuxième symphonie* celle de « Résurrection » (*Auferstehung*) ; quant à la *Troisième symphonie*, chacun de ces mouvements était pourvu d'un titre indiquant un contenu extra-musical. La position de Mahler n'est donc pas aussi évidente qu'il n'y paraît et il y a lieu de s'intéresser de plus près à ses déclarations sur le statut de la musique instrumentale ⁹¹ afin de mieux pouvoir le situer sur l'échiquier artistique de la fin du XIX^e siècle qui opposait Liszt (et Hausegger pour Strauss) à Hanslick.

Positionnement du problème

L'année 1900 devait être une année charnière dans la carrière de Mahler. En octobre de cette année, alors qu'il passait une soirée avec quelques de ses amis, il aurait en effet déclaré ouvertement la guerre à toute forme de programme en clamant haut et fort cette formule qui fit date dans l'histoire de la musique : *Pereat den Programmen !* (« Mort aux programmes ! »). La déclaration complète du compositeur nous est rapportée comme suit :

Qu'il en soit fini des programmes qui n'engendrent que de fausses idées. Qu'on laisse le public le soin de se faire sa propre idée sur l'œuvre exécutée, qu'on ne l'oblige plus à lire pendant l'exécution, qu'on ne lui impose pas de préjugé ! Si un compositeur parvient de lui-même à faire passer aux auditeurs les sensations qui lui traversent l'esprit, alors il a atteint son but. Le langage des sons s'est alors rapproché de celui des mots, mais a pu dire infiniment plus que ce que ce dernier aurait pu faire ⁹².

91. Mahler, tout comme Strauss, n'a pas laissé d'écrit théorique sur la musique. Nous sommes donc contraint d'utiliser comme sources principales ses conversations avec Natalie Bauer-Lechner ainsi que ses lettres.

92. *Fort mit den Programmen, die falsche Vorstellungen erzeugen. Man lasse dem Publikum seine eigenen Gedanken über das aufgeführte Werk, man zwingt es während der Wiedergabe nicht zum Lesen, man bringe ihm kein Vorurteil bei ! Hat ein Komponist den Hörern von selbst die Empfindungen aufgedrängt, die ihn durchfluteten, dann ist sein Ziel erreicht. Die Tonsprache ist dann den Worten nahegekommen, hat aber unendlich mehr, als diese auszudrücken vermögen, kundgegeben.* L'anecdote est rapportée par Ludwig Schieder-mair qui précise que Mahler, après avoir fait cette déclaration, se saisit de son verre, le vida et s'exclama bien fort : « *Pereat den Programmen* » (cité d'après C. FLOROS, *Gustav Mahler*, 3 vol., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1987, vol. I, p. 21).

Quelques semaines plus tard, le compositeur devait reprendre la même formulation dans une lettre adressée à Max Kalbeck dans laquelle, s'il précise qu'il n'y a pas eu de musique depuis Beethoven qui n'ait eu son programme intérieur, il rappelle aussi que l'idée de vouloir adjoindre à une œuvre un programme pour guider l'auditeur est une pure ineptie. Et lui de répéter la formule prononcée un mois plus tôt, mais au singulier cette fois : « *Pereat jedes Programm* ⁹³ ! ».

Il serait néanmoins faux de penser que cette prise de position est venue soudainement à Mahler, car on trouve déjà des déclarations similaires du compositeur trois à quatre ans plus tôt. Dans une autre lettre destinée cette fois à Max Marschalk et datée du 20 mars 1896, le compositeur évoquait ainsi l'inutilité des programmes :

Le titre « Titan » et le programme ont leur justification ; c'est-à-dire qu'à l'époque mes amis m'avaient convaincu d'ajouter une sorte de programme [à la *Première symphonie*] en *ré* majeur, afin d'en faciliter la compréhension. J'ai alors réfléchi *a posteriori* aux titres et explications que je pouvais donner. Si je les ai abandonnés cette fois, ce n'est pas simplement parce que je ne les trouvais pas assez capables d'épuiser le contenu de l'œuvre — oui, pas assez exacts —, mais aussi parce que je me suis rendu compte de quelle manière ils pouvaient mettre le public sur la mauvaise voie. Il en est ainsi de chaque programme ! Croyez-moi, même les symphonies de Beethoven ont leur programme intérieur, et si l'on étudie attentivement une pareille œuvre, on en comprend aussi l'évolution des sentiments qui correspond à l'Idée du compositeur. Il en sera également ainsi de mes œuvres ⁹⁴.

Si Mahler condamne ouvertement dans ces quelques lignes la pratique de certains compositeurs — et celle de ses jeunes années d'ailleurs — qui consistait à adjoindre à l'œuvre musicale un programme destiné à en expliquer le contenu, il ne renie pas pour autant son appartenance à l'esthétique de la

93. Lettre datée probablement du 20 novembre 1900, écrite à Vienne (Herta BLAUKOPF [éd.], *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.*, p. 277).

94. *Mit dem Titel (« Titan ») und dem Programm hat es seine Richtigkeit ; d.h. seinerzeit bewogen mich meine Freunde, um das Verständnis der D-dur [Symphonie] zu erleichtern, eine Art Programm hierzu zu liefern. Ich hatte also nachträglich mir diese Titel und Erklärungen ausgesonnen. Daß ich sie diesmal wegließ, hat nicht nur darin seinen Grund, daß ich sie dadurch für durchaus nicht erschöpfend — ja nicht einmal zutreffend charakterisiert glaube, sondern, weil ich es erlebt habe, auf welch falsche Wege hierdurch das Publikum geriet. So ist es aber mit jedem Programm ! Glauben Sie mir es, auch die Beethovenschen Symphonie[n] haben ihr inneres Programm, und mit der genaueren Bekanntschaft mit einem solchen Werk wächst auch das Verständnis für den Ideen-richtigen Empfindungsgang. So wird es endlich auch bei meinen Werken sein.* (*ibid.*, p. 169)

musique à programme, c'est-à-dire sa filiation à Liszt et Wagner et son opposition au formalisme hanslickien. Et ceci pour deux raisons : premièrement, la théorie de Liszt sur la musique à programme n'imposait pas au musicien de livrer obligatoirement par le programme le contenu de son œuvre ; ce dernier pouvait être tu, bien que Liszt affirmât qu'il eût dans ce cas été dommage de ne pas informer l'auditeur du contenu. La tournure interrogative de Liszt n'avait cependant rien de coercitif. Deuxièmement, le fait même que Mahler admette que ses symphonies, comme celles de Beethoven, puissent reposer sur un « programme intérieur », lequel est explicité indirectement par la suite quand Mahler parle d'une Idée sous-tendant la composition, le place sur un plan tout à fait différent de celui des formalistes et de Hanslick. La musique pour Mahler a un contenu que les mots ne peuvent pas exprimer et qu'il serait de ce fait dommage de réduire à une simple description verbale, alors même que le propre de la musique est précisément de transmettre un contenu plus large que celui que pourrait nous livrer un texte ayant recours aux mots.

La « déclaration de Munich »⁹⁵ — puisque c'est ainsi que la communauté musicologique a désigné la formule lapidaire du *pereat* de 1900 — ne constitue de ce fait pas une rupture décisive dans la manière dont Mahler envisage l'œuvre musicale, mais simplement un changement dans la présentation de cette dernière : ses symphonies ne comporteront désormais plus de titres indiquant un quelconque contenu extra-musical et Mahler ne fournira plus d'explications — ne fussent-elles que verbales et destinées à un cercle privé ou familial — sur ses œuvres⁹⁶. En revanche l'idée même d'un « programme intérieur », que nous expliciterons au cours des chapitres suivants, perdurera.

Il est d'ailleurs intéressant de noter à ce stade de notre réflexion que Strauss à son tour renoncera aux programmes, plus ou moins ouvertement et d'une manière peut-être moins radicale que Mahler, au début du xx^e siècle : W. Werbeck situe cette rupture autour de l'année 1905 et la met sur le compte d'une discussion que Strauss aurait eue avec Mahler au sujet des programmes et qui aurait décidé Strauss à se méfier lui aussi des malenten-

95. C'est C. Floros qui en parle le premier, en 1977, en employant le terme allemand de « Münchner Erklärung » (cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 20).

96. Cette règle souffrira certes quelques exceptions, puisque Mahler livrera encore quelques commentaires à Natalie Bauer-Lechner à propos du scherzo de la *Cinquième symphonie* (cf. Natalie BAUER-LECHNER, *Souvenirs, op. cit.*, p. 256), mais le nombre d'explications du compositeur sera indéniablement en forte baisse après 1900.

du suscités par la publication de programmes⁹⁷. Nous pensons que cela correspond, en plus de ces détails biographiques anecdotiques, à une conjoncture extrêmement défavorable à la musique à programme qui aurait pris naissance avec la parution de l'ouvrage de Hanslick au milieu des années 1850 et qui n'aurait cessé de croître au cours des décennies suivantes : Vienne était alors entièrement acquise au formalisme hanslickien et déclarait ouvertement la guerre à la musique à programme⁹⁸. Il n'est donc pas surprenant que, dans un tel contexte, Mahler comme Strauss décident de prendre leurs distances, en apparence du moins, vis-à-vis de la musique à programme. Le cas de Strauss est en effet tout à fait similaire à celui de Mahler, puisque *Eine Alpensinfonie* devait encore voir le jour près d'une dizaine d'années plus tard et reposer elle aussi sur un sujet, bien que non-référencé. Cette œuvre, à la différence des précédentes et surtout de *Ein Heldenleben*, ne sera cependant pas dotée d'un programme, au sens d'un livret destiné à guider l'auditeur.

Si l'année 1900 ne marque alors pas de véritable rupture esthétique (au niveau de la production) dans l'œuvre de Mahler, le problème reste entier de savoir si l'on peut décemment trouver des « modèles littéraires » aux symphonies de Mahler. Si les premières symphonies du compositeur portent des références plus ou moins explicites, les symphonies postérieures à la *Cinquième* n'en fournissent en apparence plus aucune. Cela ne signifie cependant pas pour autant qu'elles ne peuvent pas reposer, comme les premières symphonies, sur des modèles littéraires. L'idée d'un modèle est cependant ouvertement réfutée par Mahler, puisque, dans la lettre à Max Marschalk que nous citons plus haut, il dit avoir « réfléchi *a posteriori* aux titres et aux explications » qu'il pouvait livrer au public au sujet de sa *Première symphonie*. C'est l'expression *a posteriori* (en allemand : *nachträglich*) qui est déterminante pour notre propos, car elle stipule très explicitement que l'œuvre littéraire nommée dans le titre (ici, en l'occurrence le roman *Titan* de Jean Paul) n'était pas présente à son esprit au moment où il entamait la composition de l'œuvre, mais qu'elle ne lui est venue que plus tard. Autrement dit, tout porterait à croire que, ne serait-ce que dans le cas de la *Première symphonie*, les références littéraires n'ont pas de pertinence véri-

97. Cf. W. WERBECK, *Tondichtungen*, op. cit., p. 52.

98. Une excellente étude sur ce sujet a été menée par Sandra MacColl à partir des recensions viennoises parues sur *Also sprach Zarathustra* (cf. Sandra McCOLL, « New music and the press : Vienna 1896–7, Bruckner, Dvorák, the Laodiceans and *Also sprach Zarathustra* », *Context* 5 [hiver 1993], p. 28–41).

table en tant que « modèles » de composition et qu'il faut étudier leur fonction et leur rôle dans le domaine de ce que nous avons appelé la musique à programme-associé. Ainsi devrions-nous reléguer l'étude des œuvres appartenant à la première catégorie à un moment ultérieur de notre étude.

Afin toutefois de déterminer très clairement les œuvres qui, au sein du corpus d'étude mahlérien, relèveraient de la musique à programme-sujet et celles qui relèveraient de la musique à programme-associé, il nous faut étudier cas par cas les quatre premières symphonies (les seules à avoir été pourvues de titres⁹⁹) de sorte à vérifier si les titres, programmes et indications diverses laissées par le compositeur ont été ajoutées avant ou après la composition. Avant cette étude de cas, nous allons préalablement, et afin de clarifier une fois de plus la terminologie, dresser rapidement une liste des différents types d'indications laissées par le compositeur en vue de préciser le contenu de son œuvre.

Typologie des références, indications et commentaires de Mahler

Les indications laissées par Mahler se classent en trois catégories : elles prennent la forme (1) de titres intégrés à l'œuvre, (2) de commentaires écrits ou verbaux destinés à des amis ou à des proches, et enfin (3) d'indications laissées dans les esquisses ou dans la partition elle-même.

Pour ce qui est des titres, on peut nettement distinguer deux sous-catégories qui reprennent la typologie des sujets présentée plus haut. Certains titres contiennent en effet une référence à une œuvre littéraire précise ; d'autres sont de simples indications de contenus sans référence explicite. Quand C. Floros pense que les titres référencés ont une valeur de sujet¹⁰⁰, il est visiblement dans l'erreur — du moins en tentant d'ériger ce constat en généralité —, car la déclaration de Mahler citée plus haut précise bien que le titre *Titan* par exemple n'est venu qu'*après* la composition de la symphonie et qu'il ne peut par conséquent pas avoir le statut de sujet. Ceci semble d'autant plus faux que F. Pfohl rapporte que Mahler cherchait, non sans effort, dans les années 1892–1893 un titre pour sa *Première symphonie*¹⁰¹.

99. *Le chant de la terre* et la *Huitième symphonie* sont aussi dotées de titres, mais leur cas sera traité à part aux chapitres 9 et 10.

100. Cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 28.

101. Cf. Ferdinand PFOHL, *Gustav Mahler. Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren*, textes réunis par Knud Martner, Hambourg, Verlag der Musikalienhandlung, 1973, p. 17, texte repris dans : Herta et Kurt BLAUKOPF (éd.), *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, Stuttgart, Gert Hatje, 1994, p. 97.

Les titres chez Mahler ne seraient donc pas les indicateurs d'un quelconque sujet, mais auraient tout simplement la fonction de programmes destinés à guider l'auditeur. Comme Mahler était convaincu, du moins au début des années 1890, que l'auditeur était incapable de comprendre une de ses symphonies sans qu'on le mette sur la voie du contenu de l'œuvre¹⁰², il aurait cherché un moyen d'aider l'auditeur : pour lui, les programmes ne sont rien de plus que des poteaux-indicateurs, des « cartes du ciel » (*Sternkarte*), ou des « bornes » (*Meilenzeiger*)¹⁰³ destinés à donner aux auditeurs des repères. Les titres de ses symphonies n'auraient ainsi pas la fonction de sujets ; il s'agirait simplement de programmes intégrés à l'œuvre et non présentés, comme le voulait l'usage, sous la forme d'un texte extérieur que l'auditeur lit pendant le spectacle. Nous verrons cependant que si cette affirmation semble assez facilement pouvoir se généraliser, elle ne s'applique pas dans tous les cas, puisque le premier mouvement de la *Deuxième symphonie*, intitulé « Totenfeier », possédait son titre définitif (qui sera retiré par la suite) avant que la composition ne soit complètement achevée et qu'il en va de même pour les titres de la *Troisième symphonie*. La question ne pourra ainsi être tranchée au final que par une étude au cas par cas de chaque symphonie.

La deuxième catégorie d'indications laissées par Mahler comprend les commentaires verbaux ou écrits du compositeur, commentaires qu'il a le plus généralement adressés à des amis, des membres de sa famille ou des proches. Comme le note fort justement Hans Heinrich Eggebrecht¹⁰⁴, qui

102. Cet aveu nous est livré indirectement par une lettre de Bruno Walter à Ludwig Schiedermaier, datée du 5 décembre 1901, dans laquelle ce dernier indique que si Mahler est obligé d'adjoindre des programmes et des titres à ses symphonies, c'est bien parce qu'il est convaincu, comme beaucoup, que ses œuvres seraient incompréhensibles sans programme ; ceci était encore renforcé par le fait que le public était tellement habitué à disposer d'un programme qu'il ne pouvait plus s'en passer (la lettre en question est reproduite dans : Rudolf STEPHAN, *Mahler. IV. Symphonie G-dur*, Munich, Wilhelm Fink, 1966 [= Meisterwerke der Musik, cahier 5], p. 33–35, le passage concerné se trouve à la page 34).

103. Mahler emploie ces expressions dans sa lettre à Max Marschalk du 26 mars 1896 (cf. Herta BLAUKOPF [éd.], *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.*, p. 172).

104. Cf. Hans Heinrich EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers*, Munich / Zurich, R. Piper & Co., 1982, p. 97–99. Natalie Bauer-Lechner déclare en effet dans ses souvenirs que les commentaires de Mahler ne sont rien d'autres que des « métaphores » (*Gleichnisse*) ; comme c'est ici la dénomination allemande qui importe, nous citons donc d'après la version originale allemande des souvenirs de Natalie Bauer-Lechner : Natalie BAUER-LECHNER, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Vienne / Zurich, Tal, 1923, p. 145). Remarquons que Paul Stefan avait déjà noté que le programme, en général, était un moyen de se rapprocher de l'idée

rejoint sur ce point Natalie Bauer-Lechner, ces commentaires sont à considérer comme des « métaphore » (*Gleichnisse*), et non comme de véritables programmes dans les deux sens possibles du terme à l'époque, c'est-à-dire autant comme sujet que comme livret destiné à l'auditeur. Ces commentaires servaient à Mahler à se faire comprendre de ceux qui l'entouraient, mais ce dernier était suffisamment conscient des malentendus que seraient susceptibles de déclencher ces indications si elles étaient publiées dans le programme d'un concert pour ne pas les communiquer à son public. Le fait même que ces déclarations soient restées dans la sphère privée en ôte donc *a priori* tout caractère de sujet, puisque si Mahler s'était véritablement basé sur les idées livrées par ces commentaires pour composer ses symphonies, il n'aurait sûrement pas hésité à les communiquer d'une manière ou d'une autre à son public. Ceci est d'ailleurs d'autant plus vrai que Mahler cherchait des titres pour ses premières symphonies et que si un sujet lui avait servi de base, il n'aurait pas cherché désespérément à trouver un titre convenable.

Cette capacité qu'avait Mahler à associer à une œuvre musicale des idées, voire un récit, remonte à son enfance. Henry-Louis de La Grange note en effet que Mahler, enfant, s'inventait des histoires voire des romans entiers à partir des œuvres musicales qu'il entendait :

Fait significatif, étant donné sa conception future des « programmes », Gustav se représente, dès sa plus tendre enfance, des histoires et des événements précis dans les œuvres musicales qu'il préfère. Il y déchiffre des romans entiers qu'il raconte à ses parents et à leurs amis, après avoir soigneusement fermé les fenêtres et tiré les rideaux pour créer une atmosphère mystérieuse et solennelle : parfois même il est si ému de ses propres histoires qu'il en pleure à chaudes larmes ¹⁰⁵.

Une fois de plus, ces histoires ou récits sont destinés à un environnement familial et proche ; il semble que ceci soit lié au fait même que ces images sont des associations très personnelles liées à la personnalité même de Mahler et qu'il ne les dévoile, par pudeur, qu'à ceux dont il se sent véritablement très proche.

créatrice par le symbole (cf. Paul STEFAN, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, Munich, Piper & Co.,⁴ 1912, p. 108) ; si nous admettons qu'au début du XX^e siècle, le terme de « programme » recouvrait des acceptions très diverses, on peut considérer ces déclarations de Mahler comme des programmes, dans le sens où elles étaient destinées à guider un certain type d'auditeurs (en l'occurrence, les proches à qui Mahler s'adressait).

105. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 38.

Mahler n'est cependant pas le seul romantique à avoir ainsi associé des images à la musique ; E. T. A. Hoffmann devait en effet déjà commenter comme suit les symphonies de Haydn :

L'âme enjouée d'un enfant s'exprime dans les œuvres de Haydn. Ses symphonies nous conduisent dans des bosquets verdoyant à perte de vue, peuplés d'une foule joyeuse et bigarrée. Passe une farandole de garçons et de filles ; des enfants rieurs, à l'aguet derrière les arbres et les buissons de roses, se livrent une bataille de fleurs ¹⁰⁶.

Schopenhauer lui-même devait reconnaître dans *Le monde comme volonté et représentation* que le propre de la musique est de stimuler notre imagination et de laisser l'auditeur se créer, au sein de l'infinité de son contenu, des représentations destinées à cristalliser cet infini. Le philosophe allemand s'exprimait ainsi :

[La musique] n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime, le dedans du phénomène, la volonté même. Elle n'exprime pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur, effroi, allégresse gaieté ou calme d'esprit. Elle peint la joie même, l'affliction même, et tous ces autres sentiments pour ainsi dire abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire, et, par conséquent aussi, sans leurs motifs. Et pourtant, nous la comprenons très bien, quoiqu'elle ne soit qu'une subtile quintessence. De là vient que l'imagination est si facilement éveillée par la musique. Notre fantaisie [*Phantasie*] cherche à donner une figure à ce monde d'esprits, invisible et pourtant si animé, si remuant, qui nous parle directement ; elle s'efforce de lui donner chair et os, c'est-à-dire de l'incarner dans un paradigme analogue, tiré du monde réel ¹⁰⁷.

Les commentaires verbaux laissés par Mahler doivent se comprendre comme la preuve de son acuité toute particulière à laisser courir son imagination, à tel point que s'il n'est pas possible de prendre ces commentaires pour des sujets ¹⁰⁸ — parce que leur contenu n'est pas à la base même de

106. E. T. A., HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, intro., trad. et notes de Brigitte Hebert et Alain Montandon, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 39 (extrait tiré de sa recension de la *Cinquième symphonie* de Beethoven).

107. Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966, 111984, p. 334.

108. Nietzsche lui aussi s'est exprimé sur l'épineux problème des images associées à la musique et a catégoriquement nié la possibilité même qu'ils puissent agir comme des sujets : « Nous constatons qu'une symphonie de Beethoven oblige les auditeurs à s'exprimer en images, même si la réunion des différents mondes d'images suscités par un morceau de musique a l'air bien hétéroclite, voire contradictoire. Occuper son malheureux esprit à de

l'œuvre —, ils apparaissent toutefois comme des doubles de la forme musicale, comme son calque dans le domaine verbal. Si la musique peut servir de point de départ à l'imagination, elle peut aussi en devenir son support. Ainsi que nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, la musique de Mahler reprend en fait les principes fantastiques énoncés par les premiers romantiques à partir desquels elle élabore une forme musicale qui devient à son tour fantastique. Les commentaires verbaux nous livreraient dans ce cas, non pas le sujet de l'œuvre, mais le processus créateur même de cette dernière ¹⁰⁹. Leur caractère fantastique laisserait donc pressentir, de l'aveu même du compositeur, le caractère fantastique de ses symphonies.

La troisième et dernière catégorie d'indications laissées par Mahler est celle qui regroupe les indications figurant dans les esquisses : étant donné qu'elles ont été notées au moment même où Mahler composait ses symphonies, elles semblent avoir de fait une valeur de sujet. Il faut toutefois rapidement nuancer cette assertion, car d'une part il se peut qu'il s'agisse une nouvelle fois d'images associées par Mahler à la composition d'un passage donné, alors même que celui-ci était en train d'être couché sur le papier et que de ce fait, la remarque du compositeur ne puisse pas non plus faire office de sujet. D'autre part, le nombre de ces indications est très restreint, si bien que, dans ce cas, seules peu de symphonies reposeraient sur un sujet. Les indications laissées par Mahler dans ses esquisses concernent en effet seulement quatre mouvements : le finale de la *Deuxième symphonie* où l'on rencontre deux mentions (« *Der Rufer in der Wüste* » et « *Der große Ap-*

pareils rapprochements au lieu d'expliquer ce phénomène est bien dans la manière de cette esthétique [romantique]. Même quand le compositeur a parlé en images de ses œuvres, par exemple quand il a qualifié une symphonie de pastorale et un mouvement de "scène au bord du ruisseau", un autre de "joyeuse réunion de paysans", ce ne sont que des représentations métaphoriques nées de la musique — et non les objets imités de la musique — [...]. » (NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, trad. Hans Hildebrand et Laurent Valette, présentations, notes et lexique de Pierre Héber-Suffrin, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 64) Voir aussi à ce sujet les remarques d'Arnold Schering sur les images dans la musique de Beethoven, remarques qui rejoignent celles de Nietzsche (cf. Arnold SCHERING, *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig, C. F. Kahnt, 1934, p. 107).

109. L'idée selon laquelle les commentaires verbaux pourraient indiquer le processus créateur de Mahler est esquissée par Vladimir Karbusicky (cf. Vladimir KARBUSICKY, *Gustav Mahler und seine Umwelt*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978 [= Impulse der Forschung, vol. 28], p. 93-94). Elle va plus loin que l'idée exprimée par Hermann Danuser, selon laquelle si les commentaires verbaux de Mahler ne sont pas des sujets de l'œuvre, ils en livrent le contenu (cf. H. DANUSER, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1991, p. 136).

pell »¹¹⁰), le premier mouvement de la *Troisième symphonie* (avec plusieurs mentions : « *Pan schläft* », « *Der Herold* », « *Das Gesindel* », « *Die Schlacht* » et « *Der Südstrom* »¹¹¹), le premier mouvement de la *Quatrième symphonie* (une mention : « *Der kleine Appell* »¹¹²) et enfin le dernier mouvement de cette même symphonie (une mention également : « *Freund Hein* »¹¹³).

Ces indications, relativement peu nombreuses, désignant un contenu extra-musical doivent être comparées aux nombreuses autres indications, de nature très diverse, trouvées dans les esquisses des mêmes symphonies et qui concernent exclusivement la forme de ces dernières : on trouve ainsi de nombreuses mentions reprenant la terminologie de la forme sonate, que ce soit pour marquer le début du développement, la reprise d'un thème, ou toute autre chose de ce type. Comme le note Stephen E. Heffling¹¹⁴, ces indications sont quantitativement plus importantes que celles désignant un contenu extra-musical, si bien que tout porte à minimiser la valeur programmatique des indications citées au paragraphe précédent ; à leur tour, celles-ci joueraient bien plus le rôle de métaphores. Hormis le cas du premier mouvement de la *Troisième symphonie*, elles ne sauraient en plus déterminer une trame narrative suffisamment élaborée pour que l'on puisse parler de sujet, comme on pouvait le faire dans le cas de *Ein Heldenleben* de Strauss par exemple.

De cette brève étude typologique, il ressort qu'il est fort peu probable que Mahler ait pu composer ses symphonies sur la base de véritables sujets — au sens où nous avons pu l'entendre chez Strauss — et que, si nous voulons trouver un quelconque rapport entre ses symphonies et des œuvres ou procédés littéraires, il nous faille mener cette recherche à un autre niveau qu'à celui de la relation d'une œuvre à son modèle. Il nous faudrait par exemple vérifier si le caractère « fantastique » des commentaires verbaux de Mahler ne suggère pas en réalité une tendance éminemment fantastique de ses propres compositions (ceci sera l'objet des chapitres 5 et 6). Pour

110. « Celui qui appelle dans le désert », « Le grand appel ». Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1030–1031. Notons que ces indications figuraient encore dans la partition parue chez Hofmeister en 1897 (cf. *ibid.*, p. 1015).

111. « Pan dort », « Le héraut », « La populace », « La bataille », « La tempête du sud ». Cf. *ibid.*, p. 1042–1043.

112. « Le petit appel » (cf. *ibid.*, p. 1059).

113. « L'ami Hein » (cf. *ibid.*, p. 1057).

114. Cf. Stephen E. HEFFLING, « Miners Digging from Opposite Sides : Mahler, Strauss, and the Problem of Program Music », in : Bryan GILLIAM (éd.), *Richard Strauss : New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham / Londres, Duke University Press, 1992, p. 45–46.

l'instant, il nous suffit de noter qu'*a priori* très peu de symphonies de Mahler se basent sur une œuvre littéraire, ou même sur une trame narrative. Les cas de la *Deuxième symphonie* et de la *Troisième symphonie* posent apparemment quelques problèmes supplémentaires, puisque les titres étaient présents, du moins au cours, sinon avant même la composition de l'œuvre. Ces deux œuvres, ainsi d'ailleurs que la *Quatrième symphonie* dont nous avons jusqu'ici peu parlé, méritent à ce titre une attention particulière.

Le cas des premières symphonies

Si nous pouvions encore penser, plus haut dans notre analyse, que la *Première symphonie* n'a pas été composée à partir d'un sujet littéraire donné par avance, puisque, de l'aveu même de Mahler, ce dernier n'aurait trouvé le titre que dans un second temps, quelques indices viennent cependant troubler cette première certitude. Tout d'abord, lorsque l'œuvre est exécutée pour la première fois à Budapest en 1889, elle est intitulée « Poème symphonique ¹¹⁵ » (*Symphonische Dichtung*), ce qui laisserait penser qu'il s'agissait dans l'esprit du compositeur d'une œuvre de musique à programme, dans le sens où l'entendaient par exemple Liszt ou Strauss. Or l'œuvre ne porte pas de titre faisant une référence quelconque à un sujet : seul le quatrième mouvement — qui deviendra dans la version actuelle le troisième, par suppression du mouvement lent que Mahler intitulera plus tard « Blumine » — était pourvu d'un titre : « À la pompes [*sic*] funèbre ¹¹⁶ ».

Quatre ans plus tard, lorsque l'œuvre est montée à Hambourg, elle est devenue une « symphonie », mais porte cette fois-ci le titre général de « Titan » ainsi qu'une série de sous-titres empruntés à des auteurs romantiques ¹¹⁷ : le titre de la première partie (« Aus den Tagen der Jugend. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke » [« Des jours de la jeunesse. Morceaux de fleurs, de fruits et d'épines »]) ainsi que celui du mouvement lent (« Blumine ») se réfèrent directement à Jean Paul ¹¹⁸. Le titre du dernier mouvement (« Dall'

115. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 965.

116. Cf. *loc. cit.*

117. Cf. *ibid.*, vol. I, p. 959. Les références littéraires des mouvements sont reprises à l'analyse de S. VILL dans : S. VILL, *Vermittlungsformen, op. cit.*, p. 211–215.

118. Une œuvre de Jean Paul en trois volumes s'intitule en effet *Herbstblumine-oder Gesammelte Werkchen aus Zeitschriften. Naturalienkammer, Kathaunenpapiere, Sammelsurium*. Il s'agit d'un recueil de fragments du romancier allemand. Quant au titre de la première partie, il est repris au *Siebenkäs* de Jean Paul dont un chapitre s'intitule « Blumen-, Furcht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel ».

Inferno al Paradiso ») est repris à *La divine comédie* de Dante ; enfin, le titre du troisième mouvement (« In Callot's Manier » [« À la manière de Callot ¹¹⁹ »]) fait une allusion assez claire aux *Fantasiestücke in Callots Manier* de E. T. A. Hoffmann.

La question est alors de savoir si *Titan* de Jean Paul a décemment pu servir de sujet à l'œuvre et si les références littéraires présentes dans la version de 1893 ont une quelconque fonction de sujet. Si nous pouvons d'emblée répondre à la première question par la négative, en nous référant à la remarque laissée par Ferdinand Pfohl — lequel apparaît comme un témoin digne de foi —, nous pouvons presque aussi écarter de fait les autres références littéraires puisqu'elles ne figuraient pas dans la première version et qu'elles ont été inventées par le compositeur en même temps que le titre. Ceci est renforcé par le fait que si l'œuvre se basait sur le *Titan* de Jean Paul, ses sous-titres reprendraient les intitulés des chapitres de ce roman. Or tel n'est pas le cas, puisque « Blumine » fait certes référence à Jean Paul, mais précisément pas à *Titan*. Si Mahler cite ici Jean Paul, c'est certainement plus en raison de parentés esthétiques ou stylistiques ¹²⁰ entre son œuvre et celles du romancier que parce qu'une œuvre précise de Jean Paul lui aurait servi de sujet.

Le seul problème à résoudre est celui de la dénomination générique de « Poème symphonique ». Mahler voulait certainement marquer par là son attachement à une esthétique de la musique comme expression (la branche que Strauss fait remonter à Hausegger), c'est-à-dire implicitement se placer du côté de Liszt, et surtout de Wagner dont il a été très proche, plutôt que de celui de Hanslick. Les résultats des analyses que nous réaliserons dans les chapitres 5 et 6 mettront en évidence le caractère profondément romantique de la musique de Mahler et justifieront donc *a posteriori* le terme de poème symphonique.

La *Deuxième symphonie* s'intitulait au départ « Résurrection » (*Auferstehung*), ce qui pourrait laisser croire une nouvelle fois à la présence d'un sujet pour l'œuvre. Cependant, cinq ans durant (entre 1888 et 1893), la *Deuxième symphonie* est restée à l'état larvaire et ne comprenait qu'un seul mouvement — le futur premier mouvement — qui s'appelait « Totenfeier » ;

119. Jacques Callot (1592–1635) était un graveur et peintre français, au style un peu fantasque, spécialisé dans les eaux-fortes.

120. Cette idée est émise par C. Floros et par Donald Mitchell (cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. III, p. 29 et Donald MITCHELL, *Gustav Mahler. II. The Wunderhorn Years*, Londres, Faber & Faber, 1975, p. 236).

rien ne laissait alors supposer l'existence d'un projet symphonique plus vaste en plusieurs mouvements sur le thème de la résurrection. Si Mahler avait projeté dès le départ d'écrire une symphonie sur ce thème, il aurait porté cette mention à côté de celle de « Totenfeier », ce qui n'est pas le cas. Le titre « Résurrection » semble une nouvelle fois être apparu, au mieux au cours de la composition de la symphonie, sinon après que cette dernière avait été achevée. Les autres mouvements de la *Deuxième symphonie* ne portant pas de titres, nous allons donc nous intéresser exclusivement au premier mouvement dont le titre, quant à lui, soulève de pertinentes questions.

Un premier manuscrit de ce mouvement nous est parvenu ; il porte une date (« 8.8.888 », soit le 8 août 1888) et une simple mention « I. Satz » (« 1^{er} mouvement »)¹²¹. À ce moment, Mahler pensait certainement composer une nouvelle symphonie dont il venait d'esquisser le premier mouvement. Un deuxième manuscrit, daté du 10 septembre de la même année, comporte un premier titre, rayé : « Symphonie in C moll. I. Satz » (« Symphonie en *do* mineur. 1^{er} mouvement »), et remplacé par : « Totenfeier »¹²². Le titre de cette version restera visiblement le même pendant cinq ans, jusqu'à ce que Mahler reprenne le mouvement pour l'intégrer, en 1893, à sa *Deuxième symphonie*. La raison qui a motivé ce changement n'est pas encore clairement établie : il apparaît toutefois probable que la parution en 1887 — soit un an tout juste avant la composition de ce premier mouvement — de la traduction du *Dziady* d'Adam Mickiewicz par Siegfried Lipiner, un ami très proche de Mahler, sous le titre *Totenfeier*¹²³, ait décidé Mahler à adopter ce titre pour son mouvement symphonique. Est-ce parce qu'il voulait en faire le sujet de son mouvement ou simplement parce qu'il a, une nouvelle fois, ressenti une certaine parenté entre son œuvre et celle de Mickiewicz ? Et avant cela, peut-on attester que Mahler connaissait l'œuvre de Mickiewicz ?

La recherche musicologique a heureusement permis d'apporter récemment quelques preuves relatives au fait que Mahler connaissait le drame de

121. Cf. *ibid.*, p. 1011–1012.

122. Cf. *loc. cit.*

123. Cf. *loc. cit.* Le lecteur se reportera aussi aux travaux de Stephen E. Hefling sur ce mouvement (cf. Stephen E. HEFLING, « The Making of Mahler's 'Totenfeier' : A Documentary and Analytical Study », 3 vol., thèse de doctorat, université de Yale, 1985 et « Mahler's "Totenfeier" and the Problem of Program Music », *19th Century Music* XII [1988], p. 27–52).

Mickiewicz. Nous devons en effet à Peter Franklin d'avoir mis en évidence une lettre de Mahler à Bruno Walter, écrite par le compositeur en décembre 1909 alors qu'il était à New York, dans laquelle est citée textuellement une phrase du *Totenfeier* de Mickiewicz dans la traduction de Lipiner¹²⁴ : « *Daß du ihr Vater nicht, daß du ihr Zar !* » (Que tu ne sois pas son père, mais que tu sois son tsar !) ¹²⁵. Que cette citation, rien que par son style si singulier, ne soit pas le fruit d'un hasard de l'écriture, paraît entièrement évident. En revanche, la distance temporelle qui sépare la composition du premier mouvement de la *Deuxième symphonie* de la citation dans la lettre à Bruno Walter légitime le doute quant au fait que Mahler eût pu connaître l'œuvre dès 1888. Cependant, un indice plus sérieux vient compléter cette première donnée : dans un de ses nombreux commentaires sur la *Deuxième symphonie*, Mahler a comparé le scherzo de cette symphonie à un bal auquel un homme assisterait derrière une vitre, donc sans pouvoir l'entendre :

Ce qui est exprimé dans le *scherzo* [de la *Deuxième symphonie*] peut être illustré de la façon suivante : quand tu contemples un bal de loin à travers une fenêtre, sans entendre la musique, les tours et les mouvements des couples te paraissent confus et dépourvus de sens, car il te manque la clé du rythme. De même, tu dois imaginer que celui qui a perdu son identité et son bonheur perçoit le monde comme dans un miroir concave, il lui semble agité et fou. Le scherzo se termine avec le cri effrayant de cette âme martyrisée ¹²⁶.

Si ce commentaire permet en partie d'expliquer pourquoi le mouvement est la reprise du lied *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, sans les paroles — donc d'une certaine manière, en « version muette » —, il est surtout très proche d'une scène du *Totenfeier* de Mickiewicz, ainsi que le relevèrent

124. Nous parlons ici du *Totenfeier*, et non de *Dziady*, car c'est la version allemande que Mahler a lue et qu'il cite dans cette lettre. De ce fait, comme il sera pratiquement toujours question de la traduction allemande, nous ne désignerons l'œuvre que sous son titre allemand, dans la traduction de Siegfried Lipiner. Ce dernier a en effet trouvé des résonances particulières entre sa propre pratique littéraire et l'œuvre de Mickiewicz, si bien que sa traduction est très orientée. Rien que le titre en témoigne, puisque littéralement traduit du polonais, il signifie « Les aïeux », tandis que Lipiner a choisi de le traduire par « Totenfeier » (« Rite funéraire »). Le lecteur désireux d'en apprendre plus sur les œuvres de Lipiner pourra consulter la thèse de Hartmut von Hartungen qui, bien qu'elle soit datée, sert actuellement toujours de référence (cf. H. v. HARTUNGEN, « Der Dichter Siegfried Lipiner », thèse de doctorat, université de Munich, 1932).

125. Cf. Peter FRANKLIN, « "Funeral Rites" — Mahler and Mickiewicz », *Music and Letters* LV/2 (avril 1974), p. 206. L'argument sera repris quelque dix ans plus tard par C. Floros dans : C. FLOROS, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. III, p. 52.

126. Natalie BAUER-LECHNER, *Souvenirs, op. cit.*, p. 51.

Stephen E. Hefling et, à sa suite, Carolyn Abbate¹²⁷. En effet, on peut lire dans la quatrième partie de l'œuvre de Mickiewicz le récit suivant du héros Gustave :

J'ai quitté le jardin, mes jambes me trahissent,
 Par une force aveugle obligé de courir,
 Je gagne le palais. Des lumières blanchissent,
 Innombrables, la nuit obscure et l'on entend
 Crier force cochers, rouler des équipages.
 Près du mur, je me glisse et colle mon visage,
 Aux carreaux de cristal en curieux, prudemment.
 Tous les couverts sont mis, les portes sont ouvertes ;
 La musique, des chants — quelle fête est offerte¹²⁸ !

La parenté de situation du héros — dans les deux cas, le héros est d'ailleurs prénommé Gustav(e) — laisse donc penser une nouvelle fois que Mahler connaissait l'œuvre de Mickiewicz. Or, le commentaire livré à Natalie Bauer-Lechner ne date que de janvier 1896. Il n'est par conséquent toujours pas formellement possible d'établir que Mahler avait pris connaissance de l'œuvre de Mickiewicz dès sa parution allemande.

Un indice dans la partition même de la *Deuxième symphonie* semble toutefois appuyer la thèse selon laquelle Mahler a pu connaître le drame de Mickiewicz au moment où il composa sa symphonie : en effet, le finale de cette symphonie contient deux sections imitant des gazouillis d'oiseaux. Ce sont les sections des mesures 48–61 et surtout 448–471 ; pour cette dernière section, Mahler a même parlé d'un « Oiseau de mort¹²⁹ ». Or l'orchestre fait entendre au cours de ces deux passages des bois qui dialoguent entre eux, faisant résonner comme une sorte de chœur des oiseaux : C. Floros parle même à cet endroit de « Chœur des oiseaux de nuit¹³⁰ ». Curieuse coïncidence : à son tour, la deuxième partie de l'œuvre de Mickiewicz contient tout un passage constitué d'un dialogue entre le « Chœur des oiseaux

127. Cf. Stephen E. HEFLING, « Mahler's "Todtenfeier" », *op. cit.*, p. 38 et Carolyn ABBATE, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1991, p. 129–130 (cette dernière insiste sur la surdité fictive du compositeur dans le mouvement en question [il ne perçoit pas les sons du bal, car il est posté derrière une vitre] et ses conséquences pour la construction de la forme du premier mouvement de la symphonie).

128. Adam MICKIEWICZ (dorénavant : MICKIEWICZ), *Les Aïeux*, trad. Robert Bourgeois, préface d'Andrzej Wajda, Montricher (CH), Les Éditions Noir sur Blanc, 1998, p. 111 (partie IV, vers 1011–1019).

129. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1031.

130. Cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. II, p. 204–205 & 386.

de nuit », le « Fantôme », un autre chœur et une chouette ¹³¹. Si l'on tient compte du fait qu'à ce « Chœur des oiseaux de nuit » fait suite dans la partition du finale de la symphonie de Mahler un vrai chœur (le chœur de la résurrection), on retrouve dans la musique une situation dramaturgique très proche de celle de Mickiewicz, qui permet donc de penser que Mahler connaissait l'œuvre de l'auteur polonais. Une fois de plus malheureusement, les dates ne nous permettent pas de trancher définitivement, puisque le finale de la *Deuxième symphonie* ne fut composé qu'en 1893.

Bien qu'il ne nous soit pas possible d'affirmer avec une certitude absolue que Mahler connaissait l'œuvre de Mickiewicz en 1888 et que le titre « Totenfeier » fait une référence explicite à ce drame, on peut néanmoins estimer qu'il y a de fortes présomptions pour que ce titre n'ait pas été le fruit du hasard et que Mahler, qui fréquentait à cette époque encore beaucoup Lipiner ¹³², ait très vite pris connaissance de la traduction de son ami. Quant à savoir si cette œuvre a véritablement pu servir de sujet au premier mouvement, la question est encore plus délicate : certes le titre est apparu pendant la composition du mouvement, si bien qu'il a pu en influencer la forme — sur la base d'une relation de type « modèle » —, mais une fois de plus rien ne nous permet de trancher définitivement dans un sens ou dans l'autre. Le cas de *Totenfeier* apparaît donc comme une exception dans l'œuvre mahlérien, puisqu'il n'est possible ni d'affirmer que le titre a une valeur indubitablement associative et qu'il n'a déterminé en rien la composition de ce premier mouvement, ni de prétendre le contraire, c'est-à-dire que le drame de Mickiewicz a pu servir de sujet à *Totenfeier*. Nous traiterons de ce fait ce mouvement à part, dans le chapitre suivant, en étant bien conscient du peu d'informations tangibles et irréfutables permettant de mettre clairement en évidence le lien entre l'œuvre de Mahler et celle de Mickiewicz.

Le cas de la *Troisième symphonie* nécessite lui aussi une réflexion quant au rôle exact des titres dans l'œuvre : si pour beaucoup de musicologues, il est clair que les titres étaient présents avant que Mahler n'entame la composition de la première mesure de la symphonie, d'autres se permettent d'en douter. C'est notamment le cas de deux contemporains de Mahler : Richard Specht et Paul Bekker ¹³³, lesquels sont d'avis que les titres sont venus au

131. Cf. MICKIEWICZ, *Les Aïeux*, op. cit., p. 55–58 (vers 225 et suiv.).

132. Alma, après son mariage avec Mahler, l'obligera à prendre ses distances de Lipiner.

133. Cf. Richard SPECHT, *Gustav Mahler*, Berlin / Leipzig, Schuster & Loeffler, 1–4 1913, p. 247 & Paul BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin, Schuster, 1921 ; rééd. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1969, p. 106.

compositeur pendant la composition de sa symphonie. Cette question est après tout secondaire dans le cas présent, puisque les titres ont considérablement changé au cours de la composition de la symphonie ¹³⁴. Nous disposons en effet, grâce aux lettres du compositeur qui nous sont parvenues, de huit versions différentes dont les principales se trouvent dans les lettres à Arnold Berliner ¹³⁵, Friedrich Löhr ¹³⁶, Anna von Mildenburg ¹³⁷, Bruno Walter ¹³⁸ et Max Marschalk ¹³⁹. Henry-Louis de La Grange propose un tableau synoptique des différentes versions, qui rend compte de l'évolution du projet symphonique ¹⁴⁰ et met en évidence la primauté de la musique sur l'idée à la base de la composition : ce n'est pas la musique qui se plie au « sujet » (si tant est que ces titres puissent être considérés comme tels, puisqu'ils indiquent souvent plus des idées abstraites qu'une trame narrative précise : ils ne peuvent donc en aucun cas être mis sur le même plan que les sujets de Strauss), mais le sujet qui s'adapte à l'idée musicale. Par ailleurs, la présence de seize commentaires verbaux différents du compositeur au sujet de la seule *Troisième symphonie* vient préciser la description de son contenu ¹⁴¹. Pour notre problématique qui gravite autour du rapport musique / littérature, l'analyse de ces commentaires n'est pas en soi pertinente, car aucun de ces commentaires ne peut véritablement être considéré comme un sujet de l'œuvre, pas plus d'ailleurs que les différents titres qui formulent plus un projet général qu'une thématique ou un récit précis que l'œuvre prendrait pour support. Le nombre élevé de commentaires verbaux indique

134. Nous rappelons au lecteur, en guise d'aide-mémoire, les titres dans la dernière version du 6 août 1896 : I. *Einleitung. Pan erwacht. Der Sommer marschiert ein (Bacchuszug)* [I. Introduction. Pan s'éveille. L'été fait son entrée (cortège de Bacchus)] ; II. *Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen* [II. Ce que me racontent les fleurs de la prairie] ; III. *Was mir die Tiere im Walde erzählen* [III. Ce que me racontent les animaux de la forêt] ; IV. *Was mir der Mensch erzählt* [IV. Ce que me raconte l'homme] ; V. *Was mir die Engel erzählen* [V. Ce que me racontent les anges] ; VI. *Was mir die Liebe erzählt* [VI. Ce que me raconte l'amour]. (H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1040)

135. Lettre du 17 août 1895 (cf. H. BLAUKOPF (éd.), *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.*, p. 149).

136. Lettre du 29 août 1895 (cf. *ibid.*, p. 150–51).

137. Lettre du 28 juin 1896 (cf. *ibid.*, p. 187–188).

138. Lettre du 2 juillet 1896 (cf. *ibid.*, p. 190–191).

139. Lettre du 6 août 1896 (cf. *ibid.*, p. 196).

140. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1038–1039.

141. Le lecteur trouvera une présentation exhaustive de ces seize versions et des différents titres de la symphonie dans : F. KRUMMACHER, *Gustav Mahlers III. Symphonie, op. cit.*, p. 176–182.

simplement la gêne éprouvée par Mahler à vouloir déterminer par avance le contenu d'une symphonie.

Une question se pose encore néanmoins, qui concerne le titre général de la symphonie : dans la première version du début de l'été 1895, Mahler avait choisi pour titre de la symphonie « Ein Sommernachtstraum » (« Un songe d'une nuit d'été »), ce qui laisserait penser que l'œuvre devait au départ être une composition musicale sur le drame éponyme de Shakespeare¹⁴². Nous aurions ainsi tenu un sujet référencé possible de l'œuvre, si Mahler ne s'était empressé d'ajouter en-dessous : « *nicht nach Shakespeare* » (« pas d'après Shakespeare »), faisant un clin d'œil à son collègue et rival Richard Strauss qui avait bien précisé sous le titre de *Macbeth* : « *nach Shakespeare's Drama* » (« d'après le drame de Shakespeare »). Le seul titre référencé que Mahler nous ait laissé à propos de sa *Troisième symphonie* et qui aurait pu être un sujet de l'œuvre, puisque présent dès les premières esquisses de la symphonie, ne peut ainsi pas être considéré comme un sujet : visiblement, Mahler a voulu par ce geste signifier combien il était hostile à toute musique qui par avance s'imposait, comme celle de Strauss, un pensum et qui ne laissait pas sa forme se développer librement au gré de l'imagination du compositeur.

Par rapport aux symphonies précédentes, et bien que les titres n'aient pas absolument valeur de sujets, il est indéniable que Mahler a changé de manière de procéder et qu'il a voulu s'imposer un *projet* — plutôt qu'un sujet — qui pourrait ensuite servir de titre à l'œuvre et mettre ainsi l'auditeur sur la voie du contenu musical : il voulait s'épargner les difficultés qu'il avait éprouvées pour trouver des titres à sa *Première symphonie*. Ce faisant, il s'est rendu compte que le projet initial n'était pas tenable et qu'il ne parviendrait pas à y faire tenir la forme et le contenu de la symphonie qu'il entendait écrire. La multiplicité incroyable des versions de titres témoigne de cette incompatibilité entre une idée et un projet formulé par écrit : Mahler s'est rendu compte, à la suite de tous les romantiques, de l'incommensurabilité de la pensée au regard de la finitude du verbe, du mot ou du concept. Les titres de la *Troisième symphonie* en sont l'illustration même ; il est donc difficile de les considérer comme des sujets au sens où l'entendaient Strauss et Liszt.

À mi-chemin entre les symphonies à titres (nous ne dirons volontairement pas « à programme », en raison de l'ambiguïté de ce terme) et les

142. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1039.

symphonies instrumentales à venir, la *Quatrième symphonie* (1899–1900) est une « œuvre de transition ¹⁴³ ». Comme dans la *Troisième symphonie*, les titres préexistent à la composition ¹⁴⁴, mais là encore, cela n'indique rien de plus que le simple fait que Mahler base sa symphonie sur un projet — et non véritablement sur un sujet —, car les titres de la *Quatrième* sont tout aussi abstraits et vagues que ceux de la *Troisième*. À la différence de la symphonie précédente, aucune référence littéraire n'est présente dans les titres, exception faite de « Das himmlische Leben » (« La vie céleste ») qui reprend le titre d'un lied de Mahler sur un poème extrait de *Des Knaben Wunderhorn*. Cette référence s'explique toutefois très facilement ici, puisque Mahler intègre purement et simplement le lied à la symphonie dont il devient le finale. Des six mouvements originaux, seuls le mouvement intitulé « Die Welt als ewige Jetztzeit » (« Le monde comme éternel présent ») et le lied final subsisteront dans la version définitive, mais les intitulés disparaîtront. Mahler déclara d'ailleurs en 1900 à Natalie Bauer-Lechner qu'il a

en tête les plus jolis titres, mais [qu'il] ne veut plus les livrer à ces imbéciles de juges et d'auditeurs qui vont encore les comprendre sottement et les déformer ¹⁴⁵.

À ce titre, la *Quatrième symphonie* est véritablement une transition entre un désir ardent de la part de Mahler de verbaliser le contenu de ses symphonies (ce désir se manifeste d'une manière particulièrement accrue dans la *Première symphonie*) et le refus total de livrer un quelconque programme (ce qui se passera à partir de la *Cinquième symphonie*). Il faut préciser que la composition de la *Quatrième symphonie* intervient dans les années 1899–1900, c'est-à-dire peu de temps avant la fameuse déclaration de Munich qui devait signer l'arrêt de mort des programmes et des titres à valeur (pseudo-)programmatique.

Il ne semble donc pas y avoir de rupture dans le processus de composition des symphonies autour de 1900 : la *Quatrième symphonie* est la preuve manifeste que la non-verbalisation du contenu symphonique dans les sym-

143. Cette expression est employée par James L. Zychowicz dans : James L. ZYCHOWICZ, *Mahler's Fourth Symphony*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2000, p. 166.

144. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1053. Les titres de la version originale en six mouvements sont : I. *Die Welt als ewige Jetztzeit* [I. Le monde comme éternel présent] ; II. *Das irdische Leben* [II. La vie terrestre] ; III. *Caritas* ; IV. *Morgenglocken* [IV. Les cloches du matin] ; V. *Die Welt ohne Schwere* [V. Le monde sans pesanteur] ; VI. *Das himmlische Leben* [VI. La vie céleste].

145. Natalie BAUER-LECHNER, *Souvenirs, op. cit.*, p. 215.

phonies dites « instrumentales » (c'est-à-dire les *Cinquième*, *Sixième* et *Septième symphonies*) résulte d'un processus amorcé dès la *Troisième symphonie* et poursuivi dans la *Quatrième symphonie*. La *Troisième symphonie* apparaît dans cette évolution comme un moment-clé, car elle a prouvé au compositeur l'impossibilité de traduire en mots l'idée présidant à la composition d'une symphonie. Elle nous démontre en même temps que si Mahler avait toujours une idée au moment d'entamer la composition d'une symphonie, celle-ci ne prenait pas la forme d'un sujet comme dans les poèmes symphoniques de Strauss. Le fait que la musique de Mahler repose en revanche sur un projet — ou dans le jargon du compositeur — sur un « programme intérieur » ne peut en revanche être nié : le cas de la *Troisième symphonie* nous l'a prouvé puisque le compositeur a tenté de verbaliser par avance ce projet. Si le programme intérieur ne nous intéressera pas dans les deux chapitres à venir, il fera en revanche l'objet d'une étude à part dans le chapitre 8 où nous pourrons ainsi mettre en avant les parentés, et les oppositions, entre sujet et programme intérieur, donc entre les productions de Mahler et de Strauss.



Si l'occasion nous sera encore donnée de revenir sur les différences entre les esthétiques des deux compositeurs après avoir livré les résultats de l'analyse de leurs œuvres, il nous importe pour le moment de noter que les œuvres de Mahler ne se situent pas esthétiquement parlant sur le même plan que celles de Strauss. Exception faite de *Totenfeier* qui réclamera de notre part un traitement spécial, mais qui pourra être intégré ensuite à une réflexion plus globale sur la position esthétique de Mahler, aucune des symphonies de Mahler ne se base sur un sujet, fût-il repris à une œuvre littéraire expressément nommée ou simplement inventé par le compositeur. Si des idées ont pu servir de fil conducteur aux symphonies de Mahler, on ne saurait les confondre avec un sujet dont la consistance est tout à fait autre que celle des « projets » mahlériens : les sujets de Strauss ont en effet une trame narrative bien identifiable qui permet de les rattacher à des archétypes ou des genres littéraires, tandis que chez Mahler les titres expriment des idées, souvent abstraites, qu'aucun lien formel ne saurait faire tenir ensemble et qui ne sauraient en aucun cas déterminer une succession d'événements capables d'organiser une forme.

La distinction entre musique à programme-sujet et musique à programme-associé s'avère particulièrement pertinente dans le cas d'une étude comparée des deux compositeurs ; elle permet aussi de différencier méthodologiquement deux cas d'étude : celui où l'œuvre littéraire sert de base à la composition musicale (le cas de la musique à programme-sujet de Strauss) et celui où les références, si elles sont littéraires, ne sont que le produit d'une association, en règle générale *a posteriori*, du compositeur mettant en parallèle un procédé musical et un procédé littéraire. Les deux manières considérant le rapport musique / littérature sous un angle totalement différent, il y a lieu de les dissocier dans notre étude, avant même de s'intéresser à ce qui pourrait les lier. C'est donc pour cette raison que les deux chapitres qui suivent s'intéresseront aux œuvres de musique à programme-sujet, c'est-à-dire principalement aux poèmes symphoniques de Strauss, pour lesquels nous montrerons comment l'action critique et le facteur limitant de la logique musicale articulent le rapport sujet / œuvre. Dans un second temps seulement, nous en viendrons au cas des symphonies de Mahler pour montrer sur quel plan se situent, par exemple, les parentés entre Jean Paul et les premières symphonies. Ce n'est qu'au cours des septième et huitième chapitres que nous en viendrons à reconsidérer certaines œuvres de Strauss à la lumière des résultats obtenus lors de l'analyse des symphonies de Mahler afin de montrer que la musique à programme-sujet et la musique à programme-associé ne sont que les deux faces d'une même esthétique et que, d'une certaine manière et bien que le terme de « programme » puisse prêter à confusion, l'expression de « musique à programme » peut véritablement faire sens dans la musique postromantique.

