

PARTIE II :

**Symphonies fantastiques.
Des archétypes littéraires
en musique**

CHAPITRE 5 :

Mahler et Jean-Paul.

Principes d'un fantastique musical

Prose authentiquement romantique : mobile et changeante suprêmement ; merveilleuse ; tournures bizarres, inhabituelles ; de brusques sauts ; absolument dramatique. Même pour de courts passages, de petites compositions.

(Novalis, *Fragments et études 1799–1800*¹)

Après nous être intéressé dans les trois derniers chapitres à la relation entre œuvre littéraire et œuvre musicale, dans le cas où la première servait de « modèle », ou plus exactement de support à la seconde, il nous faut désormais aborder un autre volet de la problématique : celui-ci concerne ce que nous avons désigné dans le chapitre 2 sous le terme de « musique à programme-associé ». Il s'agit donc d'étudier le rapport que peuvent entretenir entre elles des œuvres littéraires et des œuvres musicales, quand les secondes ne sont pas composées dès le départ en fonction des premières, mais quand une parenté entre musique et littérature, quelle qu'elle soit, vient suggérer au compositeur un titre ou une référence quelconque à la littérature.

Ce cas se produit dans les symphonies de Mahler, principalement d'ailleurs dans les quatre premières symphonies. Nous avons en effet relevé au chapitre 2 que les titres de la *Première symphonie* de Mahler n'avaient été choisis par le compositeur qu'une fois que l'œuvre avait été achevée. Ils ne préexistaient pas à la composition de la symphonie, comme cela était par exemple le cas dans les poèmes symphoniques de Strauss où un sujet littéraire donné devait donner lieu à une composition musicale. Le fait même que Mahler ait déclaré à Ferdinand Pfohl qu'il cherchait des titres pour sa *Première symphonie* est révélateur de cette manière de procéder ; si l'œuvre littéraire avait été donnée par avance et si Mahler avait composé sa symphonie à partir d'elle, il n'aurait pas eu besoin de chercher de titres. Ces titres ont donc une valeur *associative*, et non purement *programmatique*. Quand

1. NOVALIS, *Œuvres complètes*, 3 vol., édition, traduction et présentation d'Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, vol. II, p. 384–385 (fragment n° 87 [n° 576 de l'édition critique]). Ce fragment a vraisemblablement été rédigé entre juin et octobre 1800.

Mahler opposait sa pratique compositionnelle à celle de son ami et rival R. Strauss, c'était bien parce que ce dernier considérait la référence extramusicale comme un « pensum », et non comme une liberté dont le compositeur a le loisir ou non d'user.

Faut-il alors pour autant ignorer les indications laissées par Mahler dans ses symphonies ? Faut-il vraiment considérer que les titres n'ont aucune pertinence pour la compréhension de l'univers symphonique de Mahler ? S'il faut effectivement différencier l'approche de ces titres de celle que l'on pouvait avoir dans le cas de Strauss, il ne faut pas pour autant négliger les titres laissés par Mahler. Ils peuvent en effet nous aider à mieux comprendre son œuvre.

Les titres de la *Première symphonie* gravitent autour de deux auteurs ², qui sont d'ailleurs les auteurs fétiches de Mahler : Jean Paul et Hoffmann ³. Elles nous font donc replonger dans l'univers des premiers romantiques allemands qui, ainsi que nous l'avons montré, n'ont du reste pas été sans influence — même indirecte par le truchement des théories de Liszt sur la musique à programme — sur Strauss. Ici toutefois, c'est un autre pan de la théorie esthétique des premiers romantiques qui sera concerné par notre analyse, car nous pensons en effet que les références à Jean Paul et Hoffmann dans la *Première symphonie* ne visent pas à expliciter une parenté de *contenu* entre littérature et musique, mais de *forme*. En effet, Mahler s'est toujours défendu d'un quelconque rapport entre le titre « Titan » de sa symphonie et le roman de Jean Paul ⁴ : nous ne pouvons donc que le suivre et

2. Nous rappelons ici rapidement ces titres qui ont toutefois déjà été discutés au chapitre 2 : le titre de la première partie (« Aus den Tagen der Jugend. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke ») ainsi que celui du mouvement lent (« Blumine ») se réfèrent directement à Jean Paul ; le titre du dernier mouvement (« Dall' Inferno al Paradiso ») est repris à *La divine comédie* de Dante ; enfin, le titre du troisième mouvement (« In Callot's Manier ») fait une allusion assez claire aux *Fantasiestücke in Callots Manier* de E. T. A. Hoffmann.

3. Dans les trois chapitres qui suivent, Hoffmann désignera toujours, sauf mention contraire, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822).

4. Ceci nous est rapporté d'une part dans une lettre de Natalie Bauer-Lechner à Ludwig Karpath (rapportée dans Henry-Louis de LA GRANGE, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, 3 vol., Paris, Fayard, 1979–1984, vol. I, p. 968) et par une déclaration d'Alma (cf. ALMA MAHLER, *Mahler*, trad. par N. Godard, préface de H.-L. de La Grange, notes, commentaires et postface de D. Mitchell, Paris, Lattès, 1980, p. 104). À Natalie Bauer-Lechner, Mahler aurait affirmé que le titre ne fait nullement référence à Jean Paul, mais qu'il devait simplement préciser que Mahler s'était imaginé représenter dans sa symphonie « un homme héroïque et fort, sa vie et ses souffrances, son combat et sa défaite face au Destin [...] » (dans la lettre de N. Bauer-Lechner à L. Karpath, *loc. cit.*).

admettre que la *Première symphonie* n'est pas à considérer comme un poème symphonique prenant pour sujet le roman éponyme de Jean Paul (bien qu'elle en ait eu le titre lors de sa première exécution à Budapest en 1889 et lors de son exécution à Hambourg en 1893⁵). Il est tout de même troublant de noter que les titres des deux parties ainsi que ceux des différents mouvements de la symphonie font indubitablement référence à Jean Paul (en grande partie) et à Hoffmann (pour le titre de ce qui est aujourd'hui le troisième mouvement). Sûrement ne faut-il effectivement pas croire que les parties ou mouvements en question reprennent le contenu des chapitres ou ouvrages de Jean Paul et Hoffmann concernés. En revanche, une association a dû se produire entre ces titres et les mouvements qu'ils introduisent⁶ : nous pensons que cette association s'est cristallisée autour de principes esthétiques déterminant des archétypes formels, lesquels existaient en littérature dès le début du XIX^e siècle et ont été repris ensuite par certains musiciens dans leur « vocabulaire » de formes musicales. Ces principes relèvent à notre sens du fantastique, tel qu'il fut largement pratiqué au début du XIX^e siècle en Allemagne, entre autres par Hoffmann et Jean Paul : une symphonie qui fait des références croisées à ces deux auteurs ne peut que se fonder sur le principal élément commun aux deux auteurs, à savoir le fantastique⁷.

Les deux chapitres à venir tenteront de justifier, de préciser et d'articuler cette hypothèse à la fois autour des écrits sur le fantastique laissés par la génération des premiers romantiques allemands, mais aussi et surtout autour des œuvres de Mahler elles-mêmes. Le chapitre 7 opérera un retour à l'œuvre symphonique de Strauss, afin de mettre en évidence l'existence de procédés fantastiques dans ses derniers poèmes symphoniques et de montrer leurs

5. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 970–971.

6. C. Floros pense aussi que ces titres ont une forte valeur associative (cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler*, 3 vol., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977 ; ²1987 [vol. 1 & 2], 1985 [vol. 3], vol. III, p. 29).

7. Notons qu'il y a dans nos propos une difficulté que nous ne voulons sous-estimer, mais que nous tenons d'emblée à préciser, même si nous aurons l'occasion d'y revenir par la suite. Si Hoffmann est indéniablement un auteur fantastique, il en va un peu différemment de Jean Paul qu'on a l'habitude de considérer comme un auteur « humoristique ». Toutefois, l'humour jean-paulien relève d'une forme d'ironie ou de *Witz*, lesquels appartiennent tous les deux à ce que les romantiques appelaient *Fantasie* (nous renvoyons ici le lecteur aux remarques de Lothar Pikulik sur le romantisme : cf. L. PIKULIK, *Frühromantik. Epoche — Werk — Wirkung*, Munich, C. H. Beck, ²2000, p. 162). En ce sens, l'humoristique ne serait qu'une sous-catégorie du fantastique et il nous est ainsi possible de considérer Hoffmann et Jean Paul comme deux auteurs « fantastiques ».

rapports au programme. Nous disposerons alors d'outils permettant de comparer les œuvres des deux compositeurs sur des bases esthétiques communes.

Avant d'en arriver là, le présent chapitre entend poser les bases de ce qui pourrait s'appeler un « fantastique musical » : il s'agira tout d'abord de définir le terme et de montrer ensuite en quoi le fantastique se rattache à l'esthétique romantique, avant de tenter d'en dégager une « grammaire », ou plus modestement des principes, à partir de l'application en musique des théories littéraires sur le fantastique. Le lecteur s'étonnera peut-être de trouver un peu plus loin une analyse du finale de la *Deuxième symphonie*, alors même que la problématique du fantastique semble de prime abord graviter autour de la *Première symphonie*. Comme nous le montrerons, le fantastique, sans le déterminer totalement, irrigue tout l'œuvre de Mahler. La *Deuxième symphonie* aurait aussi pu porter des titres reprenant Jean Paul, Hoffmann ou tout autre auteur fantastique du romantisme allemand ; elle ne le fait pas, tout simplement parce que Mahler a très vite renoncé à donner des titres à ses œuvres, probablement de sorte à ce que le public ne confonde pas ses œuvres avec de la musique à programme. Le revirement semble s'être effectué après la composition de « Totenfeier » qui est longtemps resté un poème symphonique en un mouvement avant d'être intégré, au bout de cinq ans, à un vaste ensemble symphonique renonçant à toute référence littéraire explicite.

Ce chapitre se basera sur l'étude des premières mesures du finale de la *Deuxième symphonie*, ce qui nous permettra de dégager les principes du « fantastique musical » que nous serons ensuite à même d'appliquer à la *Première symphonie* — pour justifier la référence à Jean Paul, non pas sur le plan du contenu, mais de la forme — et à d'autres mouvements symphoniques ayant recours à ces procédés. Avant cela, nous tenons à poser les bases esthétiques du fantastique et à justifier sa présence dans l'œuvre de Mahler à l'appui des déclarations du compositeur sur sa musique.

Les fondements esthétiques du fantastique chez les premiers romantiques et chez Mahler

Avant de poser les bases d'un fantastique musical et même peut-être d'un genre fantastique en général, il nous faut préalablement définir ce que nous entendons par « fantastique », afin de lever toute ambiguïté terminologique.

logique. Notre définition du fantastique est largement reprise aux travaux du théoricien français Tzvetan Todorov, et notamment à son *Introduction à la littérature fantastique* qui fait toujours référence dans le domaine. Sa définition du fantastique se fait d'abord par défaut : il réfute en premier lieu la théorie de Howard P. Lovecraft⁸, selon laquelle le fantastique ne serait pas un genre littéraire, mais dépendrait uniquement du lecteur et de sa capacité à éprouver de la peur en lisant un ouvrage donné ; il réfute ensuite la thèse défendue par Roger Caillois⁹, selon laquelle le fantastique dépend uniquement de l'auteur et d'un état d'esprit particulier de ce dernier laissant l'inexpliqué et l'étranger infiltrer son discours¹⁰. Pour T. Todorov, le fantastique est un genre littéraire à part entière, si bien que cela exclut que le fantastique ne dépende que de l'auteur ou du lecteur ; le fantastique est dans le texte lui-même, dans lequel il définit des principes, des procédés, des tournures, des styles, etc. qui sont propres au texte et qui ne dépendent ni du lecteur ni de l'auteur. Le fantastique est pour T. Todorov la présence dans le monde *dans lequel nous vivons* (c'est ce qui le différencie du surnaturel qui se produit et dans notre monde et dans des mondes imaginaires peuplés de dragons, de diabolins, de sylphides, etc.) d'événements que les lois de notre monde ne peuvent expliquer¹¹. Le fantastique repose en définitive sur la création dans notre monde d'images grotesques, absurdes, bizarres, étranges ou incongrues, qui sont autant de déformations inexplicables du réel. Le fantastique caractérise le texte lui-même ; le lecteur, quant à lui, ne peut percevoir que de l'étrange ou du merveilleux, dans la mesure où il doit faire un choix face à cet événement extraordinaire : soit il considère que l'événement s'explique par une illusion des sens, qu'il est un produit de son imagination et il le range dans le domaine de l'étrange ; soit il reconnaît que l'événement s'est réellement produit et que c'est notre connaissance des lois du monde qui est insuffisante à expliquer le phénomène : dans ce cas, il range l'événement dans le merveilleux¹². Cette distinction entre fantastique, étrange et merveilleux aura son importance au chapitre suivant quand

8. Le lecteur pourra se reporter à la traduction française suivante : Howard P. LOVECRAFT, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Bourgois, 1985.

9. On trouvera un bon résumé des thèses de Roger Caillois dans : R. CAILLOIS, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1975.

10. Cf. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 37-41.

11. Cf. *ibid.*, p. 29.

12. Cf. *loc. cit.*

nous parlerons du rapport de Mahler au recueil de poésies *Des Knaben Wunderhorn* (ici, le cor est « merveilleux », et non « fantastique »). Pour l'instant, il nous importe de considérer le fantastique comme la déformation d'éléments, d'objets ou d'événements de notre monde, qui fait que ce monde nous devient étranger et apparaît comme quelque chose d'autre qu'il nous appartient, seulement dans un second temps et en tant que lecteur, d'expliquer.

Le fantastique en littérature existe depuis des temps très reculés où il est bien entendu lié au genre du conte. À l'époque romantique, le fantastique connaît un incroyable regain d'intérêt : les œuvres de Jean Paul ou Hoffmann en témoignent. Qu'est-ce qui a motivé ce renouveau du fantastique ? Et quelles en sont les modalités exactes ? Tel est l'enjeu de ce chapitre, et notamment de cette première partie de chapitre consacrée aux fondements esthétiques du fantastique à l'époque romantique. Pour ce faire, nous allons faire brièvement un retour en arrière et considérer à nouveau les théories gnoséologiques de Fichte que nous avons exposées au chapitre 1, lesquelles postulaient précisément un nouveau rapport du moi au monde.

Fichte et Schelling : la paternité du fantastique

Comme nous l'avons vu, la philosophie fichtéenne pose la relation du moi au non-moi de telle sorte que tout objet ne peut exister sans la présence d'un sujet et que c'est le sujet qui implique l'existence de l'objet. Par ailleurs, pour Fichte, la relation du moi au non-moi est le produit d'une imagination inconsciente, si bien que l'objet (non-moi) devient une donnée inconsciente du sujet (moi) : il n'existe que par le sujet tout en n'étant pas une production volontaire de ce dernier, mais le fruit d'un arbitraire qui est hors du sujet (ou plus exactement que le sujet ne contrôle pas). En même temps, la création inconsciente de cet objet est une nécessité essentielle du sujet, car c'est cela même qui lui permet de constituer et de délimiter son domaine propre, c'est-à-dire qui permet au moi de se poser. Cette relation entre moi et non-moi permet au sujet de fonder une connaissance de soi qui se crée dans cette relation au non-moi et qui définit et précise le moi en l'opposant au non-moi. L'imagination (*Einbildungskraft*) a alors pour mission de créer l'espace dans lequel le non-moi pourra être produit comme objet de connaissance. Ce qui signifie que l'imagination est chez Fichte, comme elle l'est d'ailleurs dans la philosophie de Kant, le cadre de la connaissance, sa condition *sine qua non*, et qu'elle joue par là-même un rôle primordial dans la pensée du début du XIX^e siècle. Ceci ne sera pas sans conséquences pour

l'art — produit de cette imagination — qui va ainsi voir son statut revalorisé par les théories romantiques¹³.

La philosophie de Fichte a influencé Schlegel et les premiers romantiques ; ce fait est indéniable et incontestable : nous en avons fait la démonstration au chapitre 1, en nous référant à l'ouvrage faisant autorité en la matière, c'est-à-dire à la thèse de W. Benjamin sur le concept de critique esthétique. Toutefois, notre propos était alors principalement centré sur le concept de critique que nous voulions appliquer aux théories sur la musique à programme pour montrer l'émergence d'une forme épique en musique. Schlegel et les romantiques en général n'ont cependant pas subi l'influence unique et hégémonique de Fichte ; la philosophie de Schelling jouera aussi un rôle majeur dans leur pensée, et notamment dans l'émergence du fantastique. La proximité¹⁴ des systèmes de Fichte et Schelling a permis cette double influence qui devait conduire chez Schlegel à une synthèse des deux systèmes.

13. Le lecteur se reportera certes à l'exposé des théories de Fichte au chapitre 1, mais trouvera également une synthèse actuelle de ce problème dans l'ouvrage de Barbara Ransch-Trill sur l'imagination et la *Phantasie* : cf. B. RÄNSCH-TRILL, *Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung*, Bonn, Bouvier, 1996, p. 177.

14. Le cadre de la présente étude ne nous autorise pas à rentrer plus amplement dans les détails en ce qui concerne la filiation entre Fichte et Schelling. Nous aimerions toutefois rappeler que cette filiation était suffisamment patente pour constituer un enjeu philosophique dont le jeune Hegel ne manquera pas de s'emparer dans un écrit de jeunesse (*Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie* ; voir pour la traduction française : HEGEL, *La différence entre les systèmes philosophiques de Fichte et de Schelling*, présentation et traduction de B. Gilson, Paris, Vrin, 1986). Ce dernier note que les prémisses des deux systèmes philosophiques sont communes : Fichte et Schelling sont tous deux des héritiers de Kant et partent des problèmes laissés par ce dernier. Si Fichte pose le seul sujet dans l'absolu, Schelling tente de rééquilibrer la relation entre sujet et objet en définissant deux philosophies, qui sont la philosophie transcendantale et la philosophie de la nature. Toujours selon Hegel, la première correspond plus ou moins à la conception fichtéenne de relation du sujet à l'objet — telle qu'elle est définie dans la première *Wissenschaftslehre* de 1794–1795 —, tandis que la seconde est propre à Schelling et complète le système fichtéen (cf. *ibid.*, p. 174). Ce qui a peut-être encore plus séduit les romantiques chez Schelling, c'est le corrélat à ces deux philosophies qui postule, outre les modes théorique et pratique, l'existence d'un troisième mode de connaissance — le mode esthétique — qui fournit au moi une intuition totale de lui-même en tant que sujet-objet. C'est en fait cette théorie complétant le système de Fichte qui sera déterminante pour les premiers romantiques. D'une manière générale, en ce qui concerne les parentés entre Fichte et Schelling, nous renvoyons notre lecteur à l'excellent article de Jean-François Marquet (cf. J.-F. MARQUET, « Subjectivité et absolu dans les premiers écrits de Schelling (1794–1801) », *Revue internationale de philosophie* 191 [février 1995], p. 39–57).

Dans le *System des transzendentalen Idealismus* (1800), le jeune Schelling, alors tout juste âgé de vingt-cinq ans et sous l'emprise des théories de Fichte, complète le système fichtéen de la connaissance en rajoutant au système transcendantal de Fichte un contrepoids dans ce qu'il appelle la *Naturphilosophie*. L'objet n'est alors plus un non-moi, mais possède une réalité propre ; la Nature est plus qu'une simple production inconsciente du sujet, elle est — comme le souligne B. Ransch-Trill dans son exégèse des écrits de Schelling — « vie, formation, croissance, déclin, mort ¹⁵ ». La Nature, pour Schelling, fait donc un pendant au sujet avec lequel elle entretient des parentés. Nature et Esprit sont à situer dans la philosophie de Schelling sur un même plan et possèdent d'ailleurs des structures identiques : la Nature présente simplement une forme particulière de l'Esprit, et vice-versa ¹⁶. Dans un texte antérieur de trois ans à la parution intégrale de son système, le jeune philosophe devait déjà s'exprimer dans les termes suivants sur les parentés entre Nature et Esprit :

L'inéluctable voie suivie par la nature et la conduisant à son organisation trahit suffisamment clairement la présence d'une force qui, luttant pour ainsi dire avec la matière brute, tantôt vainquant, tantôt perdant, dans des formes tantôt libres, tantôt contraintes, la transperce. C'est l'*Esprit* universel de la Nature qui forme petit à petit la matière brute. Depuis les marécages où il est à peine possible de distinguer une trace d'organisation, jusqu'à la figure anoblie qui semble avoir défait les chaînes de la matière, ne s'exerce qu'une seule et même force qui n'a pour seul but que de conduire à un seul et même idéal de finalité, d'exprimer, en courant vers l'infini, un seul et même modèle qui est la *forme pure de notre esprit* ¹⁷.

15. B. RÄNSCH-TRILL, *Phantasie*, op. cit., p. 177.

16. On voit ainsi que Schelling ne renie pas complètement la philosophie de Fichte ; en effet, en admettant que la nature possède des structures similaires à celles de l'esprit, il reconnaît non seulement que l'homme est un produit de la nature — ce qui est quasiment tautologique —, mais surtout que la nature possède des structures similaires à celles de l'esprit. La différence entre Fichte et Schelling réside juste dans le fait que pour Schelling les formes de la nature peuvent lui être propres, alors que pour Fichte elles sont forcément le produit de l'esprit humain.

17. *Der stete und feste Gang der Natur zur Organisation verräth deutlich genug einen Trieb, der mit der rohen Materie gleichsam ringend, jetzt siegt, jetzt unterliegt, jetzt in freieren, beschränkteren Formen sie durchbricht. Es ist der allgemeine Geist der Natur, der allmählich die rohe Materie sich selbst anbildet. Vom Moosgeflecht an, an dem kaum noch die Spur der Organisation sichtbar ist, bis zur veredelten Gestalt, die die Fesseln der Materie abgestreift zu haben scheint, herrscht ein und derselbe Trieb, der nach einem und demselben Ideal von Zweckmäßigkeit zu arbeiten, ins Unendliche fort ein und dasselbe Vorbild, die reine Form*

Le système schellingien, on le voit, repose comme celui de Fichte sur un processus de connaissance qui tend à retrouver, au terme d'une quête infinie, cette figure unique que les romantiques considéraient comme l'Absolu. À la différence de Fichte, Schelling situe cet absolu au terme d'une évolution qui résulte d'une interaction entre l'Esprit et la Nature, et non comme l'aboutissement d'un processus auto-réflexif du moi. Ceci conduit Schelling à poser que la connaissance véritable ne peut être produite que par la résultante de deux composantes : la *Naturphilosophie* (philosophie de la Nature) et la *Transzendentalphilosophie* (philosophie transcendantale), laquelle n'est rien d'autre que le modèle de la connaissance laissé par Fichte. La philosophie transcendantale renvoie la production consciente de la Nature à une activité inconsciente de l'Esprit (c'est-à-dire que ce n'est pas la Nature qui crée les objets, mais l'Esprit), tandis que la philosophie de la nature constate que l'idéal se fonde sur le réel et qu'on ne peut de ce fait expliquer l'idéal sans partir du réel¹⁸. Les deux disciplines sont ainsi les deux faces d'un seul et même système de pensée qui met en parallèle les structures de l'Esprit et celles de la Nature.

Ce système de pensée permet tout d'abord à Schelling d'enrichir noirement le modèle de Fichte en ne maximalisant pas à outrance la position du moi ; cela lui ouvre dans un deuxième temps de nouvelles perspectives pour reconsidérer la place de l'art dans son système philosophique. C'est bien entendu à ces perspectives que seront particulièrement sensibles les premiers romantiques allemands, c'est-à-dire les frères Schlegel et leur cercle de Iéna¹⁹. Car l'art est précisément ce qui est à la rencontre des deux philosophies schellingiennes, puisqu'il est à la fois une production de l'Esprit par le truchement de l'imagination et que l'objet qu'il crée a sa place dans le réel. Il est ce qui donne forme à des objets de la Nature, tout en les

unseres Geistes, *ausdrücken bestrebt ist*. Le texte est tiré de l'essai de Schelling intitulé *Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre* rédigé en 1796–1797 (Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING [dorénavant : SCHELLING], *Werke*, 13 vol., édité par M. Schröter, Munich, C. H. Beck, 1959–1965, vol. I, p. 311, dans notre propre traduction).

18. Le lecteur trouvera des développements intéressants sur ce sujet dans : B. RÄNSCH-TRILL, *Phantasie, op. cit.*, p. 178.

19. Les principaux acteurs de ce cercle étaient, outre les frères Schlegel, Ludwig Tieck (1773–1853), Novalis (1772–1801) et Henrik Steffens (1773–1845), sans oublier les deux femmes Dorothea et Caroline Schlegel (la seconde deviendra d'ailleurs la femme de Schelling). Sur ce cercle de Iéna et les rapports qu'il entretenait avec les grands poètes de l'époque comme Goethe ou Schiller, on pourra se reporter à l'étude de Marie-Anne Lescourret (cf. M.-A. LESCOURRET, *Goethe. La fatalité poétique*, Paris, Flammarion, 1998).

mettant en contact avec cet infini de l'esprit qui leur donne une forme nouvelle et inédite, laquelle, d'après Schelling, est la forme même du beau. Seule l'activité esthétique permet la réunion d'une activité consciente et inconsciente (consciente dans le choix de l'objet, inconsciente dans son traitement), donc seul l'art est à même de réconcilier les deux branches du système philosophique schellingien²⁰. Schelling devait formuler ceci d'une manière lapidaire, en insistant sur la nécessité d'une participation conjointe de l'Esprit et de la Nature (ici représentée par le monde objectif) : « Le monde objectif n'est que la poésie originelle et encore inconsciente de l'esprit ; l'organe universel de la philosophie et la clé de voûte de tout l'édifice — la philosophie de l'art²¹ ».

L'imagination, en tant que force productrice de l'œuvre d'art, acquiert avec Schelling une fonction bien plus grande que dans le système fichtéen, puisqu'elle ne se limite plus à être seulement vecteur de connaissance, mais qu'en plus elle apparaît comme le principe créateur de l'univers tout entier, qui se manifeste dans toutes les formes de la nature jusque dans l'acte suprême de la création artistique. L'œuvre d'art, en tant que produit de cette imagination, est alors la réconciliation du réel et de l'idée, cette rencontre géniale — au sens kantien — de la Nature et de l'Esprit. L'artiste, qui chez Schelling devient dans ce cas un « génie » (le vrai artiste ne pouvant être que génie), est alors

l'homme qui, loin de l'histoire et des exigences morales de la raison, *se crée un monde* [nous soulignons], dans lequel la Nature et l'Esprit s'interpénètrent et se réconcilient. [...] Ainsi le « moi » romantique, tel qu'il devrait l'être dans l'Absolu, ne peut être que le « génie » [...] ²².

La notion de la création par l'art d'un monde est une idée centrale du premier romantisme ; ce monde n'est bien entendu pas le monde extérieur tel

20. Cette idée est exprimée pour la première fois dans un essai de 1799 intitulé *Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (cf. SCHELLING, *Werke, op. cit.*, vol. II, p. 272).

21. *Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewußtlose Poesie des Geistes ; das allgemeine Organon der Philosophie und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes — die Philosophie der Kunst* (SCHELLING, *Le système de l'idéalisme transcendantal*, présenté, traduit et annoté par Ch. Dubois, avant-propos d'A. Léonard, Louvain / Louvain-la-Neuve, Peeters / Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, 1978, p. 251). Schelling souligne ici la nécessité d'une participation active de l'Esprit à la présentation du monde objectif qui, sans lui, n'est qu'une poésie originelle sans conscience. Ce n'est que par la participation active et de l'Esprit et de la Nature que se constitue la véritable œuvre d'art pouvant prétendre à cet absolu que cherchaient les romantiques.

22. B. RÄNSCH-TRILL, *Phantasie, op. cit.*, p. 174.

que le concevaient les Anciens. L'art n'a donc plus une fonction strictement mimétique (du moins pas dans le sens d'une imitation servile), mais il va devoir re-créeer un monde (et non le reproduire) à partir de la donnée de l'imagination comme force créatrice. Ce nouveau monde sera à considérer comme une absolutisation du monde réel, c'est-à-dire comme un rapprochement génial de la finitude des choses réelles et de l'infinité inconsciente de l'esprit. Et c'est dans cet espace fugitif que prend place le fantastique que les premiers romantiques ont théorisé sur les bases de la philosophie de Schelling.

Trait d'esprit et ironie chez Schlegel

Si nous avons montré dans la première partie du présent travail que la quête de l'absolu passait par ce que Novalis appelait une « auto-pénétration » du moi et impliquait un repli de l'homme sur sa propre intériorité dans laquelle il pourrait trouver l'essence même de son être, nous voyons avec Schelling que cette intériorité n'est pas vide de représentations : dans la philosophie schellingienne, le statut de l'objet est revalorisé par rapport au système fichtéen. Nous citons d'ailleurs au chapitre 1 cette remarque de Jean Paul affirmant que l'individu, dans l'angoisse qui le saisit devant l'infini, se crée des représentations pour échapper à la vacuité du monde qui se présente à lui : la position de Schelling ne contredit donc pas celle de Fichte ; elle la précise en même temps qu'elle la complète. De même, cette partie de notre étude ne va-t-elle pas à l'encontre de ce qui vient d'être dit dans les trois chapitres précédents et qui faisait de l'art romantique l'expression d'une intériorité presque hégémonique, de sentiments, d'états d'âme, de fluctuations psychiques, etc. ; bien au contraire, il s'agit précisément de montrer que cet univers intérieur contient aussi des représentations et qu'elles ne sont pas des imitations dociles d'objets empruntés au réel. Ces représentations ont en effet une coloration « sentimentale ²³ » qui les placent à la jointure entre l'infini du sentiment et la finitude du réel. Autrement dit, ces représentations ne sont que le produit d'une intériorité qui interagit avec le réel pour créer une nouvelle forme. Ces nouvelles formes sont celles-là mêmes qui peuplent et constituent le « nouveau monde », c'est-à-dire celui que l'art entend recréer et qui est, de par l'action qu'y mène l'esprit, un monde absolutisé.

23. Nous entendons ici « sentimental » au sens schillérien.

Les théories de Schlegel sur la littérature et l'art en général nous permettent de faire un lien entre la partie précédente et les propos que nous tenons présentement au sujet du fantastique. En effet, dans le système schlegélien — et dans celui de toute la génération des premiers romantiques, Jean Paul inclus — le fantastique, en ce qu'il englobe toutes les manifestations de la *Phantasie* (c'est-à-dire chez Schlegel principalement le *Witz* et l'ironie), relève du genre épique moderne, au point même de devenir une des caractéristiques du roman du XIX^e siècle²⁴. Cette caractéristique apparaît chez Schlegel dans sa théorie sur le trait d'esprit et l'ironie, qui sont chez lui les deux attributs principaux du fantastique et qui découlent directement de la philosophie schellingienne.

Le trait d'esprit (*Witz*) est chez Schlegel le principe qui donne naissance à ces représentations fantastiques. La définition qu'en donne le poète et théoricien allemand dans son *Gespräch über die Poesie*²⁵ est à ce titre très éloquente, car elle montre l'emprise qu'eurent sur lui les théories de Schelling :

La fantaisie [*Phantasie*] cherche de toutes ses forces à s'extérioriser mais, dans la sphère de la nature, le divin ne peut se communiquer ni s'extérioriser qu'indirectement. Voilà pourquoi, de ce qui à l'origine était fantaisie, ne subsiste plus dans le monde des phénomènes que ce que nous appelons *Witz*²⁶.

24. Le *Witz* est un trait essentiel du roman selon Schlegel. Ce dernier en parle beaucoup dans ses écrits théoriques certes, mais c'est en lisant son roman *Lucinde* qu'on se convaincra certainement le mieux de l'importance du *Witz*. Nous suggérons à ce propos à notre lecteur de se reporter à l'analyse du *Witz* dans *Lucinde* réalisée par Marina Foschi Albert (cf. M. FOSCHI ALBERT, *Friedrich Schlegels Theorie des Witzes und sein Roman Lucinde*, New York etc., Peter Lang, 1995, p. 71–78). De même, l'ironie, en tant que réflexion sur l'œuvre, a naturellement sa place dans les romans des romantiques, puisque la capacité du roman à réfléchir — par l'ironie ? — sur lui-même en constitue le fondement même (voir chapitre 1). Le lecteur trouvera des développements aussi utiles qu'intéressants sur ce point dans : Andreas BARTH, *Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis*, Heidelberg, C. Winter, 2000, p. 138–163 (chapitre 3.1.3. : « Der transzendentalpoetische Gestus — Romantische Ironie »).

25. Notons que le *Witz* commence à être théorisé par Schlegel autour de 1800–1801 dans ses écrits sur la philosophie transcendante.

26. Cité dans la traduction d'Anne-Marie Lang (Philippe LACOUÉ-LABARTHE & Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 326). Le lecteur trouvera quelques développements sur la définition schlegélienne du *Witz* et ses avatars historiques dans : M. FOSCHI ALBERT, *Friedrich Schlegels Theorie des Witzes*, *op. cit.*, p. 19–21.

L'idée que le divin ne puisse se communiquer ni s'extérioriser qu'indirectement dans la sphère de la nature traduit indubitablement l'emprise des théories de Schelling sur le jeune Schlegel : ce n'est que dans l'interaction de la philosophie de la Nature et de la philosophie transcendantale, c'est-à-dire dans la réconciliation de l'Esprit et de la Nature dans l'art que le divin (entendu ici aussi comme Absolu) peut s'exprimer. L'art devient donc le lieu de l'expression de l'Absolu et, par là-même, le lieu de la connaissance. La fantaisie (*Phantasie*), dont le trait d'esprit est la manifestation sensible, est alors ce principe de création artistique qui permet d'approcher l'Absolu en faisant se rencontrer subitement et inconsciemment l'infini de l'esprit et la finitude du réel. L'objet réel est pour ainsi dire déconstruit : il perd son sens originel pour être investi d'une dimension intérieure émanant de l'esprit, qui le rend bizarre, étrange.

Le trait d'esprit participe plus largement d'un mode d'énonciation propre aux premiers romantiques qui est celui de l'ironie et qui déterminera le mode de fonctionnement du fantastique. L'ironie implique en effet que le monde ne puisse être présenté selon un mode descriptif objectif, mais qu'il fasse précisément l'objet d'une manifestation incongrue de l'infinité de l'esprit qui en modifie sa perception. B. Ransch-Trill résume la pensée des premiers romantiques sur l'ironie ainsi :

L'ironie est la manifestation sensible de l'imagination, lorsque cette dernière prend pour objet la réalité prosaïque. Elle révèle aussi, en niant le fini, la force de la *Ineinsbildung*²⁷ et laisse encore pressentir, dans le fini et le banal, l'infini²⁸.

Dans un article récent sur l'ironie chez les romantiques, Alain Leduc devait s'exprimer en des termes semblables et affirmer que

l'ironie romantique fonctionne un peu comme une forme inversée, paradoxale, de la dialectique hégélienne et contribue ainsi à la manifestation en négatif de l'idéal ; elle représente bien une forme de destruction par l'art des apparences du monde réel, visant à faire apparaître une vérité supérieure [...] ²⁹.

L'idée même que le monde réel ne puisse plus être perçu de manière objective, mais s'inscrive obligatoirement dans une double relation impli-

27. Ce terme désigne chez Schelling la rencontre de la nature et de l'esprit.

28. B. RANSCH-TRILL, *Phantasie*, *op. cit.*, p. 175–176.

29. Alain LEDUC, « L'esprit de l'ironie dans la *Première Symphonie* de Gustav Mahler », in : André CASTAGNÉ et al. (éd.), *Gustav Mahler et l'ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, actes du colloque de Montpellier des 16–18 juillet 1996, s.l., Climats, 2001, p. 145.

quant aussi l'esprit, donc la subjectivité du narrateur, est cela même qui a déconstruit la narration épique antique pour la dissoudre dans cette forme psychologique que constitue la forme épique moderne. En d'autres termes, l'ironie est la caractéristique même de l'époque romantique, puisqu'elle est la traduction de l'impossibilité de la présentation d'une réalité totalement objective dans le monde moderne. C'est pourquoi l'ironie a très tôt été reconnue comme le mode d'énonciation du roman, incarnation suprême du genre épique moderne. Dans sa théorie du roman, G. Lukács insiste longuement sur la fonction de l'ironie ; elle est pour lui l'une des caractéristiques essentielles du roman, pour ne pas dire son signe distinctif. L'auteur hongrois reconnaît tout d'abord l'importance de l'ironie chez les premiers romantiques et en tire les conséquences pour le roman du XIX^e siècle :

Les premiers théoriciens du roman, c'est-à-dire les esthéticiens des débuts du romantisme, ont appelé ironie le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit. Comme constituant formel du genre romanesque, elle signifie que le sujet normatif et créateur se dissocie en deux subjectivités : l'une qui, en tant qu'intériorité, affronte les complexes de puissance qui lui sont étrangers et s'efforce d'imprégner un monde étranger des contenus mêmes de sa propre nostalgie ; l'autre qui perce à jour le caractère abstrait et, par conséquent limité, des mondes l'un à l'autre étrangers du sujet et de l'objet ; cette dernière les comprend dans leurs limites saisies comme nécessités et conditions de leur existence et, grâce à cette lucidité, tout en laissant subsister la dualité du monde, aperçoit cependant et façonne un univers doué d'unité, par un processus où se conditionnent réciproquement des éléments par essence hétérogènes³⁰.

Dans ces lignes perce la double idée sur laquelle repose l'ironie romantique : celle d'une dualité du monde (Nature / Esprit) que l'art doit surmonter en ayant recours à ce nouveau mode d'énonciation, et celle, découlant de la première, qui postule que les objets présentés par l'ironie et extérieurs au sujet sont imprégnés de la « nostalgie » du sujet, c'est-à-dire qu'ils possèdent cette « coloration sentimentale » dont nous parlions plus haut. G. Lukács n'a aucune difficulté ensuite à définir, dans la suite de son ouvrage, la forme du roman du XIX^e siècle comme étant précisément dissoute dans cette « nébuleuse d'états d'âme », puisque même les objets réels qu'elle présente ne sont pas imités, mais sont le produit d'une interaction entre le réel et l'infini de l'esprit.

30. G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, trad. par J. Clairevoye, Paris, Denoël, 1968 ; rééd. Paris, Gallimard, 1989, p. 69.

L'ironie participe donc de la même logique de « romantisation » de l'art que la critique. Si l'on entend par romantisation ce que Novalis mettait derrière ce terme, c'est-à-dire que l'on romantise quand « on 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 ³¹ », l'ironie et le trait d'esprit s'inscrivent indéniablement dans ce processus, puisqu'ils mettent en contact immédiat l'infini de l'esprit et le fini du réel ; la critique procède elle aussi de cette romantisation, puisqu'elle a précisément pour but de produire l'absolu dans l'œuvre. La différence entre les deux catégories réside dans le fait que si la critique se débarrasse des éléments étrangers de la forme pour ne plus présenter que l'essence de cette dernière — c'est ce à quoi nous assistions dans le cas des poèmes symphoniques de Strauss où seule la substance épique de l'œuvre filtrait à travers la critique et où les détails étrangers à l'essence même de la forme disparaissaient —, l'ironie ne renonce pas au fini ou à la forme qu'elle entend « romantiser », mais au contraire lui donne, par le trait d'esprit, cet aspect mystérieux ou inconnu dont parle Novalis.

Ironie et critique sont donc deux catégories complémentaires de l'esthétique romantique : bien que relevant d'une même logique qui est celle de la romantisation, ou plus simplement de cette tension de l'art vers l'absolu, elles ne se situent pas sur le même plan, puisque la seconde est une sorte de « purification » de la forme, alors que la première la rend précisément plus incongrue ³². Les deux coexistent néanmoins dans le roman qui trouve ainsi son équilibre dans une forme conciliant intériorité et extériorité, monde réel et infini du moi, tout en ramenant l'ensemble de ces éléments, grâce à l'ironie, au seul sujet.

31. NOVALIS, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, p. 66.

32. Voir à ce sujet W. BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 147. Benjamin y dit au sujet des formes symboliques dont, rappelons-le, le roman est la forme suprême : « Les caractères fondamentaux de la forme symbolique consistent d'une part dans la pureté de la forme de présentation — et une pureté telle que ladite forme de présentation se décante jusqu'à n'être plus que l'expression de l'auto-limitation de la réflexion et se différencie des formes de présentations profanes —, d'autre part dans l'ironie (formelle), où la réflexion s'élève jusqu'à l'absolu. La critique esthétique présente cette forme symbolique à l'état pur : elle la délivre de tous les moments étrangers auxquels elle peut se trouver liée dans l'œuvre et prend fin dans la dissolution de l'œuvre. » On retrouve donc chez W. Benjamin l'idée que le roman se constitue par l'action double (1) de l'ironie rapprochant la forme de l'absolu et (2) de la critique qui purifie la forme en la débarrassant de ses éléments étrangers.

Au terme de ces réflexions préliminaires, nous disposons d'une définition plus claire du fantastique. Esthétiquement, il se constitue (1) comme produit de la relation romantique (et principalement schellingienne) de l'homme au monde, (2) comme relevant lui aussi de la poésie romantique telle que nous l'avons exposée dans les premiers chapitres et (3) comme constitutif du genre épique moderne, et plus particulièrement du roman ; techniquement, il repose sur la rencontre immédiate et inconsciente de la finitude du réel avec l'infini de l'esprit produisant dans l'intériorité du sujet des représentations incongrues, bizarres, mystérieuses, qui portent précisément en elles la marque de l'absolu. Tous ces points auront leur importance à la fois dans l'analyse des symphonies de Mahler, mais aussi dans leur mise en parallèle avec les poèmes symphoniques de Strauss. Pour le moment, ils nous permettent de circonscrire le fantastique dans la théorie littéraire. Avant d'en venir à l'analyse des œuvres proprement dite, il nous faut vérifier si les conceptions esthétiques de Mahler sont compatibles avec les conditions esthétiques qui ont vu naître le fantastique et si, de ce fait, une analyse de ses symphonies à la lumière des théories sur le fantastique peut se justifier.

Les conceptions esthétiques de Mahler et leur rapport avec celles des premiers romantiques

Mahler, que la musicologie a souvent voulu n'interpréter que comme un compositeur anticipant la modernité du xx^e siècle, témoigne dans ses écrits et dans ses œuvres d'un profond attachement au romantisme. Si le compositeur ne manifeste jamais cet attachement de manière explicite, il est en revanche possible de le déduire de ses déclarations sur ses œuvres et sur l'art en général. Il en va de même du caractère fantastique de ses symphonies : rien, dans ses déclarations, ne permet d'attester directement de ce caractère, et par là, de justifier notre étude ; par conséquent, une analyse des textes, écrits ou oraux, qu'il nous a laissés s'impose. Il nous faut, dans les lignes qui suivent, présenter le système esthétique de Mahler à partir de ses écrits et déclarations — notamment celles faites oralement à Natalie Bauer-Lechner —, le confronter à celui des premiers romantiques et montrer qu'il est compatible avec la présence d'éléments fantastiques. Ainsi seulement pourrons-nous disposer d'une base solide pour mener nos analyses.

NATURE, ESPRIT, ART ET INFINI CHEZ MAHLER

La philosophie de Schelling se retrouve indirectement à plusieurs niveaux dans les écrits de Mahler, puisqu'elle détermine à la fois la *Weltanschauung* du compositeur et sa conception de l'art. On ne peut toutefois pas affirmer avec certitude que Mahler avait lu les théories de Schelling, et plus particulièrement celles concernant sa philosophie de l'art. En revanche, il est attesté que Mahler connaissait très bien les écrits de Gustav Theodor Fechner (1801–1887) dont il avait lu entre autres le *Zend-Avesta*³³. Les écrits de ce philosophe, médecin, physicien et psychologue témoignent en général d'un attachement profond à la philosophie idéaliste allemande et au romantisme en général. H.-L. de La Grange insiste sur l'influence de ce philosophe sur Mahler qui devait tout au long de sa vie ne jamais le renier ; par ailleurs, il note que le *Zend-Avesta* de Fechner était également aux yeux de Siegfried Lipiner, un ami très proche de Mahler et surtout celui qui l'initia à la philosophie et à Nietzsche, un ouvrage de référence³⁴. Mahler n'a donc pu qu'accorder beaucoup d'importance aux théories de Fechner.

Sans entrer dans une exégèse approfondie des écrits de Fechner, on peut résumer sa pensée en disant que sa conception du monde, telle qu'il la définit dans son *Zend-Avesta*, est profondément animiste. Or il faut savoir que l'animisme n'est pas étranger à l'idéalisme allemand ; il est même assez aisément possible d'y trouver une proximité évidente avec le système philosophique de Schelling. Schelling reconnaît en effet l'existence dans la nature d'une force qui anime toutes les créatures qui la peuplent (il précise même dans l'extrait cité plus haut que cette force s'exprime dans chaque élément de la nature, du « marécage » jusqu'à la « forme anoblie » qui s'est libérée de la matière — entendez par là, la plus haute expression de l'esprit humain) ; cette même force conduit la nature, au terme de son évolution, vers cette forme pure qui est celle de l'esprit. L'esprit est donc présent à tous les niveaux dans la nature et l'idée que chaque élément de la nature possède une âme n'est au fond pas très loin. Ce qui nous intéresse ici, n'est pas tant de savoir si Mahler était animiste et si cet animisme peut être de près ou de loin intégré au système idéaliste allemand ; il nous importe seulement de noter que Mahler baignait dans une culture philosophique entièrement dépendante du romantisme allemand et qu'il ne serait donc pas absurde de trouver dans sa conception du monde, et surtout de l'art, des paren-

33. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 159.

34. Cf. *loc. cit.*, note 78.

tés avec la pensée de Schelling : Mahler, par l'intermédiaire des écrits de Fechner, partage une vision du monde et de la nature très proche de celle de Schelling. Ce qui apparaît dans ses déclarations comme relevant de prime abord de l'animisme presque primaire, est en réalité la marque même de l'emprise, peut-être inconsciente, sur sa pensée de l'idéalisme allemand. La conception de la *Troisième symphonie* témoigne à elle seule de cette conception de la nature chez Mahler, puisque les six mouvements sont censés présenter les différentes formes du vivant depuis les formes inanimées des rochers jusqu'à la plus haute forme qu'est l'esprit et qui prend corps dans le dernier mouvement intitulé (à l'origine du moins) « Ce que me raconte l'amour »³⁵. Cette conception de la *Troisième symphonie* est précisée par le compositeur lui-même à plusieurs reprises : dans une lettre à Fritz Löhr du 29 août 1895, dans laquelle il parle d'une « évolution progressive des êtres »³⁶ (*Stufenreihe der Wesen*) ; dans une autre lettre adressée cette fois à Anna von Mildenburg et datée du 1^{er} juillet 1896, où il dit que « son œuvre [la *Troisième symphonie*] constitue une œuvre [*Dichtung*] musicale incluant toutes les étapes de l'évolution d'une manière progressive. Elle commence par la nature inanimée et culmine dans l'amour de Dieu »³⁷ ; enfin dans une dernière lettre à Richard Batka du 18 novembre 1896, dans laquelle il parle de « développement évolutionniste »³⁸ (*evolutionistische Entwicklung*). Il est donc intéressant de noter que Mahler reprend ici à la fois l'idée de Schelling d'une nature animée par une force qui s'exprime différemment dans chacune de ses formes, et ce postulat de la philosophie de la nature qui veut que l'esprit et la nature ne soient au fond qu'une seule et même structure, celle-là même qui engendre le monde.

On trouve, dans les déclarations de Mahler, encore d'autres remarques se rapportant à la conception de l'art comme siège d'une évolution comparable à celle de la nature. C'est le cas de deux conversations rapportées par Natalie Bauer-Lechner : la première datant de l'été 1899 compare la forme

35. Sur le problème de la nature chez Mahler en général et dans la *Troisième symphonie* en particulier, nous renvoyons le lecteur aux travaux d'Isabelle Werck (I. WERCK, « Gustav Mahler et sa *Troisième symphonie*. Recherches sur les composantes de la création chez un musicien », thèse de doctorat, université de Paris-IV, 1991).

36. Herta BLAUKOPF, (éd.), *Gustav Mahler. Briefe*, nouvelle édition, Vienne, Paul Zsolnay, 1996, p. 150.

37. *So bildet mein Werk ein[e] alle Stufen der Entwicklung in schrittweiser Steigerung umfassende musikalische Dichtung. — Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert sich bis zur Liebe Gottes* (*ibid.*, p. 189–190).

38. *Ibid.*, p. 202.

musicale à la nature et précise que les deux sont soumises aux lois du développement infini qui interdit toute reprise intégrale³⁹. La seconde remonte à l'été 1900 ; Mahler y dit entre autres que l' « œuvre d'art doit évoluer constamment comme la vie⁴⁰ ». Ces deux remarques témoignent de la proximité entre art et nature et du fait que, pour Mahler comme pour Schelling, la nature et l'art sont animés par une même force qui les emmène toujours plus loin dans la hiérarchie des êtres et des formes, jusqu'à cet absolu que Mahler ne peut nommer autrement que Dieu.

Outre le fait qu'à travers l'idée ayant présidé à la composition de la *Troisième symphonie* on puisse attester de la proximité de Schelling et de Mahler sur la conception de la nature, il importe de noter pour notre sujet que cette conception du monde se retrouve aussi dans les considérations générales de Mahler sur l'art : le fait même que de tels principes philosophiques puissent être appliqués dans une œuvre d'art est en soi révélateur de la proximité de l'art et de la philosophie chez le compositeur. Mais l'art étant un produit de l'esprit, il apparaît lui aussi comme se situant à la charnière entre le réel (dans lequel il s'inscrit) et l'esprit (dont il est le produit). On retrouve à plusieurs moments dans les déclarations de Mahler trace de cette conception du rapport de l'art à la nature. Par exemple dans cette conversation qu'il eut avec Natalie Bauer-Lechner au cours de l'été 1900 :

Les gens croient toujours que la Nature se tient à la surface ! C'est vrai, en ce qui concerne ses aspects extérieurs. Mais ceux qui, devant la Nature, ne sont pas impressionnés par son mystère infini, par sa divinité (que nous pouvons seulement pressentir, mais non comprendre et pénétrer), ceux-là ne peuvent l'approcher. Une comparaison me vient, tirée de l'*Edda* : le plus grand buveur d'entre les géants fait le pari de pouvoir avaler la plus grande quantité possible, et ses compagnons versent la mer dans sa corne à boire. Il boit et il boit, cela ne diminue pas, il jette épuisé sa corne loin de lui et il comprend la tricherie : la mer infinie n'a évidemment pas de limites. *Une trace de cet infini, qui est dans la Nature, doit se retrouver dans chaque œuvre d'art, comme un reflet* [nous soulignons]⁴¹.

La dernière phrase est particulièrement significative de la pensée philosophique de Mahler, car elle nous montre que l'art doit porter en lui une trace de l'infini qui se trouve dans la nature. Ne retrouve-t-on pas ici une conception proprement schellingienne du rapport de l'art à la nature ? L'art, en tant

39. Cf. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs de Gustav Mahler. Mahleriana*, trad., introduit et annoté par I. Werck, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 177.

40. *Ibid.*, p. 207.

41. *Ibid.*, p. 211.

que discipline à la charnière entre finitude réelle et infini de l'esprit, doit précisément reprendre les formes de la nature et leur donner cette « trace d'infini » : l'interaction de l'esprit et de la nature, qui est le fait même de l'art chez Schelling, doit justement rendre sensible cet infini dont l'œuvre d'art apparaît comme un reflet.

Quelle est alors véritablement l'attitude de l'art à l'égard des formes de la nature ? La nature produit des phénomènes, des images, des corps, plus généralement des réalités dont l'homme s'empare et qui vont constituer la base de la réflexion artistique. Son esprit les saisit, et de l'interaction entre esprit et nature naît une nouvelle forme qui n'est plus tout à fait celle de la nature, puisque l'esprit — notamment par le truchement du trait d'esprit (*Witz*) — en a modifié la forme. De cette action conjointe de l'esprit et de la nature résulte une élévation des formes de la nature par l'art qui leur donne, par l'action de l'esprit, la marque de l'infini⁴². Toutefois, comme l'esprit a la même structure que la nature, il est possible d'interpréter l'action de l'art comme étant simplement une *médiatisation* de l'infini par l'homme visant à le rendre sensible. Le reflet d'infini dont parle Mahler ne serait donc que la matérialisation de l'infini dans le réel ; toutes les formes du réel possèdent en elles ce souffle d'infini, mais il s'agit de le rendre visible, de le faire remonter à la surface par l'action de l'art. De là découlent ces réinterprétations du réel qui ne sont pas des reproductions fidèles de ce dernier, mais qui, de par leur caractère bizarre, incongru ou mystérieux nous donnent — pour reprendre une expression de Freud — le sentiment d'une « inquiétante étrangeté », c'est-à-dire que nous avons l'impression de nous trouver devant un objet qui nous est familier et qui pourtant nous inquiète parce que son apparence n'est pas conforme aux représentations que nous en avons. L'étrangeté de l'objet, c'est la marque de l'infini qui n'est précisément pas le fruit d'un travail conscient, mais bien d'une imagination inconsciente qui met en relation le réel avec l'infini de l'idée.

42. Cette conception de l'art était aussi celle de Dostoïevski ; elle était d'ailleurs partagée par un certain nombre d'artistes au XIX^e siècle, qui étaient dépendants de la philosophie romantique allemande. Dans son article sur Mahler et Dostoïevski, Inna Barssowa met bien en évidence les parentés spirituelles et esthétiques qui unissaient les deux hommes (cf. I. BARS-SOWA, « Mahler und Dostojewski », in : *Gustav Mahler Kolloquium 1979. Ein Bericht*, édité par la *Österreichische Gesellschaft für Musik*, Kassel etc., Bärenreiter, 1981, p. 70). Peut-être doit-on y voir l'explication de cette remarque si singulière de Mahler qui conseillait aux élèves de Schönberg de lire Dostoïevski plutôt que d'étudier le contrepoint. Non que la musique se conçût comme un roman russe, mais qu'elle reposât sur des bases esthétiques, et notamment sur un rapport ironique au monde, partagées par Dostoïevski.

Mahler adhérerait complètement à cette conception de l'art, puisqu'il a un jour déclaré : « On ne compose pas, on *est* composé⁴³ ». Déjà quelques années plus tôt, le compositeur avait déclaré à Anna von Mildenburg dans une série de trois lettres datées des 21, 28 et 29 juin 1896 :

Réfléchis maintenant que, pour une œuvre de cette dimension [la *Troisième symphonie*], et qui reflète la création toute entière, on n'est soi-même, pour ainsi dire, qu'un *instrument dont se joue l'univers* [nous soulignons]. Souvent, je te l'ai déjà expliqué et tu dois l'accepter si tu veux me comprendre. Vois-tu, tous ceux qui vivent avec moi doivent l'apprendre. En de tels moments, *je ne m'appartiens pas à moi-même* [nous soulignons], il ne peut en être autrement⁴⁴.

Nous retrouvons ici cette dualité entre conscience et inconscience, qui constituait le fondement même de la philosophie de l'art chez Schelling, puisque cette dernière se basait précisément sur l'alliance de la philosophie de la nature (partant d'une donnée consciente) et de la philosophie transcendante (relevant d'une perception inconsciente). Quand Mahler utilise le verbe « composer » à la voix passive, il vise à rendre Natalie Bauer-Lechner attentive au fait que la composition n'est pas un acte entièrement conscient et qu'une part du processus échappe au compositeur. Si l'artiste peut librement choisir son sujet, le traitement qu'il en fait — c'est-à-dire la forme et l'éclairage qu'il lui donne — sont le produit de cette force créatrice qui s'exprime dans la nature (mais aussi dans l'esprit de l'artiste) et qui donne à l'objet ce reflet d'infini. La formulation qu'emploie Mahler dans sa lettre à Anna von Mildenburg est encore plus significative : en prétendant que l'artiste n'est « qu'un instrument dont se joue l'univers », il insiste sur cette identité de structure entre la nature (l'univers) et l'esprit (ici, celui de l'artiste) et fonde ainsi sa pratique compositionnelle sur l'interaction de l'un et de l'autre. Nous tenons ici la preuve irréfutable de l'attachement de Mahler à la philosophie idéaliste allemande, et en particulier, bien entendu, à celle de Schelling.

Outre donc les aspects de la philosophie idéaliste allemande déterminant une conception du monde en général (l'animisme de Mahler repris aux théories de Fechner en est un exemple), c'est aussi et surtout la conception

43. *Man komponiert nicht, man wird komponiert* (déclaration faite à Natalie Bauer-Lechner le 25 juillet 1900 [N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, op. cit., p. 212]).

44. H. BLAUKOPF, (éd.), *Gustav Mahler. Briefe*, op. cit., p. 194–195 (nous citons ici la traduction de H.-L. de La Grange : H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler*, op. cit., vol. I, p. 565).

mahlérienne de l'art qui est tributaire des idées de Schelling. Ce premier résultat a différentes implications : d'une part, ce système esthétique permet à Mahler d'échapper à la logique rationnelle et de fonder son art sur une pure production de l'imagination, libre de toute contrainte puisque s'exprimant librement à partir de la subjectivité du compositeur⁴⁵ ; d'autre part, nous disposons désormais d'une base solide justifiant la proximité esthétique de Mahler et des premiers romantiques, et par là-même la présence d'éléments fantastiques résultant précisément de cette interaction du réel et de l'infini dans ses œuvres. Enfin, cela nous permet de réinterpréter certaines déclarations de Mahler au sujet de ses symphonies et des bruits soi-disant « concrets » qu'on y trouve, ce qu'il appelle les « bruits de la nature » (*Naturlaut*). En redéfinissant correctement la fonction et le rôle de ces bruits de la nature, nous serons à même de comprendre quelle place Mahler accorde exactement à l'art, et ainsi de déterminer les modalités et principes du fantastique musical.

FANTASTIQUE ET BRUIT DE LA NATURE

Dans son analyse de la *Première symphonie*, Richard Specht évoque les rapports que cette symphonie pourrait entretenir avec Jean Paul ; s'il a l'intelligence de ne pas situer ce lien au niveau du contenu, il dégage en revanche une parenté stylistique entre Mahler et Jean Paul qui réside précisément dans cette succession d'images sonores reprises à la nature — ce que Mahler appelle les « bruits de la nature » — et qui ne sont, d'après le musicologue allemand, rien d'autre que des images fantastiques. R. Specht s'exprime ainsi :

Cette symphonie [la *Première symphonie*] n'est pas sans entretenir certaines parentés avec Jean Paul (bien entendu, avec les rêves étranges, les fantaisies [*Phantasien*] souvent si puissantes du poète de Bayreuth) : notam-

45. Dans son étude sur la *Première symphonie*, Michael Hoyer note très justement la présence d'une logique irrationnelle qu'il rapproche, pour sa part, de la conception de l'art qu'avait Alfred Döblin (cf. M. HOYER, « Die multiperspektivische Totalität von Mahlers erster Sinfonie », in : Klaus Hinrich STAHRER [éd.], *Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1980, p. 98–99). Si cette comparaison nous semble intéressante, c'est précisément parce qu'elle montre que la logique rationnelle de composition (telle que la postule par exemple encore la forme sonate) sera remplacée par une liberté de la forme déterminée au XIX^e siècle par le caractère inconscient de la création artistique et qui se retrouvera dans le fantastique — celui-là même qui nous permettra de faire un rapprochement entre Mahler et la littérature (dans ce cas toutefois, plus de Jean Paul que de Döblin).

ment dans sa sublimité parfois un peu baroque, ses douces idylles et dans ses éruptions souvent violentes ; elle a en revanche moins de parentés avec le contenu de *Titan* ou des *Flegeljahre* — juste d'une manière générale un sentiment de jeunesse, le sentiment d'une force qui se débat à l'intérieur de mondes trop étroits. Et elle a spécialement en commun ce sentiment intensif de la nature, auquel Mahler faisait visiblement référence dans le titre grotesque du troisième mouvement « La mort du chasseur » [*Des Jägers Tod*] — un titre d'après une ancienne image sur laquelle les animaux de la forêt suivent le cercueil du chasseur : une atmosphère proche du conte, affectueusement triste, qui contraste avec l'atmosphère fantômatiquement ironique, cruelle et suicidaire du mouvement ⁴⁶.

Le biographe devait poursuivre un peu plus loin pour conclure comme suit :

Dans la *Première symphonie* règne encore ce « silence insondable ». Je veux dire : elle est purement instrumentale, elle est dans sa première partie entièrement « bruit de la nature » pour devenir ensuite « bruit de l'âme » (*Seelenlaut*), sans que d'autres représentations spécifiques ne doivent être suscitées que celles résultant de ce sentiment de la nature et de la vie ⁴⁷.

Si nous suivons l'exposé de R. Specht, nous sommes obligé de reconnaître que pour lui, les bruits de la nature ne sont rien d'autre que des éléments participant de l'atmosphère fantastique dans laquelle baigne toute la symphonie. La transformation d'un bruit de la nature en bruit de l'âme n'est en effet possible que parce que le bruit de la nature est déjà un bruit de l'âme. Ou plus exactement parce que le bruit de la nature, tel qu'il apparaît dans la symphonie, n'est pas la reproduction fidèle du son produit dans la réalité, mais qu'il est soit le prétexte à la production d'une image fantastique, grotesque ou bizarre, soit cette image elle-même. Le bruit de la nature, selon R. Specht, ne doit pas être considéré comme l'intrusion inopinée du réel dans l'œuvre, mais comme la revisitation par l'art du réel auquel il donne une autre forme, fantastique.

Dans la lettre à Richard Batka que nous citons plus haut, Mahler a déclaré que « la musique est toujours et en tout lieu bruit de la nature ⁴⁸ ». Ce qui ne signifie pas que la musique ne soit que la transcription des sons du monde réel ; elle en est en réalité la réinterprétation fortuite et inconsciente de l'artiste qui la confronte avec l'infini et lui donne une forme nouvelle. C'est dans ce sens, nous semble-t-il, qu'il faut interpréter la déclaration de

46. R. SPECHT, *Gustav Mahler*, Berlin / Leipzig, Schuster & Loeffler, ¹⁻⁴ 1913, p. 173.

47. *Ibid.*, p. 175.

48. *Sie [die Musik] ist immer und überall Naturlaut* (lettre du 18 novembre 1896, H. BLAUKOPF [éd.], *Gustav Mahler: Briefe, op. cit.*, p. 203).

R. Specht et la parenté qu'il établit entre les bruits de la nature et ceux de l'âme qui s'expriment tous deux dans les symphonies de Mahler.

Hermann Danuser, dans un texte concernant précisément la place de la nature dans l'œuvre de Mahler, note très justement l'existence de trois types de nature : une première nature qui est celle du monde réel dans lequel nous vivons ; une deuxième nature qui est celle du langage musical, issu de cette première nature, mais stylisé et transformé par l'intervention de l'homme ; enfin, une troisième nature qui est une réécoute de la première nature à travers le médium de la deuxième nature ⁴⁹. Les bruits de la nature sont bien entendu à localiser dans cette troisième nature, qui n'est donc pas la première nature, mais celle-ci élevée à la puissance deux. La typologie de H. Danuser nous révèle, sans le savoir, le statut fantastique des bruits de la nature ; puisque ils ne sont pas une imitation du réel, mais simplement le réinvestissement par l'artiste et ses forces créatrices inconscientes d'une réalité donnée, les bruits de la nature, en étant cette troisième nature, constituent un monde qui leur est propre et qui relève de cet imaginaire dans lequel évolue le fantastique.

Hans Heinrich Eggebrecht devait reprendre cette idée plus tard en parlant de « transplantation ⁵⁰ » (*Transplantation*), et non d'imitation à propos des bruits de la nature. Pour lui, il ne faut pas considérer ces derniers comme une vulgaire et servile imitation du réel, mais comme une « transplantation » de sons réels dans le médium artistique. L'idée de « transplantation » a ceci de plus, par rapport à la « transposition », qu'elle implique comme en médecine l'idée que l'implant croît avec l'organe sur lequel il est greffé pour créer de nouvelles formes ⁵¹. N'est-ce pas là au fond l'idée romantique du fantastique que de créer de nouvelles formes à partir de formes existantes qui permettent d'élever les premières en les absolutisant ? L'interaction entre nature et esprit se cristallise dans l'art, et ici tout particulièrement dans la transplantation d'un bruit réel dans le médium de l'art : le bruit de la nature

49. Cf. H. DANUSER, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1991, p. 71. H. Danuser reprend, en la développant, une idée déjà énoncée par Adorno (cf. ADORNO, *Mahler: Une physionomie musicale*, traduit et présenté par J.-L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 32), selon laquelle les bruits de la nature chez Mahler sont artificiels, car conçus dans un langage musical issu lui-même de la nature : ils ne sont donc pas des produits directs, mais indirects (à la puissance deux), de la nature ; à ce titre, ils doivent être considérés comme artificiels.

50. H. H. EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers*, Munich etc., R. Piper & Co., 1982, p. 133.

51. *Ibid.*, p. 133-134.

est donc au cœur même de la problématique romantique puisqu'il permet, en étant intégré à une œuvre d'art, de faire se rencontrer nature et esprit. Son usage si systématique par Mahler ne peut alors que témoigner de l'attachement de ce dernier à l'esthétique romantique et au caractère fantastique de cette dernière qui implique que les images présentées ne soient pas réelles, mais le produit de l'interaction entre le réel et l'esprit.

Ceci devait avoir deux conséquences majeures sur la *Kunstanschauung* de Mahler : d'une part sur le rapport de l'art au monde et d'autre part sur le rapport de l'artiste à l'art.

LE MONDE SYMPHONIQUE COMME MONDE FANTASTIQUE

Si la musique emprunte sa substance au monde, elle n'entend pas reproduire ce dernier ; c'est ce qui ressort en effet clairement de notre analyse de la fonction des bruits de la nature chez Mahler. Le bruit de la nature n'est pas un objet trouvé, pas un de ces bruits concrets dont useront quelque quatre-vingts ans plus tard des compositeurs comme Pierre Henry ou Pierre Schaeffer ; le bruit de la nature reconstruit, dans l'univers de l'art, un monde.

Cette notion était déjà présente chez Schelling, puisqu'en étudiant ses écrits plus haut nous avons insisté sur la capacité de l'artiste (selon Schelling du *génie* conçu comme seul artiste véritable) à créer un monde qui lui soit propre. Mahler reprend à son compte cette idée qu'il exprime à deux reprises. La première fois au cours d'un des très nombreux échanges qu'il eut avec son amie Natalie Bauer-Lechner, à qui il déclare en 1895 au sujet de sa *Troisième symphonie* :

Ce nom de « symphonie » ne lui convient vraiment pas, car elle ne relève en rien de la forme habituelle du genre. Mais le mot symphonie veut dire pour moi tout simplement : bâtir un monde avec tous les moyens techniques disponibles ⁵².

La deuxième fois, Mahler s'est exprimé en présence du compositeur finlandais Jean Sibelius, en affirmant : « Il faut qu'une symphonie soit comme le monde. Elle doit tout inclure ⁵³. »

Comme le note Hans Heinrich Eggebrecht ⁵⁴, les deux formulations ne sont pas tout à fait identiques, et pourtant elles sont deux expressions d'une

52. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 46.

53. Mahler rencontra Sibelius le 19 octobre 1907 lors d'un séjour en Finlande (citation d'après H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, vol. III, p. 141).

54. Cf. H. H. EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers*, *op. cit.*, p. 260–261.

seule et même conception de l'art à laquelle Mahler est resté fidèle toute sa vie (les deux citations sont en effet distantes de douze ans et couvrent une période s'étendant de la *Troisième* à la *Septième* voire à la *Huitième symphonie*). Si nous considérons la déclaration faite à Sibelius, nous devons reconnaître que la symphonie doit être « comme » le monde ; ce qui signifie qu'elle doit constituer, à l'instar du monde, une totalité. En revanche, la présence du comparatif « comme » indique une double nuance, quantitative et qualitative, de la part de Mahler : d'une part, que cette totalité ne peut être atteinte en art ; d'autre part, que le monde créé par l'art n'est pas identique au monde réel. Ces deux idées sont aussi présentes dans la déclaration à Natalie Bauer-Lechner, où elles prennent nonobstant une forme différente. En effet, ici il s'agit véritablement de « bâtir » un monde, ce qui signifie que le monde que crée l'art ne peut être le même que le monde réel ; qui plus est, comme ce monde est à bâtir et qu'il n'est pas donné par avance, la totalité se construit au fur et à mesure et constitue *in fine* ce but vers lequel l'art tend.

Dans les deux cas, nous retrouvons l'idée que le monde de l'art n'est pas le monde réel, qu'il reprend des structures à ce dernier, mais qu'il les investit d'un sens différent, si bien qu'au final les deux mondes diffèrent. La thèse de Hans Heinrich Eggebrecht d'un monde de l'art qui ne soit qu'une « reproduction » (*Abbild*) du monde réel ne tient pas si elle est prise au pied de la lettre ⁵⁵ ; le musicologue nuance néanmoins sa position en indiquant que tout en étant une reproduction du monde réel, le monde de l'art constituerait plutôt une « contre-image » (*Widerbild*) du réel ⁵⁶. L'idée est intéressante, mais elle nous semble maladroitement formulée : le monde de l'art est justement un nouveau monde, et non pas la copie du monde réel. Parler d'*Abbild* peut donc prêter à confusion ; nous préférons de loin l'expression de *Widerbild*, c'est-à-dire de « contre-image », qui inclut à la fois la référence à une image donnée (ici celle du réel) et sa transplantation dans le médium de l'art qui produit une sorte de négatif de la première image, vue à travers le prisme inconsciemment déformant de l'esprit de l'artiste. Nous

55. Cette notion de « reflet » du monde réel dans l'art est reprise à Mahler lui-même qui affirmait dans une lettre à Anna von Mildenburg que la *Troisième symphonie* n'était que le miroir dans lequel se reflétait le monde (cf. H. BLAUKOPF, [éd.], *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.*, p. 187). Mais le reflet n'implique pas la reproduction, car le miroir peut déformer l'objet dont il renvoie l'image. C'est d'ailleurs, comme nous le montrera l'analyse, ce qui se produit dans les symphonies de Mahler.

56. Cf. *loc. cit.*

retrouvons alors le problème, évoqué plus haut, d'un nouveau rapport à la *mimesis* : le monde que nous présente l'art n'est pas une imitation servile (*Abbild*) du monde réel, mais une *autre* image de ce dernier. L'imitation n'est plus iconique ; elle vise à créer du nouveau tout en imitant.

Comme le fait fort justement remarquer Klaus Michael Groll dans un article paru en 1997, le monde créé par Mahler est au fond l'essence même du monde, ou le monde de la Vérité⁵⁷, c'est-à-dire celui qui — pour reprendre notre propre terminologie qui n'est pas tout à fait celle de K. M. Groll —, faisant se rencontrer l'infini de l'esprit et la finitude des formes du réel, produit l'absolu dans la représentation et qui, au final, montre la vérité. N'avait-on pas noté que chez Schelling l'alliance de la philosophie de la nature et de la philosophie transcendantale, celle-là même qui donnait naissance à la philosophie de l'art, tentait de fonder une théorie de la connaissance ? À une époque où l'hégémonie des sciences dures dans la connaissance est relativisée, pour ne pas dire minimisée, l'art acquiert un statut particulier⁵⁸ ; Mahler, conscient de cette conjoncture, entendait bien mettre en pratique les théories romantiques et se proposer de créer, dans son art, un monde censé révéler la vérité.

Nous ne serions pas complet dans notre présentation du rapport de l'art au monde chez Mahler si nous n'évoquions pas les différents modes de présentation du monde dans l'art, c'est-à-dire les différents « styles » (pour reprendre l'expression de Mahler lui-même) dans lesquels le compositeur peut intégrer les éléments qu'il reprend au réel. Nous disposons par chance d'une déclaration de Mahler à ce sujet, qu'il fit une nouvelle fois à Natalie Bauer-Lechner le 12 juillet 1897, alors qu'il passait ses vacances dans le Tyrol :

Nous tirons probablement tous nos rythmes et thèmes originels de la Nature, qui nous les offre déjà, pleins de signification, dans chaque son animal. C'est ainsi que l'homme et en particulier l'artiste emprunte la forme et la substance au monde qui l'entoure, évidemment dans un sens tout à fait

57. Cf. K. M. GROLL, « Warum hat Gustav Mahler die Programme seiner Symphonien später wieder gestrichen ? », in : Günther WEISS (éd.), *Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, Berne etc., Peter Lang, 1997, p. 85-89.

58. K. M. Groll insiste notamment sur les nombreuses discussions que Mahler eut avec son ami, le physicien Arnold Berliner, et qui visaient à relativiser la position des sciences dures dans la théorie de la connaissance, conformément aux revendications des romantiques (cf. *ibid.*, p. 82).

différent et élargi. Soit qu'il se sente dans une heureuse et harmonieuse unité avec la Nature, soit qu'il se tienne vis-à-vis d'elle dans une opposition douloureuse ou hostile et négative, soit qu'il cherche à en finir avec elle, d'un point de vue supérieur, avec l'humour ou avec l'ironie : sur son attitude envers elle s'établit la base, au sens le plus précis du terme, de son style artistique, qu'il soit sublime, sentimental, tragique, ou humoristique et ironique⁵⁹.

Ce court texte nous confirme, si besoin était encore, l'interaction qui se produit dans l'art entre nature et esprit ; il étaye aussi l'hypothèse selon laquelle les bruits de la nature, et plus généralement le monde qu'ils constituent, ne sont pas la reproduction de la réalité, mais sa confrontation avec l'infini dans l'art. Cette confrontation peut se faire selon différents modes bien entendu, qui constituent en réalité les différents « modes d'énonciation » de l'art. L'ironie y figure tout naturellement ; elle constitue même, ainsi que nous le verrons au cours de nos analyses, un des styles préférés de Mahler qui rejoint sur ce point les premiers romantiques, Schlegel et Jean Paul notamment. À côté de l'ironie se trouvent néanmoins les styles sentimental, tragique ou sublime, dont l'usage n'est toutefois pas spécifique au romantisme et qui, s'ils sont aussi présents dans les symphonies de Mahler, frappent peut-être moins l'auditeur de leur présence.

Au terme de ces réflexions sur le rapport entre l'art et le monde, il est nécessaire de dresser un premier bilan. Notre analyse des déclarations de Mahler a pu montrer l'influence indéniable des premiers romantiques sur ses conceptions esthétiques ; à ce titre, c'est d'ailleurs principalement la philosophie de Schelling, probablement reçue à travers les écrits de Fehner, qui a été déterminante. Mahler envisage de ce fait l'art comme résultant de l'interaction entre nature et esprit et reposant sur un certain nombre de représentations empruntées au monde réel, mais qui n'en sont pas la simple

59. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 124. On notera que la mise sur un même plan de l'ironie et de l'humour tient peut-être à la lecture de Jean Paul, auteur éminemment humoristique et chez qui l'humour est le principe même de l'ironie. B. RÄNSCH-TRILL note dans son étude sur le fantastique et l'imagination que l'humour chez Jean Paul n'est rien d'autre que le miroir déformant de la réalité, c'est-à-dire cette manière de présenter la réalité en la confrontant à l'infini de l'esprit (ce qui correspond dans la théorie schlegélienne à la définition de l'ironie). L'humour est en fait chez Jean Paul le moyen d'expression privilégié de l'ironie (cf. B. RÄNSCH-TRILL, *Phantasie*, *op. cit.*, p. 196–198). Alain Leduc partage exactement la même opinion : il dit que chez Jean Paul l'ironie équivaut en effet à l'humour, puisque tous les deux présentent une forme du réel déconstruite par l'homme et visant à montrer ce qu'A. Leduc appelle une « infinité négative » ou un « sublime inversé », c'est-à-dire la production paradoxale de l'infini dans le concret d'une représentation fantastique (cf. ALAIN LEDUC, « L'esprit de l'ironie », *op. cit.*, p. 145).

reproduction. Les représentations artistiques se fondent sur des représentations du réel, tout en les dotant d'une signification nouvelle, souvent d'ailleurs inattendue, de par leur mise en relation avec l'infini de l'esprit de l'artiste : il en résulte différents modes de présentation de ces objets du réel qui prennent un aspect tantôt tragique, ironique, sentimental ou sublime. Les bruits de la nature, dont Mahler disait qu'ils peuplent ses symphonies au point que ces dernières finissent par ne devenir qu'un seul et gigantesque bruit de la nature, ne sont par conséquent pas des objets trouvés, insérés tels quels dans la symphonie ; ils font l'objet d'un *travail* artistique — au sens schellingien du terme — visant à leur donner un « air d'infini » ; ceci les place du côté du vrai et fait de l'art romantique un art proprement métaphysique. Le monde déterminé par l'ensemble de ces représentations artistiques s'apparente, dans sa structure et dans sa tendance à la totalité, au monde réel ; les représentations empruntent leur forme au réel, mais l'art les absolutise, si bien que le monde de l'art, au final, apparaît comme un « contre-monde », intégrant les données du réel tout en tendant à les dépasser. Mahler n'aurait-il pas alors inconsciemment suivi l'invite de Franz von Schober, lui aussi proche des premiers romantiques, qui exhortait la musique à nous conduire dans ce « monde meilleur » (*beßre Welt*) ?

ERLEBNIS ET INCONSCIENT : LE RÔLE DE L'ARTISTE

Après avoir étudié le rapport de l'art au monde, il nous faut encore étudier la place de l'artiste dans la création artistique, ou du moins la préciser à partir des remarques faites plus haut sur le rôle de l'inconscient dans la production artistique. Dans une lettre du 17 février 1897 adressée au musicologue et critique musical Arthur Seidl à propos du finale de la *Deuxième symphonie*, Mahler a écrit : « Chez moi, il en va toujours ainsi : il n'y a que quand je vis [*erlebe*] que je compose [*tondichte*] et il n'y a qu'en composant que je vis ⁶⁰. » L'utilisation du verbe *tondichten* en allemand est déjà révélateur du romantisme sous-jacent à cette idée : en effet, outre la référence implicite à Liszt ⁶¹, Mahler ne se considère pas simplement comme un compositeur, mais bien plus comme un « poète des sons ». En ce sens, il entend reprendre en musique les procédés poétiques des romantiques et faire de la « poésie musicale ». C'est d'ailleurs ce qu'il fera en fondant sa musique sur

60. *So geht es mir immer : nur wenn ich erlebe, « tondichte » ich — nur, wenn ich tondichte, erlebe ich !* (H. BLAUKOPF, [éd.], *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.*, p. 223).

61. Nous doutons toutefois de la pertinence du rapprochement dans ce cas.

une logique fantastique, très proche — comme nous le verrons — de celle des premiers romantiques.

L'idée fondamentale de cette phrase nous renseigne toutefois aussi sur la manière dont Mahler conçoit précisément le rapport entre l'artiste et son œuvre ; l'œuvre apparaît chez lui comme le produit du vécu de l'artiste, rapprochant ainsi — conception là encore très romantique — la vie et l'œuvre de ce dernier. Serait-ce à dire que les œuvres de Mahler ne sont que de pures autobiographies ? Mahler a en effet dit à Natalie Bauer-Lechner que « ses deux premières symphonies épuisaient le contenu de sa vie ⁶² ». Il devait même poursuivre ainsi :

J'y ai introduit ce que j'ai expérimenté et souffert, elles sont la vérité et la poésie traduites en sons. À celui qui saurait me lire correctement, ma vie devrait paraître aussitôt transparente. Ma création et mon expérience sont si étroitement liées que si mon être devait couler paisiblement comme un ruisseau de prairie, je ne pourrais plus — me semble-t-il — rien produire de valable ⁶³.

Celui qui prendrait ces déclarations au pied de la lettre, ne pourrait que reconnaître le caractère autobiographique de la musique de Mahler. C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle arrive C. Floros dans le premier volume de sa monographie sur Mahler ⁶⁴. R. Specht propose à notre sens une analyse plus fine et plus juste de ces déclarations puisque pour lui, les fameux événements « vécus » présents dans les symphonies de Mahler ne sont

jamais des descriptions de faits réels, jamais des détails réalistes ou des jeux ornementaux ; ce sont toujours *l'expression intensive d'une vie intérieure* [nous soulignons] dans cet art mystérieux, qui comme aucun autre vient de *l'inconscient* [nous soulignons], du royaume des mères ⁶⁵.

62. Déclaration faite durant l'été 1893 (N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 33).

63. *Loc. cit.*

64. Cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, vol. I, p. 136–147. Voir notamment la liste des déclarations de Mahler sur les rapports entre vie et art (chapitre intitulé « Musik als Autobiographie » [La musique comme autobiographie], p. 136–137) ainsi que la partie sur les « Symphonies à caractère autobiographique » (*Symphonien autobiographischen Charakters*), dans laquelle C. Floros, partant de la déclaration de Mahler que nous avons citée, en déduit le caractère autobiographique des deux premières symphonies (p. 140 et suiv.). C. Floros a poursuivi ses investigations sur les musiques autobiographiques dans un ouvrage consacré à Alban Berg (cf. C. FLOROS, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden etc., Breitkopf & Härtel, 1993). Bien qu'il nous semble illusoire de penser que la musique de Berg puisse être autobiographique, peut-être y aurait-il lieu d'étendre les réflexions que nous menons ici à des compositeurs qu'il a influencés ou connus : Schönberg ou Berg par exemple.

65. R. SPECHT, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, p. 163.

Selon R. Specht, le vécu chez Mahler n'est pas à prendre au sens de phénomènes extérieurs de la vie de l'artiste qui seraient décrits ou même reproduits dans l'œuvre ; il s'agit en fait d'un vécu proprement intérieur, de sensations, de représentations, de souvenirs liés à une réalité qui a été éprouvée par le sujet. Le vécu ne serait ici rien d'autre que l'inconscient de l'artiste qui, dans la création artistique, entre en contact avec la réalité et s'empare d'elle pour créer de nouvelles formes. La réalité entrerait en résonance avec l'intériorité de l'artiste et produirait cette nouvelle réalité. Cette hypothèse est d'autant plus séduisante que Mahler devait la confirmer lui-même quelques années plus tard en déclarant :

On sait que notre second moi est actif pendant le sommeil, qu'il grandit, évolue et apporte ce que le vrai moi cherchait et désirait en vain. Le créateur en particulier possède d'innombrables preuves de cela. [...] La plupart des hommes n'ont pas encore découvert ce second moi, ils le fuient et l'assomment dans leurs préoccupations quotidiennes ; ils ne savent pas que leur salut se tient dans la solitude, où il commence aussitôt, une fois installé et sans qu'on le remarque, à fonctionner et à créer ⁶⁶.

Ici, la création artistique est placée sur le plan d'une production inconsciente ; cette idée nous permettra de compléter et d'appuyer nos remarques sur le vécu. En effet, si la création est le fait de l'inconscient de l'artiste, alors le vécu de ce dernier ne s'exprime pas dans la description musicale des faits et gestes de sa vie, mais dans l'expression involontaire de sensations et de souvenirs liés à une intériorisation par l'artiste des événements de sa vie. D'ailleurs, cette idée est déjà implicite dans la déclaration de 1893 à propos de sa *Deuxième symphonie*, puisque Mahler utilise le verbe *er-leben* qui signifie étymologiquement « éprouver la réalité », et non simplement « vivre » (*leben*) ; la réalité que nous présente l'œuvre d'art est une réalité intériorisée (ceci est traduit par la particule allemande *er-*), qui n'est donc pas l'événement réel en soi, mais la manière dont l'artiste l'a ressentie et intégrée : elle émerge alors dans l'œuvre d'art, en ayant été revisitée par l'artiste et en prenant un sens nouveau. En ce sens, la partie du moi que nous révèle l'œuvre d'art n'est autre que le « second moi », c'est-à-dire le moi inconscient, celui des forces obscures de l'esprit qui, entrant en contact avec la réalité, produisent du sens à la fois au sujet de l'artiste qu'elles révèlent à lui-même et au sujet du monde qu'elles présentent sous un aspect inédit, fantastique.

66. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 212.

Nous pouvons alors comprendre pourquoi Mahler dit que composer, c'est éprouver la réalité et qu'éprouver la réalité, c'est composer. En effet, en composant, l'artiste présente la réalité mais l'enrichit de ses propres données personnelles ; il l'éprouve donc à travers l'œuvre d'art. De même, en éprouvant la réalité, il lui donne un sens nouveau propre à cette interrelation entre réalité et intériorité, qui confère à la réalité un aspect inédit relevant exactement du même enrichissement intérieur que dans le cas de la création artistique. Dans les deux cas, l'artiste fait sienne une réalité extérieure qui, dans cette appropriation, prend un aspect nouveau — parfois fantastique — et devient cette œuvre d'art résultant de l'interaction entre le réel et l'esprit.

Les théories de Freud sur l'art devaient confirmer, seulement quelques années plus tard, les théories issues du premier romantisme qu'évoquent Mahler : elles ont effectivement montré que l'artiste est précisément celui qui recrée un monde à partir des éléments disparates de son vécu et qu'en les rapprochant les uns des autres et en les confrontant au monde réel, il produit sens et vérité⁶⁷. Le monde que crée l'artiste est donc le produit de la confrontation du réel et de son propre vécu : c'est à ce niveau qu'intervient la production proprement inconsciente de l'artiste, car l'artiste ne choisit ni la manière dont il éprouve le réel, ni les éléments de son vécu qui entrent en interaction avec lui. C'est ce que Mahler voulait signifier en parlant de la composition comme d'une activité « passive » (en déclarant qu'on « est composé »). S'il considérait l'artiste comme un simple instrument dont se joue l'univers, c'est qu'il voulait juste indiquer par là l'importance des forces inconscientes dans la création artistique. Schelling lui-même voyait dans l'art le moyen de concilier les forces conscientes de la philosophie de la nature avec celles, inconscientes, de la philosophie transcendante : c'est dans la rencontre fortuite et géniale entre l'artiste et le réel que se joue la véritable création artistique.

Ce faisant, l'artiste déconstruit dans son œuvre toute relation proprement rationnelle entre l'objet du réel et sa représentation artistique, tout

67. Sans avoir besoin de faire directement référence aux théories de Freud, souvent longues et disséminées dans différents ouvrages, nous renvoyons plutôt le lecteur à l'ouvrage de Hanna Segal sur la *Phantasie* et l'art (cf. H. SEGAL, *Traum, Phantasie und Kunst*, trad. par U. von Goldacker, Stuttgart, Klett-Cotta, 1996, p. 127). Mahler devait tenir des propos similaires à Natalie Bauer-Lechner à qui il dit au cours de l'été 1899 : « La composition est comme un jeu de pierres de construction ; il en résulte toujours un bâtiment nouveau avec les mêmes pierres. Les pierres sont là dès la jeunesse, qui est le seul moment pour les assembler et les conserver ; tout est fixé dès lors. » (N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, op. cit., p. 179)

comme il déconstruit les liens de causalité qui peuvent exister au sein de son œuvre. Mahler en était conscient, puisque dans une déclaration à Natalie Bauer-Lechner datant de l'été 1893, il reconnaissait le caractère inconscient de la création artistique tout en concluant que, de ce fait, l'artiste n'était pas en mesure de reconnaître ce qu'il a créé, c'est-à-dire de pouvoir en donner une explication rationnelle :

La conception et la création d'une œuvre sont mystiques d'un bout à l'autre ; on est poussé *inconsciemment* [nous soulignons], comme si on était sous l'emprise d'une volonté extérieure, à créer quelque chose dont on reconnaît à peine l'origine par la suite. Je me sens souvent comme la poule aveugle qui a trouvé un diamant ⁶⁸.

L'artiste joue donc un rôle important dans la création d'une œuvre, bien qu'il ne puisse pas la contrôler. Sans l'artiste et les forces inconscientes qui le gouvernent, la création artistique authentique ne pourrait avoir lieu. C'est d'ailleurs parce que c'est la logique de l'imagination, et non celle de la raison, qui gouverne l'art que ce dernier peut produire ces représentations fantastiques et ainsi mettre en relation l'infini de l'esprit humain avec la finitude des choses réelles. L'artiste romantique apparaît comme un médium nécessaire et indispensable à la création artistique ; il est l'organe par lequel s'exprime l'infini de l'esprit, ce dont émane cette force créatrice qui produit du sens dans le monde. Le trait d'esprit romantique, qui est aussi le fait de l'artiste et qui ne peut exister sans lui, n'est rien d'autre que cette rencontre fulgurante des deux mondes, réel et inconscient ; le fantastique n'est rien de plus que la résultante de l'interaction entre l'inconscient et le réel.

Pour répondre à C. Floros, les symphonies de Mahler ne sont donc pas des autobiographies ; elles relèvent en revanche d'une articulation fine et subtile entre l'expérience de l'artiste, un vécu inconscient et le monde réel dans lequel l'artiste vit et crée. Les bruits de la nature qui peuplent les symphonies de Mahler ne sont alors rien d'autre que les représentations artistiques qui résultent de cette articulation et qui produisent du sens dans l'œuvre. Si l'œuvre est le lieu de la recréation d'un monde qui ne soit pas le monde réel, mais qui en reprenne en partie la substance et la structure, l'œuvre recrée aussi un monde qui n'est pas le monde intérieur de l'artiste, mais qui est celui d'un moi fictif — le moi caché de l'artiste, ou le « second moi » dont parle Mahler —, lequel se révèle dans l'œuvre comme se révèle aussi

68. *Ibid.*, p. 33.

dans cette dernière l'essence et la vérité du monde : l'artiste apprend à se connaître à travers son œuvre. L'œuvre d'art, à la charnière entre nature et esprit, entre réel et humain, présente aussi bien l'essence de l'un que de l'autre dans cette interaction qui repose sur une relation échappant précisément à la logique rationnelle de la dialectique pour se fonder sur la logique irrationnelle de l'imagination.

Mahler situe alors sa production artistique sur un plan éminemment métaphysique, puisqu'elle tente à la fois de révéler le moi et le monde. Ceci le place bien entendu dans la lignée des premiers romantiques qui avaient assigné exactement la même fonction à l'art. Jean Paul avait lui aussi déclaré avoir mis tout son « moi » dans son *Titan*⁶⁹, ce qui ne signifie pas pour autant que *Titan* soit de nature autobiographique. Comme le note fort justement Alain Montandon dans son étude sur le romancier allemand, l'autobiographie jean-paulienne est une « autobiographie *fictive* » qui recrée un monde à partir d'un moi fictif ; ce moi fictif n'est autre que le moi profond et insoupçonné de l'artiste⁷⁰. Le « héros » des symphonies de Mahler, si « héros » il doit y avoir, n'est alors ni Mahler, ni un quelconque personnage fictif tiré d'un roman de sa bibliothèque, mais simplement ce « second moi » dont parle Mahler dans une conversation avec Natalie Bauer-Lechner et qui est la révélation du moi de l'artiste par et dans l'art⁷¹.

Au terme de ces premières réflexions, nous avons pu (1) définir ce que nous entendions par fantastique, (2) montrer que l'esthétique romantique revendiquait le fantastique comme moyen d'expression artistique, (3) for-

69. JEAN PAUL, *Titan*, avec les commentaires de Ralph-Rainer Wuthenow, Francfort/Main, Insel, 1983, p. 887 (sont cités ici les commentaires de R.-R. Wuthenow).

70. Cf. Alain MONTANDON, *Jean Paul romancier*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1987, p. 330-333. A. Montandon rappelle cette phrase de Jean Paul qui dit : « L'homme ne jouit de son Moi qu'en le dédoublant » (*ibid.*, p. 333). Ce double, l'artiste le produit dans l'art qui lui renvoie le reflet caché de sa propre personnalité.

71. Notre interprétation se rapproche de celle de H. Danuser pour qui le héros chez Mahler n'est pas le compositeur, mais un sujet psychique et imaginaire qui projette un univers fictif dans sa musique (cf. H. DANUSER, *Gustav Mahler und seine Zeit*, *op. cit.*, p. 136-137). On voit en effet poindre dans cette remarque du musicologue allemand l'idée d'un « second moi » telle que l'expose Mahler lui-même. L'idée de Carl Dahlhaus selon laquelle le sujet des symphonies de Mahler serait un sujet « esthétique » est aussi tenable, dans la mesure où il pourrait être compris comme le sujet engendrant le nouveau monde (qui est le monde de l'art) dont parle Mahler (cf. C. DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel etc., Bärenreiter, 1994, p. 139). L'hypothèse d'Adorno va aussi dans la même direction, puisqu'il refuse lui aussi l'idée d'une narration à la première personne au profit d'un sujet qui s'apparente au sujet esthétique dahlhausien (cf. ADORNO, *Mahler*, *op. cit.*, p. 43).

maliser et démontrer la filiation entre Mahler et les conceptions esthétiques des premiers romantiques et de Schelling et donc (4) justifier *a priori* la présence d'éléments fantastiques dans les symphonies de Mahler. Ces pages ont pu paraître longues, mais elles étaient nécessaires, étant donné que l'on ne disposait pas de preuves directes — *i.e.* de témoignages explicites de Mahler — du caractère ou bien romantique (au sens du premier romantisme allemand), ou bien fantastique, de ses symphonies. Maintenant que des résultats ont pu être clairement établis dans ce domaine, nous pouvons en venir à l'analyse des symphonies elles-mêmes et montrer comment elles ont pu reprendre des principes « littéraires ». À partir de l'analyse du début du finale de la *Deuxième symphonie* et des écrits — fantastiques, ou sur le fantastique — de Jean Paul, nous allons tenter de dégager les principes d'un fantastique musical en les confrontant à ceux du fantastique littéraire. Ce premier travail d'analyse servira de base aux deux chapitres suivants qui montreront que le fantastique chez Mahler n'est pas un phénomène localisé concernant le seul finale de la *Deuxième symphonie*, mais qu'il constitue véritablement une donnée première de son style.

Vers une « grammaire » du fantastique en musique ? Quelques remarques à partir du début du finale de la *Deuxième symphonie*

Les 69 premières mesures du finale de la *Deuxième symphonie* posent une série de problèmes à l'analyse traditionnelle : elles se présentent en effet comme une succession apparemment incohérente de cinq sections dont l'analyse nécessite la prise en considération d'autres outils que les traditionnels outils de la forme musicale, et de la forme sonate en particulier. D'abord parce que chacune de ces cinq sections, entièrement close sur elle-même et séparée des sections précédente et suivante par une césure, constitue une totalité en soi ; ensuite parce que les rapports des différentes sections entre elles est problématique. De plus, plusieurs sections contiennent des références étrangères au finale et tissent un réseau de relations complexe, qui obscurcit la perception de la forme du mouvement. Les cinq sections indépendantes sont les suivantes (le tableau 18, voir page suivante, en présente un aperçu schématique) :

- section 1 (mes. 1–25) : citation d'un premier motif A au caractère sombre en *si* bémol mineur sur pédale de *do*, issu du scherzo (précisément des mes. 465–480) de la *Deuxième symphonie* ;

- section 2 (mes. 26–42) : citation d’un second motif B, au contraire lumineux et triomphant, en *do* majeur, issu du premier mouvement (précisément des mes. 286–288). Ce motif repose sur un ostinato en triples croches des cordes graves ;
- section 3 (mes. 43–47) : présentation d’un troisième motif C qui est en réalité l’appel d’un cor placé hors scène, dont le caractère pastoral est renforcé par la tonique de *fa*, tonalité de la *Pastorale* de Beethoven ;
- section 4 (mes. 48–61) : section orchestrale reprenant une variante du motif C, cette fois-ci sur la scène, en *fa* mineur. À l’exposé de ce motif se rajoutent d’autres éléments, notamment l’imitation du gazouillis des oiseaux aux violons (trilles) et un rythme de marche funèbre suggéré par les trombones aux mesures 57–58, doublé de deux coups de tam-tam ;
- section 5 (mes. 62–69) : citation du *Dies iræ*, qui est à la fois la citation d’une mélodie grégorienne et le rappel d’un thème du premier mouvement (mes. 270–273).

TABLEAU 18 : schématisation de la forme des 69 premières mesures du finale de la *Deuxième symphonie*

Mesures	1–25	26–42	43–47	48–61	62–69
Section	n° 1	n° 2	n° 3	n° 4	n° 5
Motif	A	B	C	C varié	<i>Dies iræ</i>
Thématique	citation du 3 ^e mouvement	citation du 2 ^e mouvement	appel de cor	motif de cor varié au hautbois + vision irréaliste (couplée à une marche funèbre)	citation du <i>Dies iræ</i> (tirée du 1 ^{er} mouvement)
Tonalité	<i>si b m</i> (péd. <i>do</i>)	<i>do M</i>	<i>fa</i>	<i>fa m</i>	
Tempo	Im Tempo des Scherzo	Sehr zurückhaltend	Langsam	Langsam, nicht schleppen	Langsam (quasi l’istesso tempo)
Mètre	3/8 et 2/4	4/4			

Chacune de ces sections est nettement séparée de celle qui la précède soit par des silences (c’est ce qui se produit entre les sections 2–3, 3–4 et 4–5), soit par une césure indiquée de la main de Mahler lui-même (« *Cäsur* ») entre les deux premières sections. Par ailleurs, aucune transition ne tente de souder les sections en un tout compact et cohérent. Seuls peut-être les rapports harmoniques tentent-ils d’atténuer les contrastes de matériau et de caractère : les sections 1 et 2 se basent toutes les deux sur une pédale de

basse de *do*, mais leurs tonalités sont très éloignées, puisque la première section est en *si* bémol mineur et la seconde en *do* majeur ; la section 3 est en *fa* (mode indéterminé), si bien que l'enchaînement de la deuxième à la troisième section peut se comprendre dans un rapport de dominante à tonique ; les deux dernières sections, enfin, prolongent harmoniquement la troisième sur une fondamentale de *fa*, mais dans le mode mineur.

Si les rapports harmoniques contribuent à resserrer un peu les liens entre ces cinq sections, la diversité des matériaux et des caractères n'en reste pas pour autant un problème pour l'analyste : ces 69 mesures se présentent un peu comme un collage de cinq « images sonores » que Mahler aurait reprises à son environnement sonore (dans le cas du *Dies iræ*, des bruits d'oiseaux et de la mélodie pastorale de cor notamment), ou bien à des événements antérieurs de l'œuvre (dans le cas des deux citations d'autres mouvements de la symphonie). Les outils de l'analyse traditionnelle de la musique — et notamment ceux de la forme sonate — s'avèrent incapables à proposer une explication cohérente de cet enchaînement⁷² ; en revanche, si l'on prend en considération les déclarations de Mahler et que l'on tente de les articuler autour du problème posé par ce passage, on s'aperçoit non seulement de l'étonnante cohérence entre théorie et pratique, mais surtout qu'il est possible de parler d'éléments fantastiques dans la musique de Mahler. On retrouve en effet dans ce finale des procédés fantastiques utilisés en littérature à la fois par Jean Paul, mais aussi par le jeune Mahler lui-même dans quelques uns de ses écrits. Notre analyse tentera donc d'établir un parallèle entre les procédés musicaux dont s'est servi Mahler et ceux utilisés par Jean Paul dans *Titan* (ou théorisés dans sa *Vorschule der Ästhetik*), procédés que le jeune Mahler avait lui-même repris dans une lettre au style très jean paulien⁷³, adressée à son ami Josef Steiner et rédigée du 17 au 19

72. R. Specht devait dire que « le style librement fantastique [*die freie Phantastik*] de ce mouvement monstrueux ne fournit que peu de bases à une analyse formelle » (R. SPECHT, *Gustav Mahler, op. cit.*, p. 237, note 1). Bernd Sponheuer a lui aussi parlé d'« une succession libre d'épisodes dans une atmosphère irréelle entre passé et futur » (B. SPONHEUER, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing, Hans Schneider, 1978, p. 102) ou encore d'une « accumulation prosaïque » (*prosahafte Reihung* ; *ibid.*, p. 98).

73. H.-L. de La Grange (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 88), s'il n'a pas reconnu l'influence de Jean Paul dans cette lettre, ne manque pas de souligner la propension de Mahler à l'ironie, à « ces sautes d'humeur, à ces passages rapides du sublime au grotesque, de l'exaltation à la dépression » qui sont les ingrédients mêmes du fantastique tel que l'a pratiqué Jean Paul.

EXEMPLE 46 : imitation stylisée des gazouillis d'oiseaux
aux violons (mes. 55–56)

EXEMPLE 47 : motif de marche funèbre aux trombones 1 & 3 (mes. 57–58)

Le jeu entre l'extérieur (section 3 — cor hors scène) et l'intérieur (section 4 — hautbois sur scène) traduit clairement une volonté de Mahler de distinguer entre le monde extérieur (le réel) et le monde intérieur (celui du sujet qui perçoit) ; ce dernier est tout entier incarné par l'orchestre qui est, comme nous l'avons vu dans les théories de Wagner présentées au chapitre 1, l'« instrument » par lequel s'exprime l'intériorité du sujet. Il s'agit maintenant de comprendre ce qui lie l'intériorité et l'extériorité et comment cette relation est envisagée par Mahler.

Dans son ouvrage paru en 1978 et intitulé *Mahler und seine Umwelt*, Vladimir Karbusicky se livre à une analyse en profondeur du rôle des ima-

ges reprises au monde réel (dont le solo de cor pourrait faire partie) dans l'œuvre de Mahler. Partant de l'épisode de cor du scherzo de la *Cinquième symphonie* et rattachant son origine à un chant populaire tchèque⁷⁵, il en vient à étudier dans le troisième chapitre de son ouvrage la fonction de ces images issues de l'environnement de Mahler (qu'il appelle « *Umweltbilder* ») dans la forme symphonique⁷⁶. Selon lui, l'image est prétexte à une « réflexion émotionnelle » (*emotionale Reflexion*), c'est-à-dire qu'elle provoque une réaction émotive de la part du sujet, réaction qui est traduite concrètement par l'orchestre opposé, dans ce type de passage, à l'instrument soliste évoquant l'image en question. V. Karbusicky montre que ce procédé est non seulement courant dans le folklore tchèque, mais aussi dans les poèmes allemands de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Il cite en exemple ce passage très éloquent de *An Mignon* de Goethe⁷⁷ :

Über Tal und Fluß getragen	<i>Porté par-dessus vallées et rivières,</i>
ziehet rein der Sonne Wagen.	<i>Le chariot solaire dans sa pureté chemine.</i>
Ach, sie regt in ihrem Lauf	<i>Ah, il ravive dans sa course,</i>
so wie deine, meine Schmerzen	<i>Avec les tiens, mes maux</i>
tief im Herzen	<i>Au plus profond de nos cœurs</i>
immer Morgen wieder auf.	<i>À nouveau chaque matin.</i>

Les deux premiers vers évoquent la course du soleil dans le ciel au-dessus d'un paysage champêtre (vallée, ruisseau), tandis que le verbe *regt* (ici : « ravive ») sert de transition entre le chariot solaire (qui est son sujet grammatical) et les douleurs de Mignon (qui en sont le complément d'objet). La vision du soleil qui se lève tous les matins induit donc chez l'observateur une réaction émotionnelle qui se traduit par le réveil de ses douleurs. Le paysage extérieur entre ainsi en corrélation avec l'intériorité de celui qui l'observe. C'est ce que V. Karbusicky nomme la « réflexion émotionnelle », celle qui implique que les images du monde extérieur évoquées par le poète ne constituent pas un deuxième discours qui serait parallèle au discours

75. Cf. Vladimir KARBUSICKY, *Gustav Mahler und seine Umwelt*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, p. 57. V. Karbusicky étudie dans son ouvrage l'influence de la musique tchèque sur Mahler. Le lecteur disposera de remarques plus générales sur l'influence de l'environnement musical du jeune Mahler sur sa musique dans l'article de Stuart Feder (cf. S. FEDER, « Gustav Mahler. A Composer's Childhood. The auditory Environment », in : Günther WEISS [éd.], *Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, Berne etc., Peter Lang, 1997, p. 27–38).

76. Cf. V. KARBUSICKY, *Gustav Mahler und seine Umwelt*, op. cit., p. 67–95.

77. *Ibid.*, p. 79.

intérieur, mais se comportent réellement comme une source alimentant en permanence les états psychiques du sujet.

Le musicologue tchèque transpose ce principe dans l'œuvre de Mahler⁷⁸ et montre que l'épisode de cor du scherzo de la *Cinquième symphonie* reçoit lui aussi sa réflexion émotionnelle dans la réponse des cordes qui ponctue les différentes phrases du cor (voir mes. 270–307), tout comme à la fin de la « Scène au ruisseau » de la *Pastorale* de Beethoven (mes. 129 et suiv.), les appels des bois imitant les gazouillis de la caille, du rossignol et du coucou reçoivent leur réflexion émotionnelle dans les trémolos des cordes⁷⁹. Si nous transposons ce modèle < image / réflexion émotionnelle > dans le finale de la *Deuxième symphonie*, nous pouvons aisément considérer la section 4 (vision quasi pastorale-macabre) comme une réflexion émotionnelle de la section 3 ; cette dernière se comporte quant à elle comme une « image » au sens karbusickien, puisqu'elle fait explicitement référence au monde extérieur (par son caractère pastoral et par le fait qu'elle est jouée par un cor hors orchestre). En effet, à l'élément extérieur que représente la phrase de cor répond dans l'orchestre une vision macabre résidant d'une part dans l'apparition du rythme de marche funèbre et du tam-tam, et d'autre part dans l'apparition de la tierce du ton (*la* bémol) — symbole de la subjectivité — entre les deux notes sur lesquelles reposaient le solo de cor : *fa* et *do*, formant une quinte juste, donc objective, car ne déterminant pas le mode (mineur ou majeur). Ainsi Mahler nous montre-t-il par ce procédé à quel point le sujet est réceptif aux sons de l'extérieur et comment il réagit émotionnellement à ceux-ci.

La théorie de V. Karbusicky ne nous semble toutefois pas aller assez loin dans le sens où elle explique certes comment le solo de cor induit le caractère macabre de la section 4, mais elle ne nous permet pas de comprendre pourquoi le motif du solo de cor est toujours présent, bien que légèrement modifié et joué au hautbois, dans la quatrième section. La raison en est

78. Bien que V. Karbusicky ne le précise pas, cette transposition est en partie justifiée par une phrase du compositeur lui-même qui parle dans une lettre adressée à une jeune femme de Hambourg, Gisela Tolnay-Witt, de la composition musicale ; il y dit que le contenu de la musique a changé au XIX^e siècle et qu'il importe désormais aux compositeurs de ne plus exprimer simplement la gaieté ou la joie, mais « le passage de l'un à l'autre, les conflits intérieurs, la nature qui nous entoure et l'effet qu'elle a sur nous [nous soulignons], l'humour et les idées poétiques » (H. BLAUKOPF [éd.], *Gustav Mahler: Briefe, op. cit.*, p. 130 [lettre à Gisela Tolnay-Witt du 7 février 1893] ; traduction citée d'après H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 415).

79. Cf. V. KARBUSICKY, *Gustav Mahler und seine Umwelt, op. cit.*, p. 79.

pourtant simple : la section 4 n'est pas seulement une réflexion émotionnelle de la section qui la précède, mais une de ces visions fantastiques propres à la musique de Mahler, résultant de l'interaction entre nature et esprit⁸⁰. La quatrième section est en fait la conjonction d'une image issue du monde réel (le solo de cor, extérieur à la scène) et de l'intériorité du sujet qui s'empare de cette image pour lui donner une tournure insolite et bizarre. C'est ainsi que sont intégrés les gazouillis d'oiseaux aux violons ainsi que les éléments funèbres (marche, tam-tam) à un solo de cor qui ne possédait pas tous ces attributs. La nature qu'il symbolisait était une nature objective, limitée à deux notes distantes d'une quinte juste ; l'intégration de cette image à l'orchestre, donc au monde intérieur de la scène, lui confère soudain une coloration macabre dans le mode mineur qui rend la nature inquiétante, étrange. L'image familière du cor prend tout à coup une tournure étrangère qui lui donne un caractère irréel⁸¹ ; d'aucuns diront « fantastique ».

Dans sa *Vorschule der Ästhetik*, Jean Paul nomme précisément *Phantasie* (« fantaisie ») cette capacité de l'homme à créer des représentations qui sont reprises au monde réel, mais qui précisément ne sont plus présentées comme telles. Il dit lui-même :

L'imagination [*Einbildungskraft*] est la prose de la faculté des images [*Bildungskraft*] ou fantaisie [*Phantasie*]. Elle n'est qu'un souvenir plus intense et plus haut en couleurs, que les animaux possèdent aussi, puisqu'il leur arrive de rêver et d'avoir peur. Ses images ne sont que tournoisements de feuilles détachées du monde réel ; la fièvre, la faiblesse des nerfs, les boisons peuvent épaissir et gonfler ces images au point qu'elles passent du monde intérieur au monde extérieur, pour, solidifiées, y prendre corps⁸².

80. Mahler s'inscrit ainsi dans une tradition romantique qui, comme l'a fort justement souligné Charles Rosen, assigne à l'appel de cor la fonction de susciter le rêve ou la création d'images irréelles. C. Rosen l'a notamment montré dans le cas de « Der Lindenbaum » de Schubert (cf. C. ROSEN, *La génération romantique*, trad. G. Bloch, Paris, Gallimard, 2002, p. 166) et du cycle *An die ferne Geliebte* de Beethoven (cf. *ibid.*, p. 222).

81. Donald Mitchell a reconnu en partie cette connotation psychologique des éléments réalistes dans les symphonies de Mahler en parlant de « complexes symboliques », mais il n'a jamais poussé suffisamment loin ses recherches pour découvrir que ces symboles étaient en réalité des images fantastiques (cf. D. MITCHELL, *Gustav Mahler. I. The Early Years*, Londres, Rockliff, 1958 ; éd. révisée par P. Banks et D. Matthews, Londres etc., Faber & Faber, 1980, p. 19–20).

82. JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. et notes d'A.-M. Lang et J.-L. Nancy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 50 (deuxième programme « Hiérarchie des facultés poétiques », § 6).

Le fantastique est donc cette capacité du poète à créer des images qui résultent d'une interaction entre la perception consciente du monde réel et la mise en contact inconsciente de cette réalité avec l'intériorité du sujet qui lui donne une coloration nouvelle. L'image ainsi créée n'appartient ni véritablement au monde réel (Jean Paul dit qu'elle est « détachée du monde réel »), ni à une pure intériorité du sujet puisqu'elle intègre un élément du réel ; elle se situe alors dans ce monde intermédiaire que l'art — et les symphonies de Mahler en particulier — entend recréer et qui doit, par son étrangeté, tenter de révéler une vérité supérieure.

Le détour par l'esthétique jean-paulienne nous permet d'enrichir le modèle de Karbusicky : l'image est certes prétexte à une réflexion émotionnelle — c'est-à-dire qu'elle induit un mouvement *centripète*, allant de l'extérieur vers l'intérieur —, mais elle est également produit de notre imagination, et à ce titre produit d'un mouvement *centrifuge* qui projette les représentations mentales dans le monde réel. La frontière entre intériorité et extériorité est donc ténue ; le fantastique tente précisément de l'abolir pour créer ce monde intermédiaire qui doit être celui de l'art. Jean Paul dira lui-même dans l'un de ses aphorismes philosophiques : « Les sons intérieurs sont souvent ressentis comme extérieurs. C'est pour cela que l'on est souvent en mal de distinguer le son pensé du son entendu au loin ⁸³. » N'est-ce pas précisément ce qui se passe dans le passage étudié, où la continuité du motif de cor brouille la frontière entre extériorité et intériorité ? Le son pensé n'est-il pas au fond rien de plus que l'écho intérieur du son entendu au loin ?

Si les liens formels entre les troisième et quatrième sections ne peuvent être expliqués par les simples canons de la forme musicale, nous voyons en revanche qu'ils correspondent à des revendications esthétiques propres au romantisme, visant précisément à déconstruire les liens rationnels traditionnellement admis pour les remplacer par la « logique » — qui n'en précise plus vraiment une — de l'imagination et de la fantaisie.

Bisociation et métaphore

L'enchaînement des sections 3 et 4 prend tout son sens, si on le considère comme la résultante des sections 1 et 2. En effet, dans son ouvrage sur le fantastique, et plus précisément dans le chapitre consacré au fantastique

83. JEAN PAUL, *Jean Pauls sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, commandé par la *Preussische Akademie der Wissenschaften*, édité sous la responsabilité d'E. Berend, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1999, 2^e section, vol. 7, p. 19 (aphorisme 30).

chez Jean Paul, B. Ransch-Trill qualifie de « bisociation ⁸⁴ » ce procédé couramment utilisé par Jean Paul (et à sa suite, par d'autres écrivains romantiques), qui consiste à associer deux éléments entre lesquels n'existe pas de rapport causal pour en produire un troisième qui possède de ce fait un caractère étrange. Les deux termes de la bisociation sont souvent de nature différente — l'un est issu du monde réel, l'autre d'une donnée intérieure propre au sujet —, si bien que le troisième élément n'est pour B. Ransch-Trill rien d'autre qu'une « métaphore ⁸⁵ », un procédé relevant du *Witz* ⁸⁶ ; ce procédé met brutalement en rapport deux objets entre eux et vise à éclairer symboliquement l'intériorité par l'extériorité. N'est-ce pas ce à quoi l'auditeur assiste dans finale de la *Deuxième symphonie* ?

Rappelons que la première section possède un caractère effroyable et terrifiant — au point que la plupart des commentateurs ont parlé à son propos de « fanfare terrifiante ⁸⁷ » — et qu'elle anticipe d'une certaine manière l'idée du macabre qui s'exprime dans la section 4. Aussi la quatrième section ne serait-elle au fond que l'association d'un état d'esprit du sujet (l'état dysphorique) de la première section et d'un objet réel (l'appel de cor), qui modifie à la fois la forme que prend l'état psychique du héros, puisque la fanfare terrifiante devient quasiment une marche funèbre, et la forme de l'objet emprunté au monde réel, puisque la vision pastorale du cor prend ici un aspect macabre très inquiétant et que le motif de cor est maintenant en-

84. B. Ransch-Trill reprend sa terminologie à une étude d'A. Kæstler sur l'esprit créateur pour l'appliquer au style jean-paulien (cf. B. RANSCH-TRILL, *Phantasie*, *op. cit.*, p. 211).

85. Cf. *loc. cit.* B. Ransch-Trill reprend ici à son compte les résultats de l'étude que mena au début des années 1980 Eckart Œhlenschläger sur les romans de Jean Paul et les procédés stylistiques caractéristiques du romancier (cf. E. ŒHLENSCHLÄGER, *Närrische Phantasie. Zum metaphorischen Prozess bei Jean Paul*, Tübingen, Niemeyer, 1980) ainsi que de l'ouvrage plus ancien de Wolfdietrich Rasch (cf. W. RASCH, *Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen*, Munich, Carl Hanser, 1961).

86. Dans son ouvrage sur l'absolu littéraire, Flavio Cuniberto montre bien de quelle manière la métaphore n'est qu'un produit du *Witz*, dans la mesure où elle tente de préciser une idée ou un concept par le recours à une image extérieure à ce (ou cette) dernier(e), une image produite par notre inconscient avec toutes les représentations mentales que nous y associons (cf. F. CUNIBERTO, *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario. Modernità ed ermetismo nel primo romanticismo*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 31–39).

87. C'est notamment le cas de C. Floros (cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, vol. II, p. 421–422) : C. Floros fonde son idée sur une comparaison, justifiée et pertinente, de ce passage avec les premières mesures du finale de la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Pour Henry-Louis de La Grange, c'est un « cri de désespoir » (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, vol. I, p. 1026)

tendu *dans* l'orchestre et non à l'extérieur de ce dernier. L'image fantastique de la section 4 crée de ce fait un monde à part, qui résulte de l'interaction du monde réel et du monde intérieur : nous pouvons désormais, grâce à la mise en évidence du caractère dysphorique de la première section, préciser la nature de ce monde intérieur et montrer comment s'articulent les deux mondes. L'image fantastique est la combinaison de l'état dysphorique de la section 1 et de l'appel pastoral de cor de la section 3. En ce sens, il nous semble possible de parler de « bisociation » dans ce cas, puisque la coloration intérieure apportée à l'appel de cor dans la section 4 n'est pas complètement indépendante de l'état initial du sujet, mais qu'elle semble en découler directement.

Un problème se pose néanmoins : la section 2 s'oppose, de par son caractère, très radicalement à la section 1, puisqu'elle présente ce motif lumineux B en *do* majeur qui tranche nettement avec l'humeur terrifiante de la section 1. Cette association antithétique semble être là encore un des traits caractéristiques du fantastique, puisque dans son étude sur la grammaire du fantastique, Gianni Rodari consacre tout un chapitre à ce que les spécialistes nomment le « binôme fantastique » et qui implique que toute idée ne puisse exister, et surtout s'exprimer, sans son contraire⁸⁸. Reprenant l'image du dipôle électrique qui ne peut produire de courant que s'il est constitué de deux pôles, l'auteur italien montre qu'il en va de même pour les idées produites par l'esprit humain et qu'une idée ne peut naître et exister que si elle peut opposer à son propre contenu le contenu contraire. C'est ainsi qu'elle délimite son domaine existentiel propre. Cette nécessité pour une idée de se définir par rapport à son contraire correspond très exactement à ce qui se produit au début du finale de la *Deuxième symphonie* : la première section présente un souvenir de nature hautement dysphorique, tendu, tourmenté et traversé d'idées noires, tandis que la deuxième section fait revenir à la conscience de l'auditeur un souvenir radicalement différent, serein, lumineux et majestueux. Musicalement, les deux sections apparaissent d'ailleurs comme les deux faces d'une même réalité : bien qu'une césure les sépare et manifeste au fond l'opposition de caractère qui les caractérise, la continuité de la pédale de basse de *do* ainsi que les parentés entre

88. Cf. Gianni RODARI, *Grammatik der Phantasie. Die Kunst, Geschichten zu erfinden*, trad. de l'italien par A. Mudry, Leipzig, Reclam, 1992, p. 21. G. Rodari cite un certain nombre d'exemples et se réfère sur le plan théorique aux idées que Paul Klee avait émises quelque cinquante ans plus tôt dans ses écrits sur la forme (*Schriften über Form und Gestaltungslehre*).

les motifs A et B des sections 1 et 2 (exemple 48), reposant tous deux sur un accord parfait arpégé, indique une forte imbrication des deux sections.

EXEMPLE 48 : structure arpégée des motifs des sections 1 et 2
du finale de la *Deuxième symphonie*

Motif A (trombones 1-2, mes. 5-7) structure arpégée du motif

ff accord référent

Motif B (flûtes 3-4, mes. 28-30) structure arpégée du motif

pp accord référent

La section 2 ne serait donc là que pour manifester, avec une acuité accrue, le caractère dysphorique de la section 1 ; que ce soit précisément le caractère de la section 1, et non celui de la section 2, qui soit dominant, se vérifie d'ailleurs dans la suite du début de ce finale, car la section 4 reprend l'idée dysphorique de la section 1 sous la forme d'une marche funèbre et la section 5 n'est rien d'autre qu'une citation du *Dies iræ*. Les sections 1 et 2 forment bel et bien ce que G. Rodari appelle un « binôme fantastique » ; elles n'entretiennent pas entre elles de lien causal, mais sont elles aussi déterminées par une « logique » fantastique.

L'apparente incohérence des quatre premières sections du début du finale trouve finalement une explication grâce à ce qu'on pourrait en définitive appeler une « grammaire du fantastique » ; Mahler en fait ici un usage assez typique. Toutefois, cette grammaire a jusqu'ici été mise en évidence par le recours à des écrits théoriques sur le fantastique. Ces écrits traitaient du fantastique en général (notamment en ce qui concerne l'ouvrage de G. Rodari), et non spécifiquement du fantastique tels que le pratiquèrent les écrivains romantiques. Il y a donc lieu de vérifier si les principes « grammaticaux » dégagés par notre analyse ont aussi été utilisés par les auteurs romantiques, et notamment par un des auteurs fétiches de Mahler : Jean Paul.

Les quatre premières sections s'organisent, nous l'avons vu, autour du procédé de bisociation impliquant (1) la présence d'un affect initial, (2) l'existence d'un objet extérieur au sujet et (3) la combinaison insolite et incongrue de ces deux données initiales pour créer une image fantastique

faisant interagir inconsciemment le réel et l'esprit. Ce procédé de « métaphore » mis en évidence dans le début du finale de la *Deuxième symphonie* de Mahler est en fait repris par le compositeur à des archétypes littéraires du premier romantisme. Nous en voulons pour preuve le passage suivant, tiré du premier cycle du premier jubilé de *Titan*, dans lequel Jean Paul décrit l'arrivée d'Albano sur les îles Borromées, la terre de son père :

Depuis la rive, Albano regardait avec une agitation grandissante par-dessus l'eau scintillante le lieu saint où il avait passé sa jeunesse, où avaient vécu sa mère disparue et ses sœurs qui depuis avaient quitté l'île — les chants de joie semblaient le rejoindre en nageant sur des barques lointaines et l'envoûtaient — chaque sautilllement de l'onde, l'écume des vagues submergeait son poitrail à chaque fois un peu plus — la statue géante de saint Borromée qui regardait au-delà des villes était l'incarnation de la grâce (son père) qui se dressait dans son cœur, et la pyramide florissante, l'île, devenait le trône paternel — la chaîne étincelante de montagnes et de glaciers s'enlaça fermement autour de son esprit et l'emporta vers de plus hauts êtres et de plus hautes pensées ⁸⁹.

Ce passage montre d'une manière symptomatique l'usage de la métaphore et de la bisociation chez Jean Paul. Le paysage extérieur entre en effet constamment en relation avec l'état intérieur d'Albano pour créer des rencontres inattendues et insolites qui ne sont que le produit de l'imaginaire du héros. La première de ces bisociations se produit quand Albano s' imagine que les chants de joie le rejoignent en nageant sur des barques lointaines. Il est évident que l' « agitation grandissante » dont il est question au début du passage définit en un état proprement euphorique du sujet qui se réjouit de revenir sur les lieux de sa jeunesse. Cette idée de joie va rencontrer un élément du paysage — ici tout naturellement les barques, puisque le héros doit traverser une partie du Lac Majeur en bateau pour rejoindre les îles Borromées et que de ce fait, il doit être entouré d'embarcations en tous genres — pour créer cette vision étrange de chants de joie voyageant sur des barques. L'association est en effet incongrue : d'une part parce que des chants ne peuvent pas « naviguer » sur des barques (opposition matérialité / immatérialité), et d'autre part parce qu'il n'y pas de lien causal entre une barque et un chant. Si Albano avait associé des chants à des instruments de musique, l'association n'aurait pas produit un effet aussi étrange. Ici, comme d'ailleurs dans la symphonie de Mahler, l'affect du sujet envahit tout le paysage qu'il

89. JEAN PAUL, *Titan*, *op. cit.*, p. 16. Désireux de posséder la traduction la plus proche possible du texte initial, nous avons entrepris nous-même de traduire ce passage.

colore systématiquement de sa teinte, tantôt euphorique, tantôt dysphorique, pour produire une réalité autre qui se manifeste ici tangiblement dans les chants de joie naviguant sur des barques.

Un phénomène tout à fait similaire se produit lorsqu'Albano croit voir dans la statue de Saint Borromée l'incarnation de son père. La statue ne représente bien entendu pas le père d'Albano, mais la haute estime qu'il avait pour lui provoque cette bisociation de l'idée de grâce et de la statue de Saint Borromée, produisant la vision fantastique de la sainteté du père. Le caractère métaphorique de cette image est d'ailleurs, presque maladroitement, souligné par Jean Paul lui-même qui met en parallèle l'idée de la grâce et celle du père par le truchement de parenthèses.

Enfin, la dernière vision fantastique est celle de la chaîne de montagnes qui « s'enlace » autour de l'esprit d'Albano : une nouvelle fois, nous retrouvons la conjonction fortuite du matériel et de l'immatériel, et l'émergence d'une image forcément irréaliste, car les chaînes de montagnes n'ont pu physiquement « s'enlacer » autour d'Albano.

Nous pourrions multiplier les exemples à l'envi, car l'œuvre de Jean Paul foisonne de ce genre de procédés bisociatifs. Mahler reprend dans sa symphonie des archétypes propres à la littérature fantastique, et plus particulièrement à la littérature fantastique des premiers romantiques. Il est encore plus intéressant de noter que ces archétypes n'ont pas seulement influencé son style musical, mais également son style littéraire (ceci ne pourra que confirmer un peu plus la sensibilité de Mahler au fantastique). Nous en voulons pour preuve cette lettre à Josef Steiner datée de juin 1879 et qui, non seulement dans sa structure, mais aussi dans son contenu, n'est pas sans entretenir de troublantes parentés avec le finale de la *Deuxième symphonie*. Nous prenons comme exemple le passage suivant :

Alors passent devant moi les pâles fantômes de ma vie, comme les ombres d'un bonheur depuis longtemps perdu, et le chant [*Lied*] du désir résonne à nouveau. Et nous errons encore ensemble dans ces champs familiers et nous voyons là un joueur de vielle [*Leiermann*], debout, tenant son chapeau dans ses mains décharnées. Dans les sons discordants de son instrument, j'entends « Ernst von Schwaben » [projet d'opéra de Mahler sur un livret de J. Steiner]. Lui-même paraît à mes yeux et me tend les bras, mais quand je le regarde, je découvre que c'est mon pauvre frère [Ernst]. Des voiles tombent du ciel, les sons et les images s'estompent ⁹⁰.

90. H. BLAUKOPF, (éd.), *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.*, p. 31 (trad. fr. citée d'après H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 86).

Ce court paragraphe se présente d'une manière très similaire au passage du *Titan* de Jean Paul que nous venons d'analyser : après la présentation d'un état intérieur initial (ici, contrairement à l'extrait de Jean Paul, cet état est éminemment dysphorique), se succèdent une série de visions tout aussi étranges qu'insolites. Les « fantômes de ma vie » indiquent en effet que Mahler est perdu dans ses souvenirs et qu'il y pense non sans une certaine nostalgie, puisque désormais le bonheur est, dit-il, « depuis longtemps perdu ». C'est donc dans un état de torpeur que se trouve Mahler quand il erre dans les plaines hongroises. Très rapidement pourtant, son esprit se fixe sur un objet du paysage : le joueur de vielle. Cet homme n'est-il peut-être déjà que le produit de l'imaginaire de Mahler ? Peut-être ne se trouve-t-il en réalité personne dans la steppe ? Il n'est pas possible de trancher cette question *a priori* ; en revanche, le fait que l'homme qui apparaît à Mahler soit un joueur de vielle — et non par exemple un groupe de musiciens hongrois — est déjà révélateur : le joueur de vielle n'aurait-il pas été réveillé par la bisociation d'un personnage présent effectivement dans le paysage (mais qui n'était pas forcément un joueur de vielle) et de cet état psychique du héros qui se traduisait par le présence de « fantômes » (donc de morts) et du chant nostalgique du désir ? Dans la symbolique européenne, le joueur de vielle n'est en effet rien d'autre qu'une allégorie de la mort ; par ailleurs, son association au « chant » (*Lied*) pourrait très bien avoir été provoquée par le rapprochement entre le joueur de vielle de la *Winterreise* de Schubert et l'état d'errance solitaire de Mahler, comparable à celui du voyageur d'hiver. Il est donc fort probable que le joueur de vielle soit déjà une apparition métaphorique et ne soit pas un élément du paysage que peut observer Mahler. Toutefois, même si tel ne devait pas être le cas, le fait même que ce joueur de vielle joue un air discordant rappelant « Ernst von Schwaben », qui est, rappelons-le, un projet d'opéra de Mahler rapidement abandonné, relève d'un procédé bisociatif⁹¹. Le joueur de vielle ne peut en effet jouer un opéra qui n'a pas encore été publié ni même exécuté ; autrement dit, ce

91. D'aucuns pourraient objecter ici que le joueur de vielle ne joue pas l'air de l'opéra de Mahler, mais qu'en réalité c'est Mahler qui perçoit dans les sons de la vielle cet air familier. Or c'est précisément dans la *perception* de l'air du joueur de vielle que réside la bisociation fantastique : c'est Mahler qui par sa subjectivité déforme la réalité, si bien qu'il est tout à fait normal que l'air d'« Ernst von Schwaben » ne soit que l'interprétation de Mahler, et non la réalité elle-même. En juxtaposant la réalité objective et la réalité perçue, Mahler renforce encore un peu plus le hiatus entre monde réel et monde imaginaire et insiste sur le caractère fantastique de ce joueur de vielle.

sont les fantômes de la vie de Mahler et l'état dysphorico-nostalgique initial de l'auteur qui ont produit cette image insolite du joueur de vielle interprétant « Ernst von Schwaben ». Cela devient d'autant plus clair si l'on prend en considération le fait que Mahler avait eu le projet d'écrire cet opéra à la suite du décès de son frère Ernst⁹², lequel constituerait au regard de ce passage un des « fantômes ». Mahler nous livre ainsi lui-même la clé de ce passage en associant soudainement à la fin du passage le joueur de vielle à Ernst qu'il qualifie de « *pauvre* frère ».

Si nous résumons la structure de ce passage, nous arrivons à l'enchaînement suivant : de la double présence (1) de souvenirs macabres et sinistres évoquant les « fantômes » de la vie de Mahler et (2) d'un musicien, ou tout simplement d'un homme, présent dans le paysage naît (3) cette vision fantastique bisociative d'un joueur de vielle, symbolisant la mort et l'errance de Mahler, et jouant l'air d'un opéra de Mahler dédié à un de ces fantômes, en l'occurrence son frère. Dans une dernière étape (4), le joueur de vielle prend symboliquement l'apparence d'Ernst, le frère de Mahler, avant que la vision ne s'estompe (comme le précise explicitement Mahler : « Des voiles tombent du ciel. Les sons et les images s'estompent »).

Mahler reprend dans ce passage le principe de bisociation dégagé de l'analyse du texte de Jean Paul, tout en lui donnant plus nettement le caractère d'une vision, c'est-à-dire d'une image proprement imaginaire et fantastique naissant de la rencontre entre un état initial du sujet et les éléments du paysage qui sont transformés au gré des errances psychiques du héros. La structure ainsi engendrée est plus complexe, bien que reprenant à la base exactement les mêmes procédés que ceux utilisés par Jean Paul. Nous tenons ici la preuve que les archétypes fantastiques utilisés par Jean Paul ont été mis à profit, au moins sur le plan littéraire, par le jeune Mahler. Si l'on revient maintenant au finale de la *Deuxième symphonie*, la parenté devient frappante entre la structure littéraire de la lettre de Mahler et la structure musicale du début du mouvement.

Les deux extraits commencent par l'évocation de souvenirs : Mahler se remémore les souvenirs de sa jeunesse, les « fantômes de sa vie », tandis que le finale de la *Deuxième symphonie* présente deux citations, respectivement tirées des troisième et premier mouvements, qui apparaissent ainsi eux aussi comme des « souvenirs » sonores. Ces souvenirs reposent dans les deux cas sur une opposition de type binomiale entre dysphorie et eupho-

92. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 922.

rie (l'euphorie, dans l'extrait musical comme dans l'extrait littéraire, ne sert qu'à renforcer la dysphorie initiale dominante) : en effet, les fantômes de la vie de Mahler ne rendent que plus patente sa tristesse de savoir que le bonheur passé est irrémédiablement perdu, si bien que la tristesse morbide s'oppose un instant au bonheur passé qui ne fait que renforcer l'état dysphorique de Mahler ; en musique, la fanfare terrifiante l'est d'autant plus qu'elle s'oppose, sans discontinuité harmonique (la pédale de *do*) ni motivique (la structure arpégée commune), à la citation du motif B, lumineux, du premier mouvement. Dans les deux cas, un contraste vient donc renforcer l'état dysphorique initial.

Vient ensuite la fixation du sujet sur un élément du monde réel qui le tire de ses élucubrations intérieures : le joueur de vielle (ou l'homme qui prend soudainement dans l'esprit de Mahler cette apparence) est en effet dans l'extrait de Mahler le seul personnage ou objet tangiblement réel ; l'appel de cor est de même dans la finale de la *Deuxième symphonie* le seul motif à être entendu en-dehors de l'orchestre (ou mieux : le corniste est le seul musicien que Mahler individualise en le faisant sortir de l'orchestre). Rapidement, le procédé de bisociation entre en jeu et crée la métaphore fantastique : dans le cas de la lettre à J. Steiner, il s'agit de la vision incongrue d'un joueur de vielle ; dans le cas du finale de la *Deuxième symphonie*, l'appel pastoral de cor se transforme soudainement, en étant intégré à l'orchestre, en une vision fantastique d'une scène pastorale, à laquelle se mêlent des éléments macabres induits par l'état dysphorique initial du sujet. Dans les deux cas, c'est à ce moment précis que se crée l'image fantastique, celle-là même qui relève de l'interaction entre réel et esprit et qui constitue l'image « artistique » par essence, puisque créant son propre monde.

Le parallèle entre le passage de la lettre à J. Steiner et le début du finale de la *Deuxième symphonie* est aussi troublant sur le plan du contenu, puisque là encore aux fantômes correspond cet état dysphorique initial, au joueur de vielle le joueur de cor et au macabre de l'image fantastique de la section 4 la vision funèbre du frère décédé. Ceci prouve en tout cas que Mahler a usé dans ses symphonies, comme dans certains de ses textes « littéraires ⁹³ » d'archétypes fantastiques repris à la littérature allemande du premier ro-

93. Le caractère « littéraire » de la lettre à J. Steiner ne fait pas de doute : d'une part en raison de la présence de procédés stylistiques proches de ceux utilisés par des romanciers et poètes allemands, mais aussi parce que, comme le note H.-L. de La Grange, on pense que Mahler a fait plusieurs brouillons de cette lettre avant d'en écrire la version définitive (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 88).

mantisme, et à Jean Paul en particulier qui avait l'habitude d'user fréquemment de ces procédés bisociatifs. Si nous avons ainsi pu élucider le mystère de la forme présidant à l'enchaînement des quatre premières sections du finale, il nous reste toutefois encore à comprendre le rôle exact du *Dies iræ* dans la cinquième section afin de disposer de toutes les techniques liées au fantastique, utilisées par Mahler dans sa musique.

L'association symbolique

Le lien entre les quatrième et cinquième sections semble presque résulter d'une relation causale : au caractère macabre de la quatrième section, signifié, rappelons-le, par les deux coups de tam-tam et le rythme de marche funèbre aux trombones (mes. 57–58), succède en effet la citation du *Dies iræ*. La relation est en réalité bien plus complexe qu'il n'y paraît. Si techniquement la continuité de caractère se traduit aussi par une continuité harmonique dans la tonalité de *fa* mineur, la rupture se fait qualitativement : au fantastique de la section 4 succède l'élément « rapporté » du *Dies iræ*. Ce dernier est en effet la citation d'une mélodie grégorienne, mais aussi le rappel d'un thème du premier mouvement de la *Deuxième symphonie* (mes. 270–273). À ce titre, la cinquième section est la citation d'un élément extérieur (à double titre) au matériau du finale, et la question se pose de savoir ce qui a motivé ce recours à l'extériorité.

En vérité, la cinquième section est tout autant à la frontière entre intériorité et extériorité que la quatrième section ; seul le mode de relation entre les deux domaines change. Le thème du *Dies iræ* n'est en fait ici qu'un symbole au sens jungien du terme, c'est-à-dire qu'il est l'émergence dans le monde des représentations d'un état psychique du sujet qui entre, pour ce faire, en résonance avec une représentation fondamentale de l'inconscient collectif (un « archétype » selon Jung) et prend soudainement forme⁹⁴. Ce

94. Nous renvoyons ici le lecteur tout d'abord aux théories de Carl Gustav Jung lui-même (cf. C. G. JUNG, *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype*, trad. Y. Le Lay, Paris, Buchet-Chastel, 1971 en général, et p. 13–16 en particulier sur les questions d'archétype et de symbole), mais aussi et surtout à la présentation plus systématique et plus claire que nous en donne Jolande Jacobi (cf. J. JACOBI, *Complexe, archétype, symbole*, trad. J. Chavy, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1961). À la différence de l'archétype, le symbole correspond à une représentation précise et fixe de l'inconscient collectif dans le monde, alors que l'archétype serait une structure fondamentale dont la représentation n'est pas fixée *a priori*. Cette différence apparaît, comme le note fort justement J. Jacobi, dans la structure même du mot allemand désignant le symbole : le *Sinn-bild* est la représentation « sensible » (« *Sinn* ») de l'archétype (cf. *ibid.*, p. 82).

symbole a, dans la théorie de Jung, une valeur de vérité, puisque le psychanalyste affirme que le symbole est l'élément constitutif du mythe⁹⁵ et qu'il a donc toujours eu la fonction d'expliquer et de comprendre le monde à partir des structures fondamentales qui s'expriment de manière sensible à travers lui⁹⁶. Autrement dit, le symbole du *Dies iræ* — puisque c'est bien de cela qu'il s'agit ici, étant donné que l'idée du macabre trouve son expression archétypique dans le thème du *Dies iræ* — a tout autant que la métaphore fantastique de la section 4 une fonction liée à une connaissance intuitive du monde. La continuité entre les deux sections n'en est que renforcée, car leur fonction au sein de l'œuvre est exactement la même : par le recours à des représentations inconscientes, elles révèlent cette partie du monde qui reste cachée à la perception consciente de l'homme⁹⁷.

Quand Richard Specht parlait dans sa monographie sur Mahler de « *Urbilder* » (littéralement « images fondamentales », ou « archétypes ») à propos de la *Deuxième symphonie*, il avait donc pressenti toute la dimension fantastique du style mahlérien dans cette œuvre. Le musicographe allemand s'exprimait dans ces termes :

Ici, c'est quelqu'un qui seul peut se considérer comme musicien qui s'exprime en nous présentant son image du monde [*Weltbild*], la manière dont il ressent l'univers, le chant de son âme remplie des représentations archétypiques [*Urbilder*] de son être⁹⁸.

La construction des symphonies mahlériennes, et ici en particulier du finale de la *Deuxième symphonie*, ne répond pas à une logique exclusive-

95. Le lecteur trouvera un prolongement et un complément à ces réflexions sur le mythe, le symbole et leurs développements psychanalytiques dans la thèse de doctorat de Elizabeth T. Abbate sur le mythe et le symbole dans les premières symphonies de Mahler (cf. E. T. ABBATE, « Myth, symbol, and meaning in Mahler's early symphonies », thèse de doctorat, université de Harvard, 1996).

96. Cf. C. G. JUNG, *Les racines de la conscience*, op. cit., p. 17.

97. La musique de Mahler ainsi que ses déclarations se prêtent volontiers à une analyse de type psychanalytique. Le cadre limité de notre étude ne nous permet malheureusement pas d'approfondir ce point ; nous tenons toutefois à indiquer au lecteur deux références sur le sujet : tout d'abord l'incontournable ouvrage du psychanalyste allemand Theodor Reik (cf. Th. REIK, *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, trad. Ph. Rousseau, Paris, Denoël, 1972), et, plus récemment, un article de Peter Ostwald (cf. P. OSTWALD, « Gustav Mahler from the Viewpoint of Psychoanalysis », in : Matthias Theodor VOGT [éd.], *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, Kassel etc., Bärenreiter, 1991, p. 89–96). Il ne s'agit bien entendu pas de références exhaustives, mais de pistes complémentaires d'investigations.

98. R. SPECHT, *Gustav Mahler*, op. cit., p. 215.

ment musicale, mais repose parfois sur une succession apparemment étrange et incongrue de sections, thématiquement entièrement closes sur elles-mêmes, qui semblent être là par le fruit du hasard et forment une chaîne insolite d'événements. Poursuivant l'intuition de R. Specht et les indices laissés par Mahler lui-même dans ses symphonies (notamment dans les titres de la *Première symphonie*), nous avons pu mettre en évidence la présence d'une « logique », qui est celle de l'imagination et qui organise la forme chez Mahler selon des procédés repris au fantastique. Le schéma 4 (en page suivante) résume et présente graphiquement les différents procédés mis en œuvre par Mahler ; tous relèvent de cette volonté de faire interagir le monde réel et le monde intérieur du sujet pour produire un monde nouveau qui fasse sens. De la bisociation à l'association symbolique en passant par l'opposition binomiale, ces procédés abolissent les liens formels traditionnels d'une exposition de symphonie pour tenter de révéler par la musique ce qui fait l'essence même de notre monde.



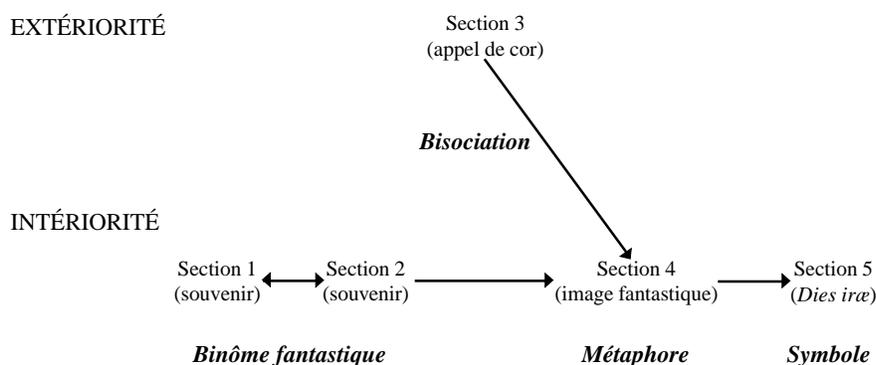
Dans un de ses aphorismes, Novalis a déclaré que le musicien était celui qui savait « écouter vers l'extérieur » :

Le musicien entend activement : il écoute du dedans à l'extérieur. Évidemment l'utilisation inversée des sens reste un mystère pour la plupart des gens, mais chaque artiste la connaît et en a une conscience plus ou moins nette. Presque tout homme est déjà un artiste à un faible degré : il voit, en fait, au dehors et non point dedans ; il sent dehors, non dedans. Mais la grande différence est que l'artiste a vivifié en ses organes le germe de la vie auto-formative, auto-imageante ; il a augmenté et élevé leur incitabilité à l'esprit, si bien qu'il se trouve par là en état de faire jaillir à travers eux, à l'extérieur, des idées selon sa volonté, sans sollicitation extérieure — et qu'il peut utiliser ses organes comme des ustensiles, des outils modifiant à son gré le monde réel ⁹⁹.

Mahler ne traduit-il pas à merveille, dans le finale de sa *Deuxième symphonie*, cette idée des premiers romantiques ? L'artiste véritable n'est plus à l'époque romantique celui qui reproduit docilement un objet du monde réel en essayant d'en donner la représentation la plus fidèle possible. L'imita-

99. NOVALIS, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, p. 92 (fragment n° 210 [n° 226 de l'édition critique]). Ce fragment est tiré des fragments et études des années 1797–1798.

SCHEMA 4 : structure fantastique des 69 premières mesures du finale de la *Deuxième symphonie*



tion servile a été remplacée par l'imitation créatrice de sens, qui doit produire des représentations inédites, résultant de la rencontre fortuite et incontrôlée de la nature et de l'esprit. La notion d' « écoute vers l'extérieur » employée par Novalis traduit bien cette nouvelle manière de penser : le musicien doit être à l'écoute du réel et de son propre être et produire vers l'extérieur le fruit de son écoute intérieure. Autrement dit, il est celui qui doit rendre sensibles dans le monde réel les formations de son esprit qu'il est le seul artiste à vraiment pouvoir présenter sensiblement, car le musicien est le seul artiste qui puisse s'affranchir du concept et de la représentation « réaliste ».

La proximité de Mahler avec les premiers romantiques ne fait désormais plus de doute : d'une part eu égard à ses déclarations sur la musique et sur l'art en général qui ont révélé une parenté étroite avec la pensée des philosophes idéalistes du début du XIX^e siècle (Schelling en particulier), et d'autre part en raison des procédés qu'il a employés dans ses symphonies et qui apparaissent comme la mise en pratique des idées théoriques énoncées par le compositeur. L'idée d'une nature qui donne son infini à l'art, lequel la réinvestit selon différents modes (ironique, sublime, tragique, etc.) pour produire du sens et créer un monde nouveau peuplé de nouvelles représentations artistiques, est celle-là même qui a guidé le compositeur dans le finale de sa *Deuxième symphonie*. Par ailleurs, la relation étroite que Mahler établit entre vécu (*Erlebnis*) et composition (qu'il nomme « *tondichten* ») se retrouve dans l'importance accordée aux souvenirs ainsi que dans la ma-

nière dont ces souvenirs engendrent l'image proprement artistique de la quatrième section : ici, le vécu n'est rien d'autre que la création artistique elle-même, puisque l'objet du monde réel (ici l'appel de cor) n'est véritablement intériorisé et éprouvé que lorsqu'il est confronté aux données psychiques du sujet pour créer cette métaphore fantastique qui est le lieu de la création authentique. De même, c'est en créant que l'artiste éprouve la réalité, puisque la création artistique se situe à la jonction du réel et de l'intériorité et qu'elle résulte de l'interaction de ces deux données.

Le finale de la *Deuxième symphonie* se présente au total comme la quintessence même du style mahlérien. En même temps, il nous a permis de révéler l'extraordinaire parenté entre Mahler et Jean Paul qui confère aux symphonies de Mahler cet aspect si poétique. Les archétypes propres à la littérature fantastique, dégagés par la présente étude (procédés de bisociation, de métaphore, d'association symbolique), ne sont pourtant pas l'apanage de la seule *Deuxième symphonie* : ils irriguent non seulement localement un grand nombre de mouvements symphoniques de Mahler (pratiquement toutes périodes de sa création artistique confondues), mais ils permettent aussi à Mahler d'organiser des formes symphoniques de plus grande dimension. C'est ce que nous nous proposons de montrer dans le sixième et prochain chapitre de notre étude.