

## CHAPITRE 7 :

### Le fantastique chez Strauss.

### Du poème symphonique à la symphonie

Le chapitre précédent a permis de mettre en évidence l'importance des procédés fantastiques chez Mahler ainsi que la proximité qui en découlait entre son style musical et celui des premiers romantiques allemands. Si le fantastique des symphonies de Mahler n'est pas lié à un sujet, mais émane d'une création authentique du compositeur visant à produire dans l'art cette confrontation, parfois bizarre ou incongrue, entre réel et intériorité et à en tirer parti pour l'élaboration de formes s'articulant autour d'une succession de « caractères » issus de cette interaction, ceci ne saurait constituer la seule utilisation du fantastique en musique. Le fantastique pourrait en effet émaner non pas d'une volonté du compositeur, mais d'un sujet qui offrirait l'occasion au compositeur de reprendre des procédés du fantastique littéraire en musique : si nous avons montré que cela ne saurait être le cas chez Mahler qui, s'il s'inspire par exemple du style de Jean Paul et de Hoffmann dans sa *Première symphonie*, ne reprend jamais le contenu des œuvres citées, nous ne pouvons pas exclure que des sujets fantastiques aient pu influencer tant sur le plan du contenu que sur celui du style, des œuvres musicales. Ceci est d'autant plus probable que dans son essai sur *Harold en Italie*, Liszt donne à l'épopée philosophique littéraire la possibilité d'intégrer à sa forme des éléments fantastiques et réserve donc une place au fantastique dans la musique à programme. Liszt s'exprime ainsi :

Dans l'épopée [antique] et dans son sublime modèle qu'est l'œuvre de Homère, les hauts faits d'arme d'un héros doué des vertus héroïques humaines se trouvent au premier plan, bien qu'une série de personnages de la narration épisodique forment des groupes autour de lui. [...] Le jeu de leurs passions naturelles et simples se meut à l'intérieur des limites de l'expérience. Le merveilleux apparaît ici comme quelque chose d'étranger et de supérieur à la volonté humaine, comme ces forces toutes puissantes de la nature qui lui échappent. La nature elle-même est décrite avec beaucoup de couleur et est considérée avec admiration comme une force surnaturelle, comme une scène de théâtre.

L'épopée moderne en revanche chante plus la nature qu'elle ne la décrit. Ici les relations secrètes de notre âme sont mises à nu. Elle [la nature] s'arrête presque d'être un objet et, telle une personne agissante, elle s'insinue dans les développements [de l'action], s'impose à l'homme par son exem-

ple, partage avec lui ses impressions, le console, le berce dans ses rêves. L'action et l'événement perdent en importance, et le nombre des personnages épisodiques, qui sont simplement esquissés, diminue sensiblement. *Le merveilleux cède sa place au fantastique* [nous soulignons]. L'action, entièrement soustraite aux lois de la vraisemblance, condensée, modifiée, prend *un éclat symbolique, un soubassement mythique* [nous soulignons]. Les êtres surnaturels ne viennent plus perturber le développement des intérêts humains. Ils sont d'une certaine manière des incarnations des désirs et des espoirs passionnés et n'apparaissent plus que comme des moments de notre intériorité, faits chair<sup>1</sup>.

Certains parallèles (importance du symbolique, rapport entre intériorité et extériorité, incarnation d'une passion dans un phénomène naturel, etc.) avec les traits caractéristiques des symphonies de Mahler relevés au cours des deux précédents chapitres ne font que renforcer notre hypothèse de la présence d'éléments fantastiques dans le poème symphonique. Ils révèlent en même temps des liens de parenté forts entre les symphonies de Mahler et l'épopée philosophique littéraire, parenté qui ne devrait au fond pas surprendre puisque l'épopée philosophique n'est, rappelons-le, rien d'autre que la quintessence même de la littérature romantique dont s'est inspiré Mahler. Les esthétiques de Mahler et de Strauss pourraient trouver dans le fantastique un point de rencontre, si bien que nous disposerions d'un premier critère de comparaison pour notre étude.

1. *In der Epopöe und ihrem erhabenen Vorbild Homer stehen die Großtaten eines mit heroischen menschlichen Tugenden begabten Helden im Vordergrund, wobei eine Reihe von Figuren der episodischen Erzählung Gruppen um ihn bilden. [...] Das Spiel ihrer natürlichen, einfachen Leidenschaften bewegt sich in den Grenzen der allgemeinen Erfahrung. Das Wunderbare erscheint hier als ein dem Willen des Menschen ebenso Fremdes und Überlegenes, wie die außer ihm waltenden Kräfte der Natur. Die Natur selbst ist mit reichen Farben beschrieben und wird angestaunt wie eine übernatürliche Gewalt, wie ein Schauspiel. Die moderne Epopöe dagegen besingt die Natur mehr, als daß sie dieselbe beschreibt. Hier werden ihre geheimen Beziehungen zu unserer Seele enträtselt. Sie hört fast auf, Objekt zu sein, und wie eine handelnde Person, greift sie ein in die Entwicklungen, zügelt den Menschen durch ihr Beispiel, teilt mit ihm seine Eindrücke, tröstet ihn, wiegt ihn ein in Träume. Handlung und Ereignis verlieren an Wichtigkeit, und die Zahl der episodischen Figuren, welche ohnedies nur leicht skizziert werden, schmilzt zusammen. An die Stelle des Wunderbaren tritt das Phantastische. Den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gänzlich entzogen, zusammengedrängt, modifiziert gewinnt die Handlung symbolischen Schimmer, mythische Unterlage. Die übernatürlichen Wesen treten nicht mehr störend in die Entwicklung menschlicher Interessen. Sie sind gewissermaßen Verkörperungen leidenschaftlicher Wünsche und Hoffnungen und erscheinen nur noch als zu Gestalten gewordene Momente unseres Innern.* (LISZT, *Gesammelte Schriften*, 4 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, vol. IV, p. 128–129)

Il faut toutefois rester prudent, notamment en raison du caractère « analogique » — souligné au chapitre 3 — de la théorie de Liszt sur la musique à programme. En effet, si l'épopée philosophique possède ces caractéristiques fantastiques, rien ne prouve que la musique à programme soit forcément obligée de les reprendre. Strauss n'a-t-il pas purement et simplement écarté la scène des trois sorcières dans *Macbeth* de son poème symphonique ? La notion même de critique, inhérente à la théorie sur la musique à programme, laisse la liberté au compositeur de reprendre ou non certaines caractéristiques de l'œuvre littéraire. Le fantastique pourrait en effet gêner la concentration de l'action autour de la dimension psychologique en l'orientant vers des représentations « extérieures » (ces fameuses apparitions surnaturelles) qui disperseraient la forme au lieu de la concentrer.

Si la présence d'éléments fantastiques semble peu probable dans le cas des premiers poèmes symphoniques, on ne peut d'emblée pas exclure que cette présence puisse être relevée dans les poèmes symphoniques composés après *Also sprach Zarathustra*. Cette dernière œuvre a en effet permis à Strauss d'acquérir une technique formelle lui permettant, notamment par l'utilisation de la variation harmonique, d'articuler les relations entre un extérieur (les thèmes de la religion, de la science et des passions) et un intérieur (la réaction du sujet et le retour du conflit initial). Le présent chapitre montrera justement qu'il s'est produit un changement au cours des années 1897–8 dans la conception straussienne du poème symphonique et que ce changement visait précisément à poursuivre la voie initiée par l'op. 30. La forme tend à s'échapper de la terrible logique de la saturation à laquelle elle semblait promise. Vont alors voir le jour des poèmes symphoniques (1) qui seront de plus en plus longs et reprendront pour ce faire les acquis techniques de *Also sprach Zarathustra*, (2) qui renonceront aux sujets référencés pour disposer d'une plus grande liberté formelle, et surtout (3) qui utiliseront des effets « réalistes » que certains mettent sur le compte de la *Tonmalerei* (« peinture sonore ») et qui ne relèvent en réalité que d'une tendance de plus en plus affirmée à user du fantastique en musique. Strauss se rapprochera ainsi de Mahler : non seulement par l'ouverture vers l'extérieur d'une forme jusqu'ici concentrée par l'usage intensif du procédé de variation, mais aussi en renonçant à une activité purement critique en musique au profit d'une création authentique. En étant lui-même son propre « sujettiste », c'est-à-dire en écrivant le sujet de son poème symphonique, Strauss devient à la fois poète des mots et des sons, et se trouve à même de sortir du carcan formel dans lequel l'activité critique l'avait enfermé.

C'est cette évolution des derniers poèmes symphoniques de Strauss dont nous voulons rendre compte ici, à travers ce qui fait leur caractéristique, c'est-à-dire leur ouverture sur le monde extérieur par le recours au fantastique. Nous pourrions ainsi remettre en cause la division couramment acceptée<sup>2</sup> de l'œuvre symphonique du premier Strauss en deux périodes (l'une comprenant les trois premiers poèmes symphoniques et l'autre s'étendant de *Till* jusqu'à *Eine Alpensinfonie*) pour considérer que la rupture se fait bien plus tard avec *Don Quixote* : à partir de ce sixième poème symphonique, Strauss abandonne progressivement l'activité critique à proprement dit pour se consacrer à une activité authentiquement créatrice qui se libère petit à petit des sujets référencés<sup>3</sup>. La forme symphonique gagne alors en ampleur et en richesse, ne se sentant plus contrainte par le double modèle de la forme sonate et de la structure additive-variative du poème symphonique. Pour mieux comprendre cette évolution, il nous faut d'abord traiter du poème symphonique clé, c'est-à-dire de *Don Quixote* qui, de par son sujet, se prête à une ouverture de la forme sur l'extérieur.

### ***Don Quixote* : entre idéalisme abstrait et fantastique**

Si *Also sprach Zarathustra* avait réussi à émouvoir toute la presse viennoise de l'époque, *Don Quixote* ne devait pas, lui aussi, laisser les critiques de l'époque insensibles. Peut-être le coup d'éclat de *Also sprach Zarathustra* avait-il été tel que ce sixième poème symphonique devait passer inaperçu et au final n'être que peu joué par les orchestres actuels ? Toujours est-il que les effets réalistes qu'il contient ont su irriter une partie des critiques et du public de l'époque. W. Schuh, qui s'est livré à une analyse assez minutieuse des critiques de l'œuvre, note que c'est en particulier l'épisode du bêlement

2. Cette division est notamment proposée par W. Werbeck (cf. W. WERBECK, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing, Hans Schneider, 1996, p. 23). R. Gerlach quant à lui suggère une division presque analogue, puisqu'il situe la rupture au niveau du voyage en Égypte, c'est-à-dire avant *Also sprach Zarathustra* (cf. R. GERLACH, *Tonalität und tonale Konfiguration im Œuvre von Richard Strauss*, Bern, Paul Haupt, 1966, p. 66).

3. Le lecteur pourrait objecter que *Tod und Verklärung* ne reprenait pas une œuvre littéraire précise et que de ce fait Strauss faisait là aussi acte de créateur à part entière. Toutefois, au regard de la contrition formelle dont fait encore preuve ce poème symphonique, il semble qu'on ne puisse pas le situer sur le même plan que les derniers poèmes symphoniques qui parviennent justement à s'affranchir de tout modèle pour proposer une prose musicale enfin libre.

des moutons qui a dû affronter les remarques les plus acerbes, qui s'en prenaient précisément aux effets descriptifs que l'on jugeait alors indignes de la musique <sup>4</sup>. Même Romain Rolland, un des grands défenseurs de la musique de Strauss, devait lui aussi, malgré un jugement globalement plutôt positif, émettre de sérieuses réserves quant à ces effets descriptifs ; voici comment il s'exprima en mai 1899 à Düsseldorf : « Pour moi, bien que j'aie exprimé nettement mes critiques à l'égard de ce genre descriptif, je n'ai pu m'empêcher de trouver infiniment d'esprit et d'intelligence à cette peinture de caractères <sup>5</sup> ». Lorsque l'œuvre fut donnée pour la première fois en France le 11 mai 1900, l'écrivain releva dans son journal intime l'indignation du public, indignation notamment due aux bêlements de moutons dans la deuxième variation :

*Don Quixote*, pour la première fois. Indignation d'une partie du public. Ce bon public français, qui, à mesure qu'il est moins musicien, est plus à cheval sur le bon goût musical, ne tolère pas une plaisanterie, croit qu'on se moque de lui, qu'on lui manque de respect. Les bêlements de moutons le mettent hors de lui. À la fin, applaudissements et sifflets : « Bravo ! » et « C'est ignoble ! ». — Strauss, placide et endormi, semble indifférent à tout <sup>6</sup>.

Enfin le public reprochait à Strauss d'avoir dévoyé le rôle et la fonction première de la musique, qui était de présenter des sentiments, au détriment d'une vulgaire description qui en apparence ressemble plus à une peinture musicale de l'œuvre de Cervantès qu'à une présentation subtile du caractère du héros.

Ce jugement était un peu hâtif, mais il était d'une certaine manière justifié par la manière dont les auditeurs ont perçu l'œuvre. L'analyste ne peut en revanche se satisfaire de ce premier jugement ; il doit le dépasser pour s'interroger sur le sens véritable de ces effets descriptifs. Sont-ils la conséquence d'une volonté clairement affirmée du compositeur de décrire le sujet littéraire ? Ou font-ils partie d'une logique visant précisément à présenter le caractère de Don Quichotte à travers ces effets descriptifs ? Là réside l'enjeu de notre analyse qui montrera qu'en réalité les effets descriptifs sont tout d'abord une nécessité pour l'œuvre et qu'ils permettent ensuite à Strauss de composer des passages d'une modernité d'écriture éton-

4. Cité d'après W. SCHUH, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterwerke. Lebenschronik 1864–1898*, Zurich / Fribourg-en-Brisgau, Atlantis, 1976, p. 489.

5. Cité d'après *loc. cit.* (le commentaire de R. Rolland date du 20 mai 1899).

6. Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, 3 vol., Vienne / Wiesbaden, L. Doblinger, 1959, p. 220.

nante. Strauss reprend ici les acquis formels de *Also sprach Zarathustra* pour tenter à la fois de rendre musicalement la substance du roman de Cervantès et de pousser l'écriture musicale à ses limites. *Don Quixote* constitue alors un point de non-retour qui conduira Strauss vers de nouveaux horizons, avec *Ein Heldenleben* et *Eine Alpensinfonie* notamment.

#### *Le fantastique dans Don Quixote*

La difficulté d'une mise en musique de *Don Quixote* réside indéniablement dans la succession presque infinie d'aventures, une succession qui traduit au final l'hyperactivité du héros. À la différence de Macbeth ou de Don Juan, Don Quichotte est un personnage entièrement tourné vers l'extérieur, un héros qui ne se livre que rarement à la réflexion, la méditation ou l'épanchement lyrique. Son intériorité s'exprime entièrement par l'action, si bien que le sujet semble difficilement pouvoir s'adapter aux exigences de la musique à programme qui prône précisément le renoncement à toute action en tant qu'événement extérieur pour ne connaître plus que l'expression des sentiments, des passions et des états d'âme.

Il faut toutefois prendre ici en considération le fait que les aventures de Don Quichotte ne sont qu'une fiction du héros : ce qu'il prenait par exemple pour les troupes d'Alifanfaron, n'est en réalité qu'un vulgaire troupeau de moutons. L'aventure n'est pas réellement vécue comme telle, mais comme une simple projection des représentations intérieures du héros dans la réalité. En ce sens, l'aventure chez Don Quichotte est entièrement fantastique. C'est d'ailleurs ce qui a précisément plu aux romantiques dans l'œuvre de Cervantès. Le romancier espagnol, bien qu'ayant vécu près de deux siècles avant les premiers romantiques allemands, les a profondément marqués, un peu au même titre que Shakespeare. Dans le *Gespräch über die Poesie*, Schlegel note en effet :

Lorsque Cervantès prit la plume à la place de l'épée qu'il ne pouvait plus manier, il composa [*dichtete*] d'abord *Galatea*, grande œuvre merveilleuse où résonne la musique éternelle de la fantaisie et de l'amour, le plus délicat et le plus aimable de tous les romans. [...] L'œuvre maîtresse de sa seconde manière est la première partie du *Don Quixote*, où règnent le *Witz* fantastique et la profusion d'une invention hardie. Dans le même esprit, et sans doute à la même époque, il composa également beaucoup de ses nouvelles, en particulier les comiques. Vers les dernières années de sa vie, il céda dans le drame au goût du temps et le traita de ce fait d'une main trop négligente ; de même, dans la deuxième partie du *Don Quixote* il tint compte des critiques ; ce qui ne l'empêcha pas bien sûr de rester fidèle à lui-même,

de parfaire et d'approfondir avec une intelligence infinie le second ensemble (partout raccordé au premier) de cette œuvre unique qui partage autant deux œuvres qu'elle les relie et qui, pour ainsi dire, revient ici en elle-même <sup>7</sup>.

Il est très intéressant de noter que le seul aspect du roman de Cervantès qui intéresse ici Schlegel est son caractère fantastique, qu'il rapproche bien entendu du *Witz* très largement pratiqué par lui-même et ses amis du cercle de Iéna. C'est d'ailleurs à ce titre que l'auteur espagnol a sa place dans le *Gespräch über die Poesie* qui traite essentiellement de la poésie romantique en général, et du *Witz* en particulier. Comme Shakespeare, Cervantès fait donc partie de ces auteurs, en qui les romantiques ont vu des modèles desquels leur art pouvait apprendre. Ce n'est alors peut-être pas un hasard si Strauss, abreuvé de littérature romantique, n'a choisi, comme sujets littéraires d'auteurs n'appartenant pas au XIX<sup>e</sup> siècle, que des œuvres de Shakespeare et de Cervantès <sup>8</sup>.

L'influence de Cervantès ne devait toutefois pas se limiter au seul cercle de Iéna. Dans son étude sur les romans de Jean Paul, Alain Montandon souligne l'influence de Cervantès dans l'écriture de *Der Komet*, une autre des œuvres majeures de Jean Paul. Jean Paul a d'ailleurs noté dans un de ses cahiers de notes en 1784 : « Un livre mériterait-il la gratitude de la nation, ce serait la traduction de *Don Quixote* <sup>9</sup>. » Or Jean Paul était précisément réputé pour son style fantastique et son usage — parfois abusif aux yeux de Schlegel et de ses amis — du *Witz*. Cervantès semble donc entretenir d'étroites parentés avec toutes les écoles du romantisme allemand, non pas seulement avec le cercle de Iéna.

En même temps que ces brèves remarques nous ont permis de comprendre l'intérêt porté par Strauss à l'œuvre de Cervantès, elles nous offrent de nouvelles perspectives quant à l'interprétation des scènes d'action dans *Don Quixote*, puisque pour les romantiques il s'agissait là d'une manifestation du fantastique et que c'est précisément en raison de la présence de ce procédé que le XIX<sup>e</sup> siècle a trouvé dans l'œuvre du romancier espagnol un

7. Cité dans la traduction d'Anne-Marie Lang (Ph. LACOUE-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 302–303).

8. Nous tenons à ajouter ici que Mahler lui aussi était un grand lecteur de Cervantès ; Alfred Rosé relate en effet que le compositeur lut *Don Quixote* à ses sœurs durant l'été qu'ils passèrent à Steinbach-am-Attersee en 1893 (cf. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs de Gustav Mahler. Mahleriana*, trad., introduit et annoté par I. Werck, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 278).

9. Cité d'après Alain MONTANDON, *Jean Paul romancier*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1987, p. 218.

modèle. Le roman de Cervantès est en fait un roman fantastique à part entière, et c'est d'ailleurs ainsi que Strauss entendait le traiter.

Avant d'entrer dans les détails de l'analyse à proprement parler et de montrer comment Strauss aborde le fantastique en musique, il nous faut encore préciser le type de fantastique qu'utilise Cervantès, c'est-à-dire la manière dont il conçoit le rapport entre intériorité et extériorité. Cela éclairera en effet notre approche du poème symphonique et nous permettra de mieux expliquer les procédés mis en œuvre par Strauss.

Dans sa *Théorie du roman*, G. Lukács distingue entre deux catégories de romans à l'époque moderne : ce sont le « roman de l'idéalisme abstrait » et le « roman du romantisme de la désillusion »<sup>10</sup>. Ces deux catégories se distinguent par le rapport qu'y entretiennent l'âme du héros et le monde. Dans une première partie sur les civilisations closes, G. Lukács montre en effet que dans le monde moderne, l'homme et le monde entrent dans un rapport conflictuel provenant notamment de la perte de transcendance divine. Ce conflit peut être levé selon lui de deux manières : soit le monde est supérieur à l'âme (G. Lukács emploie l'adjectif « large » [*breit*]) et dans ce cas, nous avons affaire à l'idéalisme abstrait ; soit l'âme est supérieure (« plus large ») au monde, et nous sommes dans le cas du romantisme de la désillusion. G. Lukács résume ceci de la manière suivante :

Que Dieu ait abandonné le monde, on le voit à l'inadéquation entre l'âme et l'œuvre, entre l'intériorité et l'aventure, au fait qu'aucun effort humain ne s'insère plus dans un ordre transcendantal. Cette inadéquation présente, en gros, deux types : selon qu'elle est plus étroite ou plus large que le monde extérieur qui lui est assigné comme théâtre et comme substrat de ses actes, l'âme s'étrécit ou s'élargit<sup>11</sup>.

Il précise comme suit le cas de l'idéalisme abstrait, qui va nous intéresser pour *Don Quixote* :

10. Voir respectivement les deux chapitres « L'idéalisme abstrait » et « Le romantisme de la désillusion » (cf. G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, trad. par J. Clairevoye, Paris, Denoël, 1968 ; rééd. Paris, Gallimard, 1989, p. 91–114 & 115–130). Ces deux types sont présentés dans la deuxième partie de sa *Théorie du roman* (intitulée « Essai de typologie de la forme romanesque ») et incarnent les deux sous-genres principaux du roman. En bon hégélien (sur les influences hégélienne, mais aussi marxienne du jeune Lukács, voir en général Rainer ROCHLITZ, *Le jeune Lukács. Théorie de la forme et philosophie de l'histoire*, Paris, Payot, 1983), G. Lukács discerne encore un troisième type qui serait la synthèse des deux. G. Lukács ne lui donne pas de nom, mais y voit un exemple caractéristique dans le *Wilhelm Meister* de Goethe qu'il étudie longuement.

11. G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, *op. cit.*, p. 91.



Dans le premier cas, on aperçoit mieux que dans le second le caractère démonique de l'individu problématique qui part à l'aventure, mais, en même temps, sa problématique interne se manifeste avec moins de clarté ; à première vue, il semble que son échec devant la réalité reste purement extérieur. Le démonisme qui correspond à ce rétrécissement de l'âme est celui de l'idéalisme abstrait <sup>12</sup>.

Le théoricien hongrois explicite alors les caractéristiques principales de ce genre en prenant précisément pour exemple le *Don Quixote* de Cervantès. Nous disposons donc d'un précieux outil analytique qui nous permettra de comprendre les principes adoptés par Strauss dans son poème symphonique.

Le fait que le monde soit plus large que l'âme a des implications directes au niveau du rapport entre intériorité et extériorité dans ce type de romans : en effet, à la différence du romantisme de la désillusion, dans lequel l'âme exprime le monde, ici le monde exprime l'âme, ce qui implique que l'idée propre à l'âme ne peut pas s'exprimer à travers le discours du héros, mais ne le peut qu'à travers ses actions dans le monde. L'âme est donc dans ce type de romans l'élément fixe et immobile qui détermine un monde toujours changeant par lequel elle s'exprime. G. Lukács précise :

L'âme est quelque chose qui repose immobile, au-delà de tout problème dans l'être transcendant qu'elle a atteint ; là, ni doute, ni quête, ni désespoir capable de la faire sortir de soi et de la mouvoir ne peuvent naître en elle, et les combats vains et grotesques qu'elle mène pour sa réalisation dans le monde extérieur restent sans aucune prise sur elle ; et, s'il est vrai que rien ne saurait l'ébranler dans sa certitude intérieure, cela tient seulement à ce qu'elle est enfermée dans ce monde de certitudes et que rien n'est matière à expérience vécue, pour elle. Totalement privée de toute problématique intérioritément vécue, elle n'est que pure activité. Reposant en elle-même en son être essentiel, hors de toute atteinte, *tout mouvement ne saurait être pour elle qu'une action orientée vers l'extérieur* [nous soulignons] <sup>13</sup>.

Les éléments de la réalité ne sont donc pas perçus comme tels par le lecteur, mais seulement à travers l'intériorité du héros qui y projette ses propres représentations ; de ce fait, le monde dans lequel vit le héros est un monde entièrement fantastique, résultant de cette bisociation entre un élément extérieur et une représentation intérieure qui donne à ce dernier son aspect bizarre. C'est ainsi que les moutons sont pris pour des soldats, les moulins à vent pour des ennemis, etc. Rien jusqu'ici ne semble différencier ce type de

12. *Loc. cit.*

13. *Ibid.*, p. 94.

romans des romans de la période romantique, ou bien des visions que Mahler exprimait dans sa lettre à J. Steiner, puisque le procédé de formation de ces éléments surnaturels reste le même : à la jonction entre intériorité et extériorité.

La différence fondamentale entre le roman de l'idéalisme abstrait et le roman du XIX<sup>e</sup> siècle (qui relève essentiellement, comme le note G. Lukács, du romantisme de la désillusion) tient dans la nécessité du recours au fantastique. À la différence du héros romantique qui est un héros passif, Don Quichotte doit *nécessairement* courir d'aventure en aventure, car c'est là le seul moyen pour lui de lever le hiatus entre l'âme et le monde ; l'âme ne pouvant s'exprimer elle-même, elle s'exprime dans le monde. G. Lukács poursuit alors l'extrait cité précédemment de la manière suivante :

La vie d'un tel homme [un héros de l'idéalisme abstrait] ne peut être, par conséquent, qu'une série ininterrompue d'aventures choisies par lui-même et dans lesquelles il se précipite, car il lui importe moins de vivre que de faire face à l'aventure. La concentration sans problèmes de son intériorité le force à transformer en actes cette intériorité qu'il prend pour l'essence ordinaire et quotidienne du monde ; par rapport à cet aspect de son âme, il ignore toute contemplation, toute tendance et toute aptitude à orienter ses actes vers le dedans. Il ne peut être qu'un aventurier<sup>14</sup>.

Au final, les romans de l'idéalisme abstrait reposent sur une hyperactivité fantastique du héros qui le conduit d'aventure imaginaire en aventure imaginaire, sans toutefois ne jamais profondément modifier son âme qui se projette constamment dans le monde pour s'y exprimer. C'est là que réside la différence entre Don Quichotte et les héros des romans du XIX<sup>e</sup> siècle puisque ces derniers, comme le souligne ici implicitement G. Lukács, sont des héros passifs et contemplatifs qui n'entretiennent que des rapports sporadiques avec le monde destinés à incarner, presque symboliquement, leur devenir intérieur : c'est là tout à fait la caractéristique du fantastique chez Mahler par exemple.

En définitive, *Don Quixote* s'articule autour de ce que nous pourrions appeler un « fantastique aventurier », c'est-à-dire un fantastique qui s'organise à partir d'une succession d'aventures, ou plus précisément, comme le note G. Lukács, à partir « de la répétition de la *même* [nous soulignons] aventure sous diverses formes<sup>15</sup> ». Chaque aventure ne sera au final que la variation de l'aventure précédente, seul son objet diffèrera.

14. *Loc. cit.*

15. *Ibid.*, p. 107.

Ce détour par l'analyse lukácsienne nous a permis de préciser un point central de notre étude : les éléments extérieurs et descriptifs dont la critique reprochait à Strauss l'utilisation, constituent en réalité l'essence même de l'œuvre de Cervantès. Les supprimer reviendrait à détruire complètement l'existence même du héros, car ce dernier ne peut s'exprimer que par l'aventure. Ces aventures sont de nature fantastique, c'est-à-dire qu'elles sont la projection dans le monde d'une intériorité qui ne peut s'exprimer par elle-même et qui a besoin du support du monde. Les aventures de Don Quichotte participent donc de l'intériorité qu'est censée présenter la musique instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle. Reste désormais à étudier la manière dont Strauss traite les aventures de Don Quichotte. S'il les traite comme des éléments entièrement étrangers à la forme, il versera inéluctablement dans le descriptif, cette *Tonmalerei* qu'on lui reprochait précisément ; si au contraire il arrive à les intégrer à une forme qui les fasse apparaître comme le produit de l'intériorité du héros, alors il nous livrera la plus belle critique qui soit du roman de Cervantès. Précisément celle qui présente l'essence même du roman, c'est-à-dire le hiatus entre l'âme et le monde, et l'hyperactivité fantastique qui en résulte. Il fera alors apparaître, comme le faisait Schlegel dans son bref commentaire sur *Don Quixote*, le *Witz* fantastique comme le moteur de la prose romanesque de Cervantès et révélera, de manière sensible et artistique — car c'est là le principe de la critique romantique —, la Forme véritable du *Don Quixote*.

*Des variations « fantastiques », ou « voir avec les oreilles »<sup>16</sup>*

Le poème symphonique de Strauss s'organise, contrairement à tous ses prédécesseurs, autour d'une authentique forme à variations ; ces variations sont même des variations « fantastiques », puisque le sous-titre de l'œuvre est : « Variations fantastiques sur un thème de caractère chevaleresque »<sup>17</sup> (*Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters*). Strauss renonce ici à la forme sonate — bien qu'une opposition tonale pro-

16. L'expression est reprise à l'essai de Rudolf Louis sur les poèmes symphoniques de Strauss (R. LOUIS, « On the Tone Poems of Richard Strauss », trad. par S. Gillespie, in : Bryan GILLIAM (éd.), *Richard Strauss and His World*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1992, p. 309).

17. Ce sous-titre est resté dans l'édition monumentale des œuvres de Strauss (cf. STRAUSS, *Richard Strauss Edition*, 30 vol., Vienne, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG [représenté par : Francfort/Main etc., C. F. Peters], 1999, vol. 21 [« Tondichtungen II » (op. 30, 35, 40, 53 & 64)]).

che de celle que l'on rencontre dans une exposition de forme sonate viennoise caractériser les thèmes de Don Quichotte en *ré* mineur (ou majeur) et de Sancho Pansa en *fa* majeur — pour intégrer la structure variative implicite de l'œuvre de Cervantès, structure que l'analyse lukácsienne n'a pas manqué de mettre en évidence mais qui apparaîtrait comme évidente à tout lecteur, à une forme variation. Strauss lève ainsi le hiatus fort contraignant entre forme sonate et structure additive-variative, qui l'avait conduit à une sorte d'impasse avant qu'il ne compose *Also sprach Zarathustra*. Comme le pensait déjà R. Muschler, la forme variation est tout à fait adaptée au traitement du sujet de l'œuvre de Cervantès<sup>18</sup>.

Cette forme variation va être pour Strauss l'occasion de mettre à profit un acquis technique du poème symphonique précédent pour traduire musicalement la projection fantastique de l'intériorité dans le monde par l'aventure et pour faire de cette série de variations de véritables variations « fantastiques ». En effet, notre analyse de *Also sprach Zarathustra* a montré comment la variation parvenait à engendrer toute une forme symphonique de plus d'une demi-heure en ne se limitant pas à la seule variation thématique (principalement à la variation de caractère), mais en usant d'un procédé de variation harmonique qui consistait à projeter sur chaque nouveau thème (la religion, les passions, la science) le hiatus harmonique initial *do / si* pour en faire à la fois le produit et le siège du conflit initial. C'est précisément ce procédé qui manquait à Strauss dans *Till* et qui l'avait obligé à recourir à une forme rondo variée, maladroitement enrichie de quelques épisodes supplémentaires rajoutés comme des appendices à la forme ; dans *Don Quixote*, ce procédé de variation harmonique étant maîtrisé, Strauss peut écrire de véritables variations fantastiques qui font apparaître l'élément extérieur comme le produit et le siège de l'intériorité.

Les variations à proprement dit sont précédées d'une introduction assez longue (mes. 1–122) qui présente les thèmes et motifs principaux du poème symphonique. Le thème de Don Quichotte y est exposé aux mesures 1–5 en *ré* majeur ; il est directement suivi d'un motif *grazioso* exposé sur neuf mesures (mes. 5–13). Ce dernier présente la particularité de contenir une inflexion harmonique soudaine vers *la* bémol majeur (exemple 62, en page suivante). Suit un dernier motif rattaché au héros, entendu aux mesures 14–18, qui clôt cette section consacrée à Don Quichotte en *ré* majeur. C'est l'inflexion harmonique du motif *grazioso* vers *la* bémol majeur qui

18. Cf. R. C. MUSCHLER, *Richard Strauss*, Hildesheim, Franz Borgmeyer, s.d., p. 344.

**EXEMPLE 62 :** inflexion vers *la* bémol majeur du motif *grazioso* de Don Quichotte exposé aux mesures 5–9 par les seconds violons

déterminera une grande partie de la forme du poème symphonique, tout comme l'opposition entre *do* et *si* engendrait la forme de *Also sprach Zarathustra*<sup>19</sup>.

Cette dualité tonale indiquerait peut-être au niveau symbolique la schizophrénie dont est victime Don Quichotte, celle-là même qui lui fait croire qu'il est un chevalier. Le caractère du héros repose sur cette dualité qui est la traduction même de sa folie<sup>20</sup>. Que ce soit précisément cette dualité tonale qui soit le moteur de la forme, est un choix logique et cohérent de la part de Strauss, car la folie du héros qu'elle est censée représenter est elle aussi le moteur de l'action dans le roman de Cervantès. Strauss semble d'ailleurs avoir été très tôt conscient de la nécessité de ce hiatus harmonique pour la forme de son poème symphonique, puisque l'opposition *ré* / *la* bémol est présente dès la première esquisse de l'œuvre<sup>21</sup>.

19. Certains analystes (cf. J. WILLIAMSON, *Strauss : Also sprach Zarathustra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 90–91 et A. SADRIEH, « Konvention und Widerspruch. Harmonische und motivische Gestaltungsprinzipien bei Richard Strauss », thèse de doctorat, Friedrich-Wilhelm-Universität de Bonn, 1995, p. 115) ont souligné, à notre sens avec raison, la parenté entre l'opposition de triton (*ré* / *la* bémol) et l'opposition de second mineure (*do* / *si*), la seconde ne résultant que d'une résolution naturelle de *ré*, considérée comme dominante, sur *sol* : partant de *ré* / *la* bémol, on obtient ainsi *sol* / *la* bémol. Cette progression est même visible dans l'introduction de *Also sprach Zarathustra* où *si* est atteint depuis *do* en passant par *fa*. Ainsi  $do / si = (do / fa) + (fa / si)$ .

20. Nous pouvons ajouter, à la suite de D. Wilde, que la dualité harmonique est renforcée au niveau mélodique par l'inversion du mouvement mélodique qui d'ascendant en *ré* majeur devient descendant en *la* bémol majeur (cf. D. WILDE, *The Development of Melody in the Tone Poems of R. Strauss*, Lewiston etc., The Edwin Mellen Press, 1990, p. 200–201).

21. Cf. F. TRENNER, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss*, Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 149.

La première image créée par la folie de Don Quichotte est celle de Dulcinée, la bien-aimée imaginaire (mes. 24–32). Strauss use ici pour la première fois du principe de variation harmonique pour faire apparaître Dulcinée comme le produit de la folie du héros. Deux procédés distincts sont alors mis en œuvre : d’une part une première variation de caractère, notée *ruhig* — et très *cantabile* —, du thème de Don Quichotte amène l’arrivée en *sol* majeur du thème de Dulcinée, ce qui fait apparaître ce dernier comme la « conséquence harmonique » du premier (dont la tonalité était, rappelons-le, *ré* majeur) ; d’autre part, le thème de Dulcinée est victime lui aussi d’une inflexion harmonique qui conduit sa basse de *sol* à *do* dièse (on retrouve transposée l’opposition *ré / la* bémol), avant que le *do* dièse ne se résolve en *fa* dièse mineur<sup>22</sup>. Autrement dit, Strauss projette le hiatus harmonique initial sur le nouveau thème et le pousse même encore plus loin puisqu’il résout le *do* dièse sur le *fa* dièse (exemple 63)<sup>23</sup>.

**EXEMPLE 63** : le thème de Dulcinée (premier hautbois, mes. 24–33)

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled 'sol majeur' and 'pp'. It begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The second staff is labeled 'fa dièse mineur'. It begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The notation includes various intervals and accidentals, illustrating the harmonic shift from sol major to fa dièse mineur.

Dulcinée n’est donc que la projection, sur un élément étranger de la forme (ici le nouveau thème), de l’imagination malade de Don Quichotte. Strauss use ici pour la première fois du principe de variation harmonique afin de rendre l’essence même du roman de Cervantès. L’application de ce principe sera toutefois plus spectaculaire dans les différentes aventures du héros, puisqu’il permettra à Strauss de justifier les effets de *Tonmalerei* en les intégrant harmoniquement à la forme variation et de faire par là-même une critique efficace du roman d’aventures en montrant le caractère précisément fantastique de ces dernières.

22. Ceci avait déjà été noté brillamment par Graham Phipps (cf. G. H. PHIPPS, « The Logic of Tonality in Strauss’s *Don Quixote* : A Schoenbergian Evaluation », *19th Century Music* IX/3 [printemps 1986], p. 195–196).

23. Nous trouvons ici la preuve de ce que nous énoncions plus haut, à savoir que l’opposition de seconde mineur cachait une opposition de triton sous-jacente.

Dans l'ensemble du poème symphonique, deux procédés de projection du conflit harmonique initial sont utilisés par Strauss : ou bien, comme dans le cas du thème de Dulcinée, le nouveau thème est le siège du conflit harmonique initial ; ou bien le conflit harmonique se déploie dans toute la variation et apparaît entre le thème de Don Quichotte et le nouveau thème exposé. Le premier cas se produit dans les variations VII et VIII, le second dans les variations IV, IX et X.

De toutes les variations, la variation VII (mes. 515–525) exemplifie certainement de la manière la plus remarquable l'application du premier procédé de variation harmonique. Ici, Strauss rend musicalement le quarante et unième chapitre du deuxième livre de *Don Quixote*, dans lequel le héros castillan croit voler sur un tapis volant, alors qu'il n'est que vulgairement assis sur un cheval en bois, les yeux bandés<sup>24</sup>. Cette scène, parmi les plus célèbres du roman de Cervantès, est traduite musicalement par un effet très réaliste, puisque Strauss a recours à la machine à vent qui est censée imiter le bruit des turbulences atmosphériques autour du tapis. Le thème de Don Quichotte participe aussi de cet effet imitatif : il fait l'objet d'une variation de caractère qui le transforme en un gigantesque souffle arpégé passant successivement des violoncelles, aux altos puis aux deux pupitres de violons. Des *flutterzunge* des flûtes et des *glissandi* de harpes viennent encore renforcer l'effet aérien de cette variation. On pourrait donc croire à une plaisanterie de mauvais goût de la part de Strauss qui se plairait simplement à imiter le vent pour rendre musicalement l'aventure du héros. La mise en musique de cette variation est toutefois bien plus subtile qu'il n'y paraît : Strauss projette en effet à la fois verticalement et horizontalement l'opposition harmonique entre *ré* et *la* bémol, insistant ainsi sur le caractère « fantastique » de cette scène, car entièrement fictive et produite par l'imagination malade du héros. Les contrebasses maintiennent durant toute la durée de la variation un *ré* en pédale, tandis que l'harmonie déployée par le thème de Don Quichotte aux cordes progresse par secondes majeures descendant-

24. Strauss n'a pas livré de programme pour ce poème symphonique. En revanche, de par les esquisses relatives à l'œuvre, de par le petit fascicule de Hahn (cf. Arthur HAHN, *Richard Strauss. Don Quixote*, Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, s.d.) et de par le travail remarquable de E. H. Asow, nous disposons de renseignements suffisamment précis sur le contenu des variations pour pouvoir rattacher chacune d'entre elles à un chapitre précis de l'œuvre de Cervantès. Les indications que nous fournirons à cet égard proviendront du contenu des variations tel que nous le livre E. H. Asow (cf. E. H. Asow, *Thematisches Verzeichnis*, op. cit., p. 218–219).

tes successives, de *ré* majeur (mes. 515) vers *la* bémol majeur (mes. 518) avant d'atteindre le troisième degré haussé (*fa* dièse) puis la dominante de *ré* mineur aux deux mesures suivantes<sup>25</sup>. L'appui est un peu plus marqué sur l'accord de *la* bémol majeur que sur les quatre autres accords, d'une part parce que c'est le seul accord qui soit entendu en position de quarte et sixte, ce qui lui confère un poids plus important (lié à une éventuelle cadence sur laquelle il déboucherait), et d'autre part parce que la position de quarte et sixte rappelle la première apparition de *la* bémol majeur dans le motif *grazioso* de Don Quichotte (mes. 8). On retrouve donc ici exactement la même opposition harmonique qu'au début du poème symphonique entre un accord de *ré* majeur à l'état fondamental et un accord de *la* bémol majeur à l'état de deuxième renversement<sup>26</sup>. Ceci définit bien entendu la projection horizontale du conflit sur les dix mesures de la variation. La projection verticale se produit quant à elle au moment précis où le discours harmonique atteint *la* bémol majeur : comme les contrebasses tiennent toujours leur *ré* en pédale, la mesure 518 superpose *ré* et *la* bémol. Cette variation est donc le lieu où le dérèglement harmonique initial, traduisant la folie du héros, se projette sur un élément extérieur de caractère proprement descriptif (les différents éléments « aériens » relevés plus haut) et l'intègre de ce fait à la forme du poème symphonique. L'extériorité n'est donc qu'illusoire, tout comme l'aventure dans le roman de Cervantès : elle n'est que l'expression nécessaire d'une intériorité condamnée à sortir d'elle-même pour exister.

25. R. Specht précise que, selon lui, la pédale de *ré* traduirait le fait que Don Quichotte reste cloué au sol : ceci renforcerait le caractère imaginaire du « voyage » du héros castillan, puisque le statisme de cette pédale s'opposerait aux grands mouvements d'arpèges des cordes (cf. R. SPECHT, *R. Strauss und sein Werk*, 2 vol., Leipzig etc., E.P. Tal & Co., 1921, p. 270).

26. Comme le note Bernd Edelmann (cf. B. EDELMANN, « Die Ganztonleiter bei Richard Strauss und seinen Zeitgenossen », in : B. EDELMANN, B. LODES & R. SCHLÖTTERER (éd.), *Richard Strauss und die Moderne*, actes du colloque international des 21, 22 et 23 juin 1999 à Munich, Berlin, Henschel, 2001, p. 191–195), la progression de la basse suit en réalité une gamme par tons que le musicologue met en rapport avec le choral sur « Hosanna » du *Magnificat* de Liszt ; rappelons ici que L. Thuille et R. Louis ont précisément analysé ce « Hosanna » dans leur traité d'harmonie et y ont vu l'expression d'un événement surréaliste, de quelque chose d'impossible à trouver sur terre. Si dans le cas de Liszt la gamme par tons peut être mise en rapport avec l'idée du religieux (le religieux considéré comme une partie du surnaturel), chez Strauss — comme le note du reste B. Edelmann — la gamme par tons fait référence au surréalisme en tant que fantasmagorie du héros. Ce parallèle avec Liszt renforce donc notre thèse selon laquelle le mouvement par tons entiers dans ce cas, et plus généralement le triton remplaçant les relations « usuelles » de quinte dans la musique tonale, est destiné à signifier le caractère surréaliste et fantastique du personnage.



La variation suivante (n° VIII, mes. 526–590) procède d’une manière entièrement analogue, à la différence près que la variation de caractère du deuxième motif de Don Quichotte a transformé ce dernier en thème de barcarolle pour traduire musicalement le vingt-neuvième chapitre du deuxième livre du roman de Cervantès, dans lequel le héros castillan se laisse emporter par le courant sur un radeau de fortune avant d’être finalement recueilli par des meuniers qu’il prend pour ses ennemis. Presque à chaque apparition du motif de Don Quichotte, le discours musical progresse tonalement d’un triton ascendant (voir exemple 64). L’harmonie suit donc un cours méandreux tout au long de cette variation et ne répond à aucune autre logique qu’à celle de la folie de Don Quichotte.

**EXEMPLE 64** : progression de *la* majeur à *mi* bémol majeur  
aux mesures 531–534 de *Don Quixote*

Violon solo

ré mineur (V)      la bémol majeur

Dans les deux variations que nous venons d’étudier, deux principes se combinaient : à la fois celui de la variation de caractère — auquel Strauss a recours depuis ses débuts dans le domaine du poème symphonique — qui permet de traduire musicalement l’humeur du héros face à la nouvelle situation qui se présente à lui, et celui de la variation harmonique qui fait apparaître l’élément extérieur à la forme (que ce soit l’imitation du vent ou les motifs de barcarolle qui accompagnent le deuxième motif de Don Quichotte) comme un produit de la folie du héros. Ces deux procédés permettent à Strauss de rendre manifeste cette interaction entre l’intériorité et l’extériorité qui est à la base même du roman de Cervantès. Les effets descriptifs ne sont ni gratuits, ni ne sont des excroissances de la forme qui viendraient en gêner le déroulement : ils ont pleinement leur place dans ce jeu qui s’installe entre le dedans et le dehors et qui fait l’essence fantastique de l’œuvre de Strauss et de celle de Cervantès.

Ces deux procédés sont réutilisés par Strauss dans d’autres variations, avec une nuance toutefois, puisque l’opposition harmonique ne se projettera plus, comme nous le disions, sur l’élément étranger, mais s’établira entre le thème varié de Don Quichotte et l’élément étranger, produit de sa folie. Ceci est par exemple le cas dans la variation IX (mes. 591–616) qui se

base en partie sur le huitième chapitre du premier livre du roman de Cervantès. Y est narrée la rencontre de Don Quichotte avec deux moines bénédictins qu'il prend pour des magiciens. Le thème principal de Don Quichotte est tout d'abord entendu en *ré* mineur aux cordes (mes. 591–598), avant que la musique ne s'arrête brutalement pour laisser place à un dialogue entre les deux bassons en *la* bémol majeur (mes. 599–612). Le caractère religieux de cet épisode est traduit essentiellement par une forte tendance contrapuntique (imitations) et des quintes parallèles un peu désuètes au début (voir exemple 65). Le thème de Don Quichotte revient ensuite en *ré* mineur et termine la variation (mes. 613–617).

**EXEMPLE 65** : le dialogue des deux moines (bassons 1 & 2, mes. 599–600)



Dans cette variation, et contrairement à ce qui se passait dans les deux variations précédentes, c'est seulement dans la relation tonale entre le thème de Don Quichotte et le thème « étranger » (*i. e.* le nouveau thème des moines) que le conflit harmonique trouve à s'exprimer. Il fait ainsi apparaître l'élément étranger comme le pendant tonal (dans une relation de triton<sup>27</sup>) du thème de Don Quichotte et le rattache ainsi à sa folie. À ce que la logique

27. Notons toutefois que dans cette variation le thème de Don Quichotte est en *ré* mineur (et non comme dans les variations précédentes en *ré* majeur). Ce changement de mode est la preuve incontestable que le thème du héros a fait ici l'objet d'une variation de caractère. Ceci n'est pas sans poser harmoniquement un problème, car de ce fait l'opposition entre *ré* majeur et *la* bémol majeur (deux tonalités opposées dans le cycle des quintes) se réduit à une opposition entre *ré* mineur et *la* bémol majeur : ce ne sont alors plus six secteurs du cycle des quintes qui séparent les deux tonalités, mais seulement trois. En apparence, les tonalités sont plus proches, toutefois il semble que Strauss joue en règle générale bien plus sur les relations entre les toniques (ou, au niveau micro-formel, entre les fondamentales) qu'entre deux tonalités considérées comme deux ensembles de relations mélodiques et harmoniques entre une série de sept notes. En effet, la variation VII a bien montré l'importance des fondamentales (dans la progression de la ligne de basse de *ré* à *la* bémol par tons entiers ascendants), bien plus que celle des accords qu'elles soutenaient et qui apparaissaient dans cette variation véritablement comme des moments secondaires. Il y a donc lieu, selon nous, de considérer bien plus les rapports entre toniques ou fondamentales qu'entre tonalités. C'est pourquoi nous pouvons assimiler, pour cette variation tout comme pour les autres variations que nous analyserons, la relation *ré* majeur / *la* bémol majeur à *ré* mineur / *la* bémol majeur.

musicale (ici tonale) n'aurait pas su expliquer — excepté peut-être en ayant recours au symbolisme tonal<sup>28</sup> —, la logique poétique parvient à fournir une explication qui témoigne une nouvelle fois que le poème symphonique n'est pas simplement la mise en musique d'une œuvre littéraire, mais véritablement sa critique : elle met en évidence ce qui constitue le fondement même du sujet littéraire.

La variation suivante (mes. 617–639<sup>29</sup>), qui porte le numéro X, reprend le même principe à la seule différence que le thème étranger ici n'est pas en *la* bémol majeur, mais dans le ton relatif de *fa* mineur : si le conflit harmonique n'est pas rigoureusement repris, la variation repose néanmoins sur un fort contraste entre la tonalité de *ré* mineur et celle de *fa* mineur. Ce contraste est d'ailleurs renforcé par un changement de tempo à la mesure 623 où Strauss note « beaucoup plus vite » (*viel schneller*) ainsi que par un changement de caractère qui vient signifier l'appel au duel<sup>30</sup> par un effet de quasi fanfare aux bois. Une nouvelle fois, ces effets ne sont pas purement descriptifs, mais apparaissent toujours comme le produit d'une intériorité qui les intègre à la forme globale du poème symphonique.

La variation IV (mes. 384–431) repose exactement sur le même principe, à la différence qu'ici l'élément étranger symbolisant la procession de la vierge que rencontre Don Quichotte au cinquante-deuxième chapitre du premier livre du roman de Cervantès n'a pas de tonalité précise. Il s'agit effectivement d'un thème pseudo-modal (mes. 398 et suiv.) que Strauss traite dans une forme proche du déchant, en quintes parallèles entre les deux trompettes en *ré* et le troisième trombone d'un côté, et les deux bassons de l'autre (voir exemple 66 en page suivante).

D'un point de vue de l'échelle, Strauss utilise une forme un peu travestie du mode de *ré* sur *do* avec quelques effets de sensible peu conformes au modèle qu'il vise à imiter. Harmoniquement parlant, l'auditeur a vague-

28. Rappelons en effet que *la* bémol majeur était dans *Also sprach Zarathustra* la tonalité de la religion. A. Sadrieh le relève d'ailleurs dans son étude (cf. A. SADRIEH, « Konvention und Widerspruch », *op. cit.*, p. 84).

29. Aucune indication de Strauss ne vient indiquer que la variation s'arrête à la mesure 639 ; en fait, comme cette variation est la dernière de l'œuvre (du moins à en porter explicitement le titre), Strauss ne fait figurer aucune mention au-dessus de la mesure 640 où débute la section finale du poème symphonique. En revanche, la présence entre les mesures 639 et 640 d'une double barre indique très clairement une césure formelle qu'il y a lieu d'interpréter comme la fin de la dixième variation.

30. L'épisode du duel que « relate » cette variation est emprunté au soixante-quatrième chapitre du second livre du roman de Cervantès.

EXEMPLE 66 : le thème pseudo-modal des mesures 398–404  
(3<sup>e</sup> trombone et bassons)

Bassons 1 & 2

*ppp*

Trombone 3

*pp* mit Dämpfer

ment l'impression d'errer entre *do* mineur et *mi* bémol majeur. Si nous ne retrouvons pas ici non plus l'opposition entre *ré* et *la* bémol, il se produit tout de même une inflexion harmonique au cours de cette variation qui conduit vers les tonalités bémolisées et qui correspond au geste initial qui se dirigeait de *ré* majeur vers *la* bémol majeur. Le caractère modal du nouveau thème introduit par Strauss brouille de toutes façons la perception harmonique, si bien que l'essentiel est de retrouver une inflexion se dirigeant vers des tonalités plus bémolisées. Ici encore, l'élément étranger est ramené à l'intériorité du héros qui lui donne, harmoniquement du moins, naissance. Au cours de la variation, le hiatus harmonique a même tendance à s'accroître pour contaminer la dimension verticale et provoquer une sorte d'effet bitonal ; effectivement, après le retour en *ré* mineur du thème de Don Quichotte, le thème modal revient, mais superposé à une pédale de *ré* issue de la désinence du thème du héros (on retrouve le procédé déjà mis en évidence dans la variation VII). Cette superposition verticale ne fait que renforcer l'in vraisemblance de ce passage et le caractère illusoire, car produit par l'imagination fertile du héros castillan, du nouveau thème.

Dans les deux premières variations du poème symphonique, Strauss n'a pas recours au même procédé harmonique pour signifier la dépendance entre les images réalistes et l'imagination du héros castillan. Il utilise en revanche un procédé bien plus simple et relativement efficace : un effet de tuilage consistant tout d'abord à faire entendre le thème de Don Quichotte, à l'arrêter ensuite sur une note tenue et à le faire suivre dans une continuité absolue par l'élément étranger qui se présente soit sous la forme d'un motif, soit sous la forme d'effets réalistes. Dans la première variation (mes. 161/2–213) qui se base sur la très illustre scène des moulins à vents (livre I, chapitre 8), Strauss fait entendre une variation de caractère du thème de

Don Quichotte (mes. 161/2–163), laquelle, soit dit en passant, fait l'objet d'une modulation le faisant passer de *fa* majeur (mes. 161/2) à *si* mineur (mes. 178)<sup>31</sup> ; le thème au violoncelle solo s'interrompt brutalement sur une croche au troisième temps de la mesure 181 et s'y substitue alors un motif arpégeant un accord de septième mineure censé imiter le mouvement circulaire des moulins. Harmoniquement, ce nouveau motif est entendu en *sol* mineur, si bien que ce n'est pas le critère tonal qui permet ici de lier intériorité et extériorité, mais un principe d'écriture qui fait apparaître l'élément étranger comme la continuation du thème de Don Quichotte, et donc comme un produit de ce dernier.

Le même procédé de tuilage est mis à l'œuvre dans la variation II (mes. 214–248), tant critiquée en raison de l'imitation très réaliste du bêlement des moutons<sup>32</sup> : ici, le tuilage n'est pas thématique, mais harmonique. Le thème de Don Quichotte est tout d'abord exposé, dans un caractère « guerrier » (*kriegerisch*), à l'orchestre, et principalement même aux cordes, en *ré* majeur (mes. 214–221). Soudainement, il s'interrompt sur une dominante à la mesure 221. Lui fait suite, sur une tonique *ré* jouée par le premier trombone qui tient la partie de basse harmonique, cet épisode d'une modernité sonore étonnante où les bois et les cuivres jouent sporadiquement une note répétée en doubles croches pendant un laps de temps bref, qui donne l'impression d'une cacophonie bruiteuse. Le thème de Don Quichotte réapparaît (mes. 233), puis les bêlements de moutons s'y superposent (mes. 235) renforçant là encore la parenté qui unit les deux éléments. Le tuilage s'effectue donc ici de manière harmonique, par un *ré* liant le thème du héros et l'élément réaliste extérieur, produit de sa folie.

Les éléments réalistes que Strauss intègre à son poème symphonique ne relèvent donc, ni sur le plan de l'œuvre musicale ni sur celui de l'œuvre littéraire, de la *Tonmalerei*<sup>33</sup> : il s'agit bien plus d'une « *Seelenmalerei* »

31. La première apparition du thème de Don Quichotte dans cette variation est en *fa* majeur (mes. 161 et suiv.), tandis que la seconde est en *si* mineur (mes. 178 et suiv.).

32. Strauss reprend la scène au chapitre 18 du premier livre du roman de Cervantès.

33. Nous pouvons alors contester la thèse de Roland Tenschert (cf. R. TENSCHERT, « Die Tonsymbolik bei Richard Strauss », *Die Musik* XXVI/9 [juin 1934], p. 642–646), selon laquelle l'illustration en musique gêne la compréhension. Si Strauss n'avait pas composé les aventures de Don Quichotte en montrant leur rapport avec la folie du héros, il n'aurait pas été à même de rendre musicalement ce qui constitue la base même du roman de Cervantès et qui est cette nécessaire réalisation de l'être dans l'aventure. L'illustration était donc nécessaire ici, mais elle ne devait pas apparaître comme un élément étranger à la forme ; elle devait au contraire en être un de ses acteurs essentiels. Dans ce sens, l'œuvre de Strauss est une réussite.

qui, ne pouvant s'exprimer autrement que par le biais d'éléments extérieurs, donne l'illusion d'être *Tonmalerei*. Les éléments soi-disant « extérieurs » à l'œuvre — que ce soit parce que ce sont de nouveaux thèmes, parce que leur caractère s'oppose radicalement à celui du héros, parce qu'ils font explicitement référence à un élément réaliste emprunté au monde extérieur ou parce que leur tonalité fait saillie dans le discours harmonique — sont en fait toujours subtilement intégrés par Strauss à la forme générale de son poème symphonique et n'apparaissent jamais comme des excroissances inutiles. Grâce au procédé de variation harmonique très largement utilisé dans cette œuvre, Strauss parvient à écrire de véritables variations « fantastiques » qui présentent le monde extérieur comme un « monde des apparences<sup>34</sup> » (*Scheinwelt*), issu de l'intériorité du héros et de ses propres représentations. Le genre de la variation est poussé ici à ses limites extrêmes, ce qui a peut-être incité Strauss à parler dans ses mémoires d'un « persiflage tragi-comique, poussé jusqu'à l'absurde, de la [technique de] variation<sup>35</sup> ». En tout cas, Strauss met ici à profit les acquis techniques de *Also sprach Zarathustra*, d'une part pour présenter la substance même de l'œuvre de Cervantès à travers ce jeu subtil entre intériorité et extériorité, et d'autre part pour renouveler la forme variation et montrer que la variation n'est pas seulement l'ornementation d'un thème, mais aussi la modification de son caractère et la possibilité d'intégrer des thèmes étrangers au thème initial par le truchement de la variation harmonique. La forme variation s'approche alors de la forme rondo (en faisant alterner successivement le thème du héros et différents thèmes ou motifs nouveaux), tout en n'étant toujours rien de plus qu'une forme variation enrichie<sup>36</sup>. Si Strauss avait disposé de cet outil lorsqu'il a composé *Till*, peut-être aurait-il aussi fait apparaître les épisodes auxquels était confronté le héros légendaire comme des projections d'un hiatus har-

34. Nous reprenons ici l'expression d'A. Sadrieh (A. SADRIEH, « Konvention und Widerspruch », *op. cit.*, p. 157).

35. *Variation ad absurdum tragikomisch persifliert* (STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, édité par W. Schuh, Zurich, Atlantis, 1957, p. 167).

36. La proximité entre les formes variation et rondeau a déjà été relevée par R. Muschler (cf. R. C. MUSCHLER, *Richard Strauss, op. cit.*, p. 315) qui les rattachait toutes deux au genre épique ; Strauss nous démontre ici la proximité des deux formes sur le plan épique, puisque la variation tend à présenter la succession des différents caractères du thème du héros, tandis que les épisodes étrangers du rondeau (ici intégrés à la forme générale du poème symphonique par la variation harmonique) présentent des visions fantastiques qui sont elles aussi constitutives du genre épique moderne, comme le précise l'analyse de G. Lukács du *Don Quixote* de Cervantès.

monique initial. La forme aurait peut-être gagné en cohérence et en concision et évité la présence de deux épisodes non véritablement intégrés à la forme d'ensemble.

Malgré tout, ce sixième poème symphonique de Strauss présente une forme en définitive un peu moins accomplie que celle de *Also sprach Zarathustra* : il comporte en effet de nombreuses faiblesses, notamment par rapport aux exigences du genre. Il nous incombe de les mettre en évidence, de sorte à comprendre ce qui motivera Strauss à suivre une voie différente à partir de *Ein Heldenleben* et à renoncer aux sujets référencés.

#### *L'attitude anti-critique*

Notre analyse s'est limitée jusqu'ici à ne présenter que sept variations sur douze. Pourquoi ce silence à l'égard des cinq autres ? Les sept variations que nous avons analysées jusqu'ici forment sémantiquement et structurellement un ensemble cohérent : d'une part elles reposent sur des principes de construction sinon identiques, du moins similaires ; d'autre part elles visaient toutes à présenter des aventures du héros, et non des scènes d'une autre nature. Car le poème symphonique de Strauss ne reprend pas que les scènes d'aventures du roman de Cervantès : il entend aussi faire alterner des passages plus lyriques, sentimentaux<sup>37</sup>, voire de véritables dialogues. Ce faisant, Strauss dissipe la forme globale de l'œuvre dans une série d'épisodes étrangers, en apparence, à la structure générale que nous venons de dégager.

La variation la plus étrange à cet égard est sans nul doute la longue variation III (mes. 249–383). De toutes les variations, elle est en effet la seule à ne pas reprendre un chapitre ou une aventure précise du héros castillan. Strauss a en effet précisé comme suit le contenu de cette variation : « Entretiens entre le chevalier et son valet. Requêtes, questions et proverbes de Sancho. Discours savants, assoupissements et promesses de Don Quichotte<sup>38</sup> ». Or aucun chapitre du roman de Cervantès n'a pour seul contenu un entretien entre le chevalier et son valet. On trouve certes des passages

37. Ces passages sont probablement hérités de la tradition de la forme à double fonction qui, depuis les poèmes symphoniques de Liszt et dans tous les poèmes symphoniques de Strauss, impose la présence d'un moment lyrique dans un tempo lent correspondant au mouvement lent de la symphonie classique.

38. *Gespräche zwischen Ritter und Knappe. Forderungen, Fragen und Sprichwörter Sanchos, Belehrungen, Beschwichtigungen und Verheißungen Don Quixotes* (E. H. M. v. Asow, *Thematisches Verzeichnis, op. cit.*, p. 218–219).

dialogués, comme dans le chapitre 18 du premier livre, mais ces derniers font suite à une aventure. À ce titre, il serait toujours envisageable d'imaginer que la variation III fait suite à la variation II, comme l'échange entre Don Quichotte et Sancho Pansa succède dans le chapitre 18 de Cervantès au combat contre les moutons que Don Quichotte a pris pour les troupes d'Alifanfaron. La variation III ne serait alors que la continuation de la variation II et les deux variations traduiraient ensemble le chapitre 18 du premier livre. Toutefois, le dialogue entre Don Quichotte et Sancho Pansa se poursuit dans la variation III par un monologue de Sancho (mes. 260 et suiv.) qui n'existe pas dans le chapitre 18. Il semble donc bien plus réaliste de penser que Strauss a ici délibérément inventé une scène, reprenant, dans sa forme, mais non dans son contenu, les nombreuses bribes de dialogues entre Don Quichotte et Sancho que l'on trouve dans le roman.

Bien que le traitement musical de ce dialogue soit une grande réussite et que l'auditeur ait véritablement l'impression d'assister à une joute rhétorique entre les deux personnages dont les thèmes changent de caractère en fonction du jeu de questions / réponses, cette variation est par essence totalement étrangère aux impératifs de la musique à programme. Tout d'abord, Liszt avait précisé dans son essai sur Berlioz que le poème symphonique devait tendre à être un *analogon* de l'épopée philosophique en musique et qu'il devait de ce fait se concentrer sur la psychologie du héros, en abandonnant par exemple le dialogue dramatique au profit du monologue épique. Dans *Macbeth*, Strauss s'était conformé aux « exigences » du genre. Peut-être était-ce ici en raison du caractère fortement épigonal du poème symphonique (le premier de Strauss en un mouvement) et de la forte influence de Liszt qu'il subissait alors par l'intermédiaire d'Alexander Ritter ? Dans *Don Quixote*, cette influence de Liszt semble lointaine ; ou tout au moins Strauss se sentait-il suffisamment maître des techniques d'écriture pour pouvoir passer outre les impératifs du genre et composer ici un authentique « dialogue » musical. Il faut toutefois ajouter, pour défendre Strauss, que la forme dialoguée lui permet précisément de montrer les différents états que traversent le héros en échangeant avec son écuyer et de mieux insister sur la versatilité, l'irascibilité et l'attachante folie de Don Quichotte. Il n'en reste pas moins que la forme générale du poème symphonique souffre des procédés mis en œuvre ici par Strauss, parce que ces derniers empêchent sa concentration autour d'un seul et même principe (celui de la projection de l'intériorité sur le monde extérieur) : la forme variation se disperse là dans un moment étranger aux principes même de sa construction.



Le deuxième problème posé par cette troisième variation est de taille. En effet, si l'œuvre musicale doit être une critique de l'œuvre littéraire, au sens où elle ne tente pas d'en dépeindre musicalement tous les détails, mais simplement d'en présenter l'essence, elle ne peut se permettre, même ponctuellement, de transposer littéralement un passage de l'œuvre littéraire en musique. Or c'est ce que fait Strauss ici. Il fait même pire puisqu'il invente un nouveau chapitre qu'il retranscrit ensuite fidèlement en musique. Ainsi, non seulement la musique devient proprement mimétique (au sens presque le plus vil du terme), mais en plus elle n'imité même plus son propre sujet. En échange, elle se recrée virtuellement un sujet parallèle qui doit compléter le sujet premier. Si les critiques viennoise et berlinoise de l'époque avaient dû dénoncer un aspect de ce poème symphonique, elles n'auraient pas dû s'en prendre aux bêlements de moutons, mais bien plutôt à la variation rajoutée par Strauss.

L'attitude de Strauss devient *anti-critique* : l'excroissance formelle de la troisième variation qui déroge au principe des sept variations d'aventures que nous avons précédemment analysées en est la preuve. À la concentration formelle sur laquelle devait déboucher l'action critique de la musique dont le devoir était de présenter la Forme du sujet — entendue ici comme son principe moteur —, s'oppose dans cette variation un phénomène d'expansion qui s'oppose à tout ce que Strauss avait pratiqué jusqu'ici dans les précédents poèmes symphoniques. Même *Also sprach Zarathustra*, s'il renonçait aux « dogmes » de la forme sonate pour ne plus limiter cette dernière qu'à quelques principes formels (exposition, développement, réexposition) agençant l'immense édifice symphonique, tendait vers une forme concentrique, engendrée par un seul principe dont elle ne dérogeait pas. C'est en ce sens que ce cinquième poème symphonique était une réussite, car Strauss parvenait à créer cette forme authentiquement épique, une forme que jusqu'ici le modèle de la forme sonate l'avait contraint à circonscrire dans des limites étroites pour les quatre premiers poèmes symphoniques. Avec *Don Quixote* se pose non plus le problème de la logique musicale et donc, d'une certaine manière, de la *forme* (brillamment résolu d'ailleurs par l'emploi de la variation harmonique qui crée cette nouvelle forme de variations à mi-chemin entre le rondo et la variation), mais celui du *format*. Le format du poème symphonique avec son sujet imposé ne convient plus à Strauss qui aspire à une plus grande liberté formelle et refuse de se voir confiné dans un domaine clairement délimité par le sujet et l'action critique que la musique doit avoir sur lui : il lui faut devenir lui-même créateur au

sens plein du terme. La musique doit se faire elle-même poésie et ne plus être qu'une critique de cette dernière, aussi noble d'ailleurs que soit la tâche du critique. De critique, Strauss veut devenir créateur. Si les deux notions sont très proches dans la théorie esthétique romantique, puisque le critique est lui-même artiste, ce dernier n'a toutefois pas cette liberté absolue de faire de son art, non pas le reflet, aussi brillant soit-il, d'un autre art, mais le reflet du monde et du moi.

*Don Quixote* constitue à la fois un aboutissement et un point de non-retour : le principe des « variations fantastiques » a permis au compositeur de créer une forme authentiquement nouvelle de variations qui intègre les acquis techniques des poèmes symphoniques précédents et rend musicalement l'essence même du roman de Cervantès. En même temps, Strauss se sent de plus en plus gêné par les contraintes imposées par le sujet, ce dernier entravant le plein et libre déploiement des moyens techniques qu'il s'est appropriés au fil des ans. *Don Quixote* sera le dernier véritable « poème symphonique ». Les œuvres qui suivront ne reprendront plus jamais de sujets référencés : Strauss se fera lui-même poète des mots et poète des sons et se rapprochera petit à petit du genre symphonique.

### L'affranchissement du modèle

L'étude des cahiers d'esquisses de Strauss révèle l'étonnante proximité temporelle des opus 35 et 40<sup>39</sup>, c'est-à-dire respectivement de *Don Quixote* et de *Ein Heldenleben*. Le quatrième cahier contient en effet des esquisses des deux œuvres, qui souvent se succèdent très rapidement au point presque d'interférer entre elles : ainsi la page 29 contient-elle une esquisse de *Ein Heldenleben*, alors que l'esquisse suivante de la page 32 s'intitule « Le chevalier repentant » (*Der büßende Ritter*) et appartient donc clairement à *Don Quixote*<sup>40</sup>. Les deux poèmes symphoniques sont en effet presque nés conjointement. Une remarque sur le calendrier de Strauss à la date du 16 avril 1897 précise même que l'idée de composer les deux œuvres

39. Le lecteur pourra se reporter à l'article de John Michael Cooper pour disposer d'une analyse complète des esquisses attestant de la simultanéité de la composition de *Don Quixote* et de *Ein Heldenleben* (cf. J. M. COOPER, « The Hero transformed : The relationship between *Don Quixote* and *Ein Heldenleben* reconsidered », *Richard-Strauss-Blätter* [nouvelle série] XXX [décembre 1993], p. 9).

40. Cf. F. TRENNER, *Die Skizzenbücher*, op. cit., p. 7.

quasi simultanément a vu le jour relativement tôt. Elle est en tout cas de loin antérieure à l'achèvement de la partition de *Don Quixote* le 29 décembre 1897. Strauss a en effet noté dans son calendrier : « poème symphonique Héros et monde commence à prendre forme ; en complément satyrique Don Quichotte <sup>41</sup> ». Quatre jours plus tard, Strauss devait écrire à Gustav Kogel, le chef d'orchestre et directeur des concerts du musée de Francfort :

*Don Quixote* et *Ein Heldenleben* ont été à un tel point conçus comme deux pendants directs que notamment *Don Quixote* ne peut être que pleinement et totalement compris sans *Ein Heldenleben* <sup>42</sup>.

Enfin, dans son journal intime, Strauss a noté à la date des 7 et 8 juin 1897 : « travaille avec application à *Don Quixote* et *Held und Welt* <sup>43</sup> ».

Toutes ces informations nous renseignent sur l'incroyable proximité des deux œuvres, qui témoigne certainement de l'insatisfaction de Strauss quant à son *Don Quixote* et du besoin qu'il éprouvait de se corriger, en même temps que de trouver un contrepois à son opus 35. En considérant *Ein Heldenleben* comme un « pendant » à *Don Quixote*, Strauss nous indique à la fois la proximité et la distance qui sépare les deux œuvres. Être le pendant de quelque chose implique en effet pour les deux termes d'être dans un rapport de symétrie et d'équilibre, mais aussi de faire apparaître un antagonisme qui fait du pendant le complément utile et nécessaire de l'œuvre première. C'est exactement ce qui se produit dans le cas de *Ein Heldenleben*, puisque Strauss part des mêmes procédés d'écriture que dans *Don Quixote* <sup>44</sup>, et notamment des techniques liées à la variation de caractère et au fantastique, pour proposer un « *Don Quixote* du XIX<sup>e</sup> siècle », recomposé

41. *sinfonische Dichtung Held und Welt beginnt Gestalt zu bekommen ; dazu als Satyrspiel — Don Quichote* (W. SCHUH, *Jugend und frühe Meisterwerke*, op. cit., p. 475).

42. *Don Quixote und Heldenleben sind so sehr als directe Pendants gedacht, daß besonders Don Quixote erst neben Heldenleben voll und ganz verständlich ist* (cité d'après loc. cit.). Strauss prévoyait en effet, longtemps avant même que les deux œuvres ne soient finies, leur exécution commune.

43. *arbeite fleißig am Don Quichote [sic] und Held und Welt* (W. SCHUH, *Jugend und frühe Meisterwerke*, op. cit., p. 475). Le titre *Held und Welt* était, comme nous l'avons vu plus haut, le titre primitif de *Ein Heldenleben*.

44. Certains thèmes seront même réutilisés : c'est le cas du motif de cor anglais dans la deuxième variation de *Don Quixote* qui sera repris aux mesures 831 et suiv. de *Ein Heldenleben*. Certaines tonalités se correspondent aussi entre les deux œuvres : ainsi, comme l'a noté W. Werbeck (cf. W. WERBECK, *Die Tondichtungen*, op. cit., p. 161), la transfiguration du héros par l'amour (variation III de *Don Quixote* ; mes. 308 et suiv. de *Ein Heldenleben*) se fait dans les deux cas en *fa* dièse majeur (ou dans sa tonalité enharmonique, *sol* bémol majeur).

d'après une trame narrative de son crû qui ne l'obligera plus à inscrire sa composition dans un lien de dépendance vis-à-vis d'un impératif extérieur, donc vis-à-vis d'un sujet donné.

Le traitement de la forme, bien que la technique soit la même, sera donc différent et ouvrira au compositeur de nouvelles perspectives sur le rapport de l'œuvre au monde — au travers d'éléments fantastiques — qu'il réexploitera, en les enrichissant, dans ses deux dernières œuvres symphoniques : *Symphonia domestica* et *Eine Alpensinfonie*.

#### Ein Heldenleben : l'archétype du romantisme de la désillusion

La parenté entre *Don Quixote* et *Ein Heldenleben* a longtemps intrigué la communauté des musicologues : il court à ce sujet plusieurs interprétations qui ne nous ont jamais entièrement satisfait. Ainsi W. Werbeck prétend-il que dans *Don Quixote* le héros est confronté à un monde imaginaire, alors que dans *Ein Heldenleben* le héros s'oppose au monde réel<sup>45</sup>. Pour sa part, J. M. Cooper pense que le héros de l'opus 40 accomplit sur le plan de la transfiguration par l'amour ce que Don Quichotte, dans sa folie, ne pouvait réaliser que par l'aventure<sup>46</sup>. Il nous semble que l'opposition entre les deux sujets se fasse à un tout autre niveau qui est celui de la nature même du rapport du héros au monde. Ce n'est peut-être pas un hasard si Strauss prévoyait d'intituler primitivement *Ein Heldenleben* « Héros et monde » (*Held und Welt*) : sûrement voyait-il dans ce rapport ce qui unissait et en même temps séparait ce huitième poème symphonique de son « pendant ».

La brève analyse des esquisses et des déclarations de Strauss relatives au contenu de son huitième poème symphonique (nous renvoyons le lecteur au chapitre 2) nous a révélé que l'œuvre reposait sur l'idée d'un conflit entre l'homme et le monde. Ce conflit s'organise en deux étapes : le héros doit d'abord vaincre ses ennemis extérieurs (au cours de la scène de « bataille »), avant seulement de s'attaquer à ses ennemis intérieurs, c'est-à-dire au doute et au dégoût de la vie qui le rongent. Toute l'œuvre est dirigée vers le repli du héros sur soi, qui le conduit dans la toute fin du poème symphonique à fuir le monde pour se réfugier dans l'idylle<sup>47</sup>. Autrement dit, à la différence de Don Quichotte, le héros de l'opus 40 est un héros passif qui

45. Cf. *ibid.*, p. 159.

46. Cf. J. M. COOPER, « The Hero transformed », *op. cit.*

47. Nous rappelons que Strauss a textuellement écrit dans ses esquisses : « se retire complètement dans l'idylle » (*zieht sich ganz in's Idyll zurück* ; F. TRENNER, *Die Skizzenbücher*, *op. cit.*, p. 10).

n'a pas besoin de l'aventure pour s'exprimer, mais au contraire dont c'est l'âme qui exprime le monde (à travers la section d'idylle notamment). *Ein Heldenleben* repose sur une relation conflictuelle entre l'âme et le monde — ici la base est commune à *Don Quixote* —, seul le rapport entre l'âme et le monde change. Si dans le cas de *Don Quixote*, l'étroitesse de l'âme la contraint à se projeter dans le monde qui constitue son seul moyen d'expression, dans *Ein Heldenleben* elle est plus large que le monde et conduit le héros à se replier de plus en plus dans cette passivité contemplative qui est la marque même des romans du romantisme de la désillusion dans la typologie de G. Lukács. Ce dernier note en effet :

Alors que dans l'idéalisme abstrait, la condition même de son existence [celle du héros] était d'abord qu'il se transformât en conduite, qu'il entrât en conflit avec le monde extérieur, ici la possibilité d'éviter ce conflit n'est pas exclue d'avance. Car une vie qui est en mesure de faire sortir tous les contenus de son propre fonds peut être pleine et achevée, même s'il ad- vient qu'elle n'entre jamais en contact avec la réalité extérieure et étrangère. Ainsi, alors que la structure psychique de l'idéalisme abstrait se caractérisait par un *excès d'activité* [nous soulignons], déployée vers le dehors et que rien ne pouvait entraver, on trouve ici bien davantage une tendance à la *passivité* [nous soulignons], la tendance à esquiver plutôt qu'à assumer les conflits et les luttes extérieures, la tendance à en finir, au-dedans de l'âme et par ses propres forces, avec tout ce qui peut l'affecter<sup>48</sup>.

L'attitude du héros de *Ein Heldenleben* recoupe les caractéristiques du roman du XIX<sup>e</sup> siècle — celui du romantisme de la désillusion — avec une ressemblance telle que nous sommes presque obligé de considérer le sujet rédigé par Strauss comme un archétype de ce genre romanesque : la tendance à la passivité qui n'exclut cependant pas la possibilité d'un conflit avec le monde et la propension du héros à esquiver les conflits (ici en fuyant dans l'idylle) en sont autant de preuves. Les éléments du monde extérieur ne sont alors plus le lieu de l'action du héros, mais simplement des symboles de son intériorité qui peuplent en représentations la vacuité de l'infini du monde intérieur dans lequel il vit. La définition de G. Lukács rejoint alors celle de l'épopée philosophique littéraire donnée par Liszt qui postulait, nous le rappelons, que

l'action, entièrement soustraite aux lois de la vraisemblance, condensée, modifiée, prend un éclat symbolique, un soubassement mythique. Les êtres surnaturels ne viennent plus perturber le développement des intérêts humains.

48. G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, op. cit., p. 110.

Ils sont d'une certaine manière des incarnations des désirs et des espoirs passionnés et n'apparaissent plus que comme des moments de notre intériorité, faits chair<sup>49</sup>.

Aussi cette nouvelle forme de roman n'exclut-elle pas par avance le fantastique, mais elle le place sur un plan tout à fait différent de celui du roman de l'idéalisme abstrait. Ici, le monde extérieur prend presque une signification symbolique, dans le sens où les représentations qu'il offre au héros résultent de la conjonction d'un état du héros et d'un objet réel qui confère à ce dernier un aspect bizarre tout en révélant symboliquement l'intériorité du héros. C'est au fond ce qui se passait dans les symphonies de Mahler où le fantastique apparaissait ponctuellement, comme pour souligner et pour manifester physiquement un état donné du héros sur lequel il pouvait avoir en retour des conséquences. Nous avons mis en valeur dans les deux chapitres précédents le lien intime qui unissait le style symphonique de Mahler et celui des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle dont il s'inspirait. En choisissant pour son huitième poème symphonique un sujet de son crû relevant de l'esthétique romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle, Strauss crée non seulement un pendant à *Don Quixote* (puisque les deux héros, dans leur attitude, s'opposent en se complétant), mais aussi nous offre une forme musicale libérée du joug du sujet et capable d'une originalité enfin débridée. Ceci n'ira pas sans rapprocher par certains aspects la forme symphonique chez Mahler de celle chez Strauss, puisque celle-ci abandonne, avec *Ein Heldenleben*, une relation de dépendance critique avec un sujet donné.

La première marque formelle de ce nouveau rapport de l'homme au monde se manifeste peu de temps avant la grande bataille en *do* mineur (cette bataille débute à la mesure 433). Aux mesures 368–375, Strauss fait entendre le premier effet véritablement réaliste du poème symphonique : une fanfare (reproduite dans l'exemple 68 qui sera discuté à la page 440) qu'il prend la précaution de placer hors scène, plus exactement « derrière la scène » (*hinter der Scene*), ce qui revient au même puisque dans les deux cas, les instrumentistes ne sont pas dans l'orchestre. À la mesure 368 — après une longue variation de caractère *amoroso* d'un des motifs de l'exposition en *sol* bémol majeur (ce qui indique que Strauss est toujours resté fidèle au principe de la variation de caractère dans cette œuvre) —, arrive en effet une fanfare de trois trompettes en *si* bémol qui n'est pas sans rappeler la fanfare guerrière du finale de la *Deuxième symphonie* (mes. 343 et suiv.),

49. LISZT, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, vol. IV, p. 129.

elle aussi jouée par deux trompettes hors scène. La fonction de la fanfare de Strauss est la même que celle de Mahler : dans les deux cas, la fanfare n'est pas à considérer comme un élément extérieur au héros ni même à l'œuvre. Elle est simplement l'incarnation symbolique dans le monde réel d'un sentiment éprouvé par le héros. Dans le finale de la *Deuxième symphonie*, la fanfare vient préciser et rappeler le topique de la lutte dont s'était emparé le thème du *Dies iræ* en prenant un aspect très fortement martial. Dans le poème symphonique de Strauss, la fanfare fait suite au retour du motif des critiques, lequel incite naturellement le héros à combattre ; elle ne fait que matérialiser symboliquement cet appel et amener la bataille à proprement dit qui va suivre. Dans un cas comme dans l'autre, l'élément « extérieur <sup>50</sup> » n'est qu'un *indice symbolique* de l'intériorité et traduit cet état propre au héros romantique d'avoir une âme plus large que le monde, ce qui ne lui permet de s'exprimer dans le monde que sporadiquement et en y laissant symboliquement la trace de son intériorité. La fanfare est donc une vision fantastique. Elle est *fictive*. Chez Mahler comme chez Strauss, elle n'existe pas en réalité, mais n'est qu'une affabulation du héros qui croit voir dans le monde le reflet, et en même temps la confirmation, de son propre destin. Ceci se traduit formellement chez Strauss d'une part par la réponse dans l'orchestre de roulements de tambours annonçant la bataille des mesures 433 et suiv., ainsi que par la variation de caractère aux mesures 435–438 du motif des adversaires qui prend l'allure d'un thème guerrier (exemple 67) : la fanfare n'est qu'un indice de l'état intérieur du héros (ici combatif), lequel se traduit ensuite dans les faits par l'irruption de la bataille.

**EXEMPLE 67** : le motif des adversaires...

Flûte 1 (mes. 119-120)



50. Nous entendons par là « cette vision certes extérieure, mais qui n'est que produite par l'intériorité du sujet qu'elle exprime symboliquement ». Seule la vision fantastique a une valeur symbolique, et non l'élément purement extérieur. Aussi dans la *Deuxième symphonie* de Mahler, l'appel de cor ne peut-il pas être considéré comme un « indice symbolique » ; seule l'image fantastique de la section 4 qui lui fait suite possède cette valeur symbolique, car l'intériorité du sujet s'est fixée sur l'élément extérieur pour en faire l'indice du caractère dysphorique et macabre du héros.

...et sa variation de caractère dans *Ein Heldenleben*

Trompette en *mi* bémol (mes. 435–439)  
(notes réelles)

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Trompette en *mi* bémol, showing a melodic line with accents and a triplet of eighth notes. The bottom staff is for the Petit tambour militaire, showing a rhythmic pattern of eighth notes. Both parts are marked *ff* (fortissimo).

Le caractère irréel et fantastique de la fanfare est encore renforcé par sa polytonalité : un examen minutieux de cette dernière montre en effet que chaque trompette joue une mélodie dans une tonalité différente (ex. 68) <sup>51</sup>.

**EXEMPLE 68** : la polytonalité de la fanfare (mes. 367–372)

Trompettes en *si* bémol (notes réelles)  
*hinter der Scene*

The musical score is for three trumpets, each playing a different melodic line. The top staff is labeled [si bémol majeur], the middle staff [sol bémol majeur], and the bottom staff [si bémol mineur]. Each line features triplet markings and is marked *f* (forte). The score is marked *etc.* at the end.

Trois tonalités sont superposées : *si* bémol majeur, *si* bémol mineur et *sol* bémol majeur. Ceci a pour premier effet de faire apparaître la fanfare comme un élément proprement irréel. Il est en effet bien connu que les fanfares militaires jouent en règle générale des motifs monotonaux et que, de toutes façons, tous les instruments jouent dans la même tonalité. Le choix des tonalités chez Strauss n'est toutefois pas le fruit du hasard : si les deux homonymes *si* bémol majeur et *si* bémol mineur sont les tonalités naturelles de cette fanfare (rappelons que cette dernière est composée de trois trom-

51. Ceci avait déjà été noté par F. Rösch, bien que sans être mis en rapport avec le caractère irréel de la fanfare (cf. F. RÖSCH, *Ein Heldenleben. Tondichtung für grosses Orchester von Richard Strauss. Erläuterungsschrift*, Leipzig, F.E.C. Leuckart, s.d. [1899], p. 31).



pettes en *si* bémol), *sol* bémol majeur en revanche ne l'est pas. Elle provient par contre de la tonalité de la section précédente qui était une variation de caractère d'un des motifs présentés dans l'exposition. La fanfare est donc l'indice de l'intériorité du héros dans un double sens : d'une part elle traduit d'un point de vue du caractère son état d'âme après le retour du thème des adversaires et avant la bataille ; d'autre part, elle apparaît comme l'élément à la charnière harmonique entre le caractère du héros aux mesures 287–352, traduit tonalement par *sol* bémol majeur, et la bataille à venir symbolisée ici par la tonalité naturelle des trompettes, c'est-à-dire *si* bémol. Tout désigne donc la fanfare comme un indice symbolique de l'intériorité du héros, et non comme un effet réaliste — nous devrions ajouter à la suite des critiques de l'époque, « du plus mauvais goût » — dont Strauss aurait abusé. Comme dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle, le fantastique prend valeur de symbole au milieu de l'océan infini de l'intériorité.

Deux autres éléments symboliques vont encore rythmer la forme du poème symphonique, laquelle s'articule sinon autour d'une succession de grands complexes variatifs présentant, grâce à la technique de la variation de caractère, les différents états d'âme du héros<sup>52</sup>. Le premier élément est constitué par la grande section des auto-citations que nous avons analysée dans un article destiné aux actes du colloque ICMS7 d'Imatra<sup>53</sup>. Les résultats de notre analyse ont montré que les auto-citations se comportaient certes vis-à-vis de la forme du poème symphonique comme des éléments étrangers, mais qu'en réalité elles ne servaient, de par les caractères auxquels elles font référence dans les œuvres dont elles sont tirées (des caractères qui gravitent autour des thèmes de l'amour et de l'héroïsme), qu'à renforcer les caractères dominants de la section de réexposition, c'est-à-dire l'héroïque et l'*amoroso*. Ainsi les éléments étrangers doivent-ils être ici aussi considérés comme des indices symboliques de l'intériorité : ils ne font que manifester, dans la réalité du monde de l'œuvre, l'état dans lequel se trouve le sujet au moment où ils apparaissent. Ils opèrent donc selon le même mode de fonctionnement que la fanfare.

52. Ceux-là sont dans l'ordre : héroïque (mes. 1–286), *amoroso* (mes. 287–367), lutte (mes. 368–629), héroïque-*amoroso* (mes. 630–769), pastoral (mes. 770–926). Il s'agit là des grandes divisions ; étant donné que notre démonstration ne nécessite pas d'entrer plus dans les détails, nous ne livrons pas de précisions supplémentaires à ce sujet.

53. « Construction épique et fuite romanesque dans *Une vie de héros* de R. Strauss », actes du congrès international de signification musicale ICMS7 des 7–10 juin 2001 à Imatra (Finlande), à paraître.

Il en va exactement de même du troisième et dernier élément étranger au poème symphonique, c'est-à-dire du motif de cor anglais des mesures 827–850. Le thème entendu ici n'est pas repris à un motif antérieur de l'œuvre et apparaît donc comme une excroissance inexplicée à la forme du poème symphonique. Toutefois ce motif est en fait une variation de caractère, au cor anglais, du thème du héros qui le transforme petit à petit en ce motif pastoral proche du motif de chalumeau joué aussi au cor anglais par le pâtre du début du troisième acte de *Tristan* (exemple 69).

**EXEMPLE 69** : comparaison des motifs pastoraux de cor anglais de *Ein Heldenleben* et du troisième acte de *Tristan*

Cor anglais (mcs. 831–833)  
(notes réelles)

Cor anglais (troisième acte, première scène)  
(notes réelles)

*p* *cresc.* *sf*

*p* *sf*

Ce thème apparaît presque comme la citation d'un élément extérieur à l'œuvre qui trouve pourtant là encore sa justification : en effet, il indique symboliquement l'état d'âme dans lequel se trouve le héros, état d'âme qui débouchera, dans une immédiate continuité, sur l'ultime variation de caractère transformant le motif apparemment anodin des mesures 255–257 en thème pastoral en *mi* bémol majeur. La fonction du motif de cor anglais est alors tout à fait comparable à cette expression notée par Strauss dans les esquisses relatives précisément à la fin du poème symphonique : « Forêt automnale <sup>54</sup> » (*Herbstlicher Wald*). Il s'agit dans un cas comme dans l'autre de traduire symboliquement par un élément extérieur (ici le motif de cor anglais, là la « forêt automnale ») l'état intérieur du héros. La mention de

54. Cf. F. TRENNER, *Die Skizzenbücher*, op. cit., p. 10.

Strauss ne nous renseigne pas tant sur la signification du motif de cor anglais que sur sa fonction en tant qu'image « fantastique » (au sens de « produite par l'imagination [*Phantasie*] ») au sein d'un discours intérieur<sup>55</sup>.

Ce bref motif de cor anglais est intéressant à un autre titre : il figure en effet déjà à deux endroits dans la partition de *Don Quixote*. Il apparaît pour la première fois dans la deuxième variation, après l'épisode des moutons (cor anglais, mes. 227–232) et une deuxième fois à la fin de l'œuvre — donc dans une position similaire à celle dans laquelle il est entendu dans *Ein Heldenleben* — aux mesures 657–661, à nouveau au cor anglais. Le motif joue en apparence le même rôle dans les deux œuvres : à la fin de *Don Quixote*, l'air de cor anglais amène tout d'abord (mes. 670) un accord de neuvième de dominante mineure de *ré* majeur avec quinte diminuée superposant verticalement les dominantes de *ré* majeur (*la–do* dièse) et de *la* bémol majeur (*mi* bémol–*sol–si* bémol). Cet accord tenu sur une vingtaine de mesures est suivi d'une variation de caractère du thème de Don Quichotte, lyrique et au fond assez proche dans son caractère de l'ultime variation pastorale en *mi* bémol majeur dans *Ein Heldenleben*. Ce lyrisme n'est pourtant qu'un leurre : en effet, dès la mesure 722, c'est-à-dire dès que l'exposé de la variation lyrique est achevé, le thème de Don Quichotte revient dans le même caractère qu'au début de l'œuvre, indiquant par là l'immuabilité du caractère du héros et de sa folie. Dans *Ein Heldenleben*, le changement de caractère induit par le motif de cor anglais n'est pas illusoire : plus jamais dans le poème symphonique, le thème du héros ne reviendra tel qu'il avait été entendu dans les premières mesures de l'œuvre. Autrement dit, nous pouvons mesurer à l'aune de ce motif et de ses répercussions sur la forme de l'œuvre musicale le type de relation qu'entretiennent le héros et le monde. Si dans *Don Quixote* — comme le note G. Lukács — l'âme est une seule idée immuable qui ne cherche que vainement à s'exprimer dans un monde illusoire produit de sa folie, dans *Ein Heldenleben* comme dans les romans du romantisme de la désillusion, le héros est prisonnier de son intériorité qui dissout la forme romanesque dans une succession nébuleuse d'états d'âme d'où émergent ces représentations fantastiques. L'effet du motif de cor anglais dans *Don Quixote* n'est pas décisif : il ne ramène que provisoirement le thème de Don Quichotte dans une forme lyrique, mais très vite la

55. Nous retrouvons là un trait propre à Mahler dont les commentaires verbaux au sujet de ses symphonies ne fonctionnent ni plus ni moins de la même manière : comme des images fantastiques suggérées par la symphonie et suggérant à leur tour le caractère fantastique du style de la symphonie en général.

fixité du caractère du héros s'impose et l'extériorité aura finalement été sans conséquences sur l'intériorité. Dans *Ein Heldenleben* au contraire, le motif de cor est l'indice symbolique d'une intériorité qui évolue et qui s'exprime aussi *par elle-même* (au moyen des variations de caractère), et non seulement dans un rapport au monde et à l'aventure : le motif de cor n'y est que la manifestation d'un état provisoire du héros, pas la nécessaire expression de l'intériorité de ce dernier dans le monde.

La symétrie apparente des fins des deux poèmes symphoniques n'en masque pas moins les dissemblances. En reprenant le même motif de cor anglais, Strauss insiste en même temps sur ce qui sépare et ce qui unit Don Quichotte et le héros de son opus 40. Tous deux sont victimes d'une relation devenue problématique au monde, mais chacun d'entre eux choisit une voie différente pour tenter de surmonter ce conflit. En ce sens, *Don Quixote*, en tant qu'archétype du roman de l'idéalisme abstrait, et *Ein Heldenleben*, en tant qu'archétype du roman du romantisme de la désillusion, peuvent être considérés comme deux pendants.

Avant de clore cette analyse des caractéristiques « fantastiques » de *Ein Heldenleben*, nous aimerions revenir un instant sur la toute dernière section de l'œuvre : celle en *mi* bémol majeur qui voit le retour varié dans un caractère à la fois lyrique et pastoral du motif des mesures 255–257. Strauss parle à propos de cette section d'« idylle ». Or l'idylle est dans les théories esthétiques du XIX<sup>e</sup> siècle le lieu même du rêve, celui dans lequel se réfugie le héros pour fuir le monde et qui rend cette fuite illusoire. Stefanie Hohn l'a très récemment relevé dans une étude sur *Manfred* de Byron<sup>56</sup>. Cette caractéristique de l'idylle remonte toutefois aux théories du romantisme, puisque Jean Paul s'exprimait déjà ainsi dans sa *Vorschule der Ästhetik* :

Oui, à la félicité qu'expose l'idylle et qui toujours vous reflète celle de votre enfance passée ou toute autre limitée par les sens, vous prêtez aujourd'hui les sortilèges simultanés de votre souvenir et d'une vision poétique plus élevée ; et la fragile fleur de pommier et la pomme dure, d'habitude couronnée d'un reste noirâtre de fleur fanée, se rejoignent et s'embellissent l'une l'autre merveilleusement<sup>57</sup>.

56. Cf. S. HOHN, « 'My Spirit walk'd not with the souls of men' – die Einsamkeit des promethischen Helden in Lord Byrons *Manfred* », in : Wilhelm G. BUSSE & Olaf TEMPLIN (éd.), *Der einsame Held*, Tübingen / Bâle, A. Francke, 2000, p. 114. De manière générale, M. Bakhtine en parlait déjà dans ses remarques sur l'esthétique du roman (cf. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 471).

57. JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. et notes d'A.-M. Lang et J.-L. Nancy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 245 (73<sup>e</sup> chapitre, XII<sup>e</sup> programme).

Malgré le style ampoulé du romancier allemand, on voit poindre l'idée d'une idylle conçue comme le retour embelli par notre imagination d'un passé l'élevant dans un statut sublime proche du rêve. Or n'est-ce pas précisément ce qui se passe dans le poème symphonique de Strauss ? Un motif, oublié au fond de la mémoire du héros et auquel presque aucun auditeur n'a fait attention, se révèle soudainement et se découvre un visage nouveau. Ce faisant, cette idylle empêche le retour attendu du thème du héros et signifie en quelque sorte sa fuite. Car pour Strauss comme pour Jean Paul, l'idylle est une fuite du monde et de ses réalités dans un monde rêvé, peuplé de souvenirs embellis par le temps et l'imagination du sujet. Autrement dit, cette section apparaît à la fois comme le souvenir « plus haut en couleurs » (pour reprendre une autre expression de Jean Paul) du passé et comme la fuite du héros dans une intériorité qui lui fait voir un monde idylliquement beau, c'est-à-dire beau dans le rêve. M. Steinitzer devait utiliser une très belle métaphore à propos de ce passage : c'est « l'élévation du héros vers les étoiles <sup>58</sup> ».

Cette dernière section du poème symphonique rappelle étrangement quelques unes des fins des symphonies de Mahler où, comme dans le finale de la *Deuxième symphonie* entre autres, la lutte du sujet conduit inéluctablement à une victoire illusoire dans le rêve. N'est-ce pas au fond le spectacle auquel nous convie Strauss dans *Ein Heldenleben* ? Ne doit-on alors pas voir dans ce geste un archétype même de cette poésie romantique, basée sur les apparitions fantastiques et oniriques, fondée sur l'imagination et le rêve, que pratiquait Mahler dans ses textes et dans ses symphonies et vers laquelle Strauss semble ici diriger ses pas ?

Avec *Ein Heldenleben*, Strauss accomplit sa seconde « révolution copernicienne » : après avoir réussi à se libérer de l'emprise tyrannique de la forme sonate dans *Also sprach Zarathustra*, le compositeur parvient à s'affranchir du sujet. Il devient lui-même son propre « sujettiste » (pour reprendre notre néologisme) et, ce faisant, se fait « poète » dans le sens le plus noble du terme, c'est-à-dire créateur. Ce n'est seulement qu'à partir de ce moment que se sont véritablement manifestés ses penchants naturels pour la littérature romantique, qui l'orientent naturellement vers un sujet proche des romans de son siècle, c'est-à-dire vers les romans du romantisme de la désillusion. *Ein Heldenleben* apparaît certes comme un pendant musical et littéraire à *Don Quixote* ; c'est en même temps le pas décisif de Strauss en

58. M. STEINITZER, *R. Strauss*, Berlin etc., Schuster & Loeffler, 1911, p. 242-243.

direction d'une musique qui n'est plus seulement critique, mais qui devient un art à part entière en se faisant elle aussi « poésie ». Strauss rejoint ainsi Mahler : la présence d'une fanfare en plein milieu d'une section de lutte, le recours à cette téléologie du rêve dont nous avons parlé à propos de la *Deuxième symphonie* sont autant de preuves d'une forme de rapprochement entre les deux hommes. Certes Strauss compose encore d'après un sujet, mais au fond ce sujet n'est rien d'autre que le fruit de son propre élan créateur, et non un impératif extérieur qui le contraindrait dans l'élaboration de la forme musicale. Il est fort probable que l'exécution par Strauss le 4 mars 1895 des trois mouvements instrumentaux de la *Deuxième symphonie* de Mahler<sup>59</sup> n'ait pas été étrangère à ce changement, bien que la raison majeure dût en être cette tension grandissante née de la volonté de composer une œuvre selon ses propres impératifs, et non selon des contraintes imposées de l'extérieur par un sujet. Le rapprochement entre les deux compositeurs, qui se traduit concrètement au niveau du rôle des éléments extérieurs à l'œuvre et de la part dévolue au fantastique, se poursuivra dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle, notamment dans ce qui constitue la dernière œuvre symphonique d'envergure de Strauss : nous voulons bien entendu parler de *Eine Alpensinfonie*.

#### *Les symphonies de Strauss : bâtir un monde*

*Ein Heldenleben* marque en fait plus qu'un simple revirement radical de situation par rapport à *Don Quixote* : il signifie également l'entrée dans une nouvelle ère, une sorte de « troisième manière » qui est à la fois une poursuite de l'élan amorcé par les œuvres précédentes et la redéfinition du statut de l'œuvre symphonique dans le paysage de la création artistique du tournant du xx<sup>e</sup> siècle. *Ein Heldenleben* porte certes encore le sous-titre de

59. Cf. H. BLAUKOPF (éd.), *Mahler / Strauss. Correspondance 1888–1911*, avec un essai introductif de H. Blaukopf, trad. par M. Kaltenecker, Arles, Bernard Coutaz, 1989, p. 157–158. Cette exécution eut lieu à Berlin. Certes Strauss n'a pas dirigé le finale de cette symphonie, toutefois il est fort peu probable qu'il n'en ait pas pris connaissance. Il a certainement dû en retirer quelque profit, puisqu'il avouera plus tard à Mahler (en 1902) : « En particulier, j'ai bien étudié votre *Deuxième symphonie*, et j'en ai beaucoup retiré pour ma gouverne » (N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, op. cit., p. 273). Vu que Mahler n'avait jamais utilisé auparavant d'instruments placés hors scène et que ce procédé est utilisé pour la première fois dans *Ein Heldenleben*, c'est-à-dire tout juste deux ans après que Strauss avait dirigé la *Deuxième symphonie* (entre temps, il ne devait composer que *Don Quixote*, et, dans un même élan, *Ein Heldenleben*), il est plus que probable que Strauss ait repris cette invention à son éminent collègue.

« poème symphonique » (*sinfonische Dichtung*) ; il n'en reste pas moins que Strauss a souvent considéré cette œuvre comme son *Eroica*<sup>60</sup>, faisant là une référence non seulement à Beethoven, mais aussi en général au genre « concurrent » de la symphonie. Bien que ce huitième poème symphonique n'ait jamais été explicitement considéré par Strauss comme une symphonie, il semble franchir un pas décisif dans cette direction. En effet, les deux dernières œuvres symphoniques de Strauss s'inscrivant dans la lignée directe des poèmes symphoniques, sont toutes deux des « symphonies ». La dénomination de « poème symphonique » n'apparaît plus, même en sous-titre. De même, Strauss ne reprend plus de sujets référencés pour ces deux œuvres et poursuit donc la tendance amorcée avec l'opus 40. Même le programme devient flou, comme nous l'avons vu au chapitre 2 : si Strauss livre encore quelques indications à son public concernant la *Symphonia domestica*, il ne dira rien au sujet de *Eine Alpensinfonie*. Aucun programme, au sens d'un texte adjoint à l'œuvre musicale, ne sera publié. Seules des indications laissées sur la partition témoignent de la présence d'une idée extra-musicale sous-jacente. Mais après tout, Strauss ne fait que reprendre, par l'ajout de titres et de sous-titres, un principe qu'il avait déjà en partie appliqué dans *Ein Heldenleben*, puisque, dans son commentaire, F. Rösch<sup>61</sup> divisait ce poème symphonique en six parties auxquelles il donna les titres que Strauss lui avait soufflés.

Les trois dernières œuvres symphoniques de Strauss montrent d'une manière générale (1) l'abandon manifeste du sujet référencé au profit d'une idée que le compositeur crée par lui-même, (2) une tendance à refuser de plus en plus le programme et toutes les explications qui viseraient à préciser le contenu de l'œuvre (ceci devait même se traduire par une sorte de « déclaration de Munich » de la part de Strauss autour des années 1903–1905) et (3) un détournement du genre du poème symphonique au profit de la symphonie. *Ein Heldenleben* semble constituer à cet égard l'œuvre de la « deuxième révolution copernicienne » de Strauss, celle qui le conduit vers

60. E. H. Asow relève en effet que Strauss écrivit dans son cahier de notes à la date du 23 juillet 1898 une remarque comparant son poème symphonique à la *Troisième symphonie* « *Héroïque* » de Beethoven (cf. E. H. Asow, *Thematisches Verzeichnis*, op. cit., p. 247). Si cette remarque est formulée sur un ton léger, puisque Strauss suggère de comparer son poème symphonique à la célèbre symphonie de Beethoven afin de lui assurer la même gloire et le même succès, elle n'insiste pas moins sur la possibilité d'une perméabilité entre les genres du poème symphonique et de la symphonie. Strauss ne se serait peut-être pas autorisé ce rapprochement dans le cas de ses précédents poèmes symphoniques.

61. Cf. F. RÖSCH, *Ein Heldenleben*, op. cit., p. 2–13.

la symphonie et renouvellera, comme nous allons le voir, ses conceptions sur le genre symphonique en général.

La symphonie vers laquelle se dirige Strauss autour de 1900 est une *sym-phonie*, c'est-à-dire qu'elle a cette tendance à l'universalité (incluse dans le préfixe grec *sym-*) qui fait d'elle un tout. La symphonie va devenir dans la troisième manière symphonique de Strauss un équivalent de la symphonie mahlérienne, c'est-à-dire le lieu où l'artiste (se ?) « construit un monde ». Cette notion est déjà partiellement présente dans *Ein Heldenleben* : ce poème symphonique se compose, à la différence des poèmes symphoniques précédents, de représentations concrètes qui peuplent l'infinité vide de l'intériorité du sujet. C'est par exemple le cas de la fanfare ou du motif de cor anglais. La fanfare est l'exemple même de ce monde qu'entend construire Strauss : comme la fanfare de la *Deuxième symphonie* de Mahler, cette fanfare n'est pas réelle. Ici, elle est polytonale et n'est en réalité que l'émergence symbolique dans le monde réel et extérieur à l'orchestre de l'intériorité du sujet. Elle se situe donc dans cet entre-deux, résultant de l'interaction subite et inconsciente du sujet et du monde, qui produit précisément, selon les théories esthétiques romantiques — celles de Schelling en particulier —, le monde de l'art.

Cette tendance est toute nouvelle dans l'œuvre de Strauss : jusqu'ici, le poème symphonique servait simplement à rendre sensible par l'art l'essence d'une œuvre littéraire, donc à en proposer une critique. Ici, l'objet de la critique change. L'art ne se critique plus lui-même, il entre dans une relation critique avec le monde. L'art ne présente plus l'essence d'une œuvre d'art ; il présente l'essence du monde par le truchement d'une rencontre, toujours fortuite et souvent incongrue, entre une représentation mentale et une représentation réelle. Cette redéfinition de l'art est implicitement avouée par Strauss dans le titre primitif de *Ein Heldenleben* : ne devait-il pas s'appeler au départ « Héros et monde » ? En d'autres termes, ne devait-il pas postuler que l'art se joue précisément dans cet entre-deux, dans le rapport entre le héros, pris ici comme sujet anonyme<sup>62</sup>, et le monde ? De ce fait, l'art, en recréant le rapport entre le sujet et le monde, recrée un monde sur la base du monde réel qu'il critique. Cette critique vise tant à en dénoncer le fonctionnement qu'à en présenter cette part de vérité qu'il recèle et qu'il dissimule sous les apparences.

62. Rappelons que ce héros n'a pas de nom et que Strauss l'appelle même dans une de ses esquisses « force héroïque » (*heroische Kraft*), lui conférant ainsi un statut encore plus général et anonyme (cf. F. TRENNER, *Die Skizzenbücher*, op. cit., p. 7).



Cette conception du genre symphonique sera reprise et pleinement assumée par Strauss dans un genre qui se veut désormais *symphonie* (c'est-à-dire critique du monde), et non plus poème symphonique (c'est-à-dire critique de l'art) au cours des deux œuvres suivantes. Si la *Symphonia domestica*, de par son caractère familial (on dirait en allemand : *heimlich*), entend recréer dans l'art un environnement justement familial à l'homme, *Eine Alpensinfonie* vise à recréer dans l'art un second monde. Strauss y fait véritablement figure de démiurge, créant de toutes pièces un monde dans l'art.

*Eine Alpensinfonie* commence en effet par cet acte fondateur qui est l'engendrement de la totalité. L'art ne se contente plus ici d'être docilement mimétique, ni critiquelement poétique ; il tend à devenir une *poiesis* pure. L'œuvre début en effet par un *si* bémol tenu (la note naturelle des cors utilisés par Strauss), à partir duquel Strauss engendre une totalité diatonique. Par la répétition d'une seule cellule rythmique en mouvement conjoint descendant, il parvient à former au cours des huit premières mesures un accord de treizième sur *si* bémol incluant toutes les notes de l'échelle diatonique de *si* bémol mineur (exemple 70). C'est ensuite de cette totalité maintenue par

**EXEMPLE 70** : l'engendrement de la totalité diatonique dans *Eine Alpensinfonie* (réduction des mesures 1–8)

Violons I  
(4 pupitres)

Harmonie  
(réduction)

*pp* mit Dämpfer

*pp* mit Dämpfer

*pp* mit Dämpfer

*pp* mit Dämpfer etc.

itération du processus sur 8 mesures

le tapis harmonique des cordes jusqu'à la mesure 33 que naîtra un des motifs clés de toute la symphonie, joué aux mesures 9–17 par les quatre trombones et le tuba basse. Ici l'art recrée un monde sur la base de sa seule donnée propre, un monde fictif qui tend à être totalité, mais qui ne l'est en fait qu'en apparence. Comme nous l'avons signalé, seule la totalité *diatonique* est ainsi engendrée, mais les cinq sons devant compléter cette totalité diatonique pour en faire une totalité complète, c'est-à-dire *chromatique*, manquent (il s'agit concrètement de *si* bécarré, *ré* bécarré, *mi* bécarré, *sol* bécarré et *la* bécarré).

Il est possible de voir, dans ce geste initial, la marque d'une époque : comme le roman du XIX<sup>e</sup> siècle ne parvient pas à recréer dans sa forme la totalité du monde qu'il ne peut que tendre à atteindre, la symphonie postromantique aurait elle aussi pour but de présenter une totalité imprésentable. Elle approche la vérité du monde par le parcellaire, le fragmentaire, car l'absolu de la vérité est quelque chose de proprement inatteignable à l'époque romantique. C'est l'aboutissement d'une quête infinie, donc vaine, car l'infini n'est pas à la mesure de l'homme.

Le monde que Strauss construit dans sa symphonie n'en est pas pour autant un monde déstructuré. Il repose sur une organisation temporelle et spatiale qui reprend ces deux catégories (temps et espace) au monde réel (en ce sens, l'art straussien n'est pas une *poiesis* pure, mais une *mimesis* recréant une autre réalité au lieu de simplement l'imiter). Cependant, l'organisation de ces deux catégories dans la forme de l'œuvre repose sur une logique qui lui est propre, si bien que Strauss ne fait ni imiter servilement un monde, ni en créer un nouveau de toutes pièces : il recrée un monde à partir des données du monde existant. Ainsi la forme symphonique est-elle sectionnée (temporellement) en une succession d'épisodes indépendants — sinon du point de vue motivique (où Strauss fait à nouveau usage de la variation de caractère pour souder les différentes parties), du moins sur les plans tonals et métriques — qui n'obéissent pas à une logique causale. Des retours en arrière sont possibles (comme le suggère la forme quasi palindromique de la symphonie qui fait revenir à la fin de l'œuvre, et dans un ordre inverse, les éléments par lesquels elle avait débuté<sup>63</sup>), tout comme

63. Nous voyons ainsi revenir aux mesures 986–1035 une section intitulée « Sonnenuntergang » (« Coucher de soleil »), suivie de « Ausklang » (« Résonances »), deux sections qui reprennent le matériau thématique de la section « Sonnenaufgang » du début (mes. 46–73). La première section « Nacht » (« Nuit ») revient à la toute fin de l'œuvre, sous le même titre (mes. 1131–1153). Ainsi les deux premières sections (dénommées ici par commodité A

l'enchaînement de deux tonalités sans qu'aucune progression harmonique modulante ne vienne la justifier (c'est le cas notamment aux mesures 45–46, lorsque Strauss passe brutalement d'un accord de *si* bémol mineur à un accord de *la* majeur). La structure temporelle de la symphonie n'est donc pas inexistante ; elle emprunte ses repères au monde réel, mais les organise selon une logique qui lui est propre et qui fait précisément de ce monde un monde artistique, c'est-à-dire fictif.

Cette fiction se traduit de manière encore plus appuyée au niveau de l'organisation spatiale de l'œuvre. Ici, Strauss renonce à présenter les éléments étrangers à la forme comme des éléments réels ; il leur confère un statut entièrement fictif, comme Mahler l'a fait à partir de sa *Troisième symphonie*. À ce titre, *Eine Alpensinfonie* prend ses distances vis-à-vis de *Ein Heldenleben* où la fanfare était encore située « hors scène ». La section intitulée « Auf der Alm » (« Sur l'alpe », mes. 366–414) fait appel aux clarines. Si le recours à un instrument étranger à l'orchestre et aux couleurs si réalistes en fait un emprunt par l'art au monde réel et rappelle les *Sixième* et *Septième symphonies* de Mahler (que Strauss avait peut-être lues et étudiées en 1915, lorsqu'il acheva la composition de *Eine Alpensinfonie*), il fait surtout apparaître dans l'orchestre un élément étranger, car extérieur à la forme. Cet élément étranger a ici un statut fictif. Strauss note en effet : « doucement, comme de loin » (*leise, wie von ferne* ; mes. 366), ce qui est totalement différent de l'indication « derrière la scène » portée au-dessus de l'apparition de la fanfare dans *Ein Heldenleben*. L'utilisation du comparatif « comme » renvoie effectivement, selon la définition de K. Hamburger, au domaine de la fiction. L'élément étranger est ici fictif, c'est-à-dire qu'il est pleinement intégré au monde de l'art, dont il n'est pas seulement un symbole extérieur ; son rôle est même déterminant dans la forme, puisqu'il va importer dans le monde de l'art les structures spatiales du monde extérieur tout en les réorganisant. En effet, Strauss ponctue l'intervention des clarines de diverses indications visant à traduire soit un éloignement, soit un rapprochement. Une notion d'espace se crée alors dans le monde de l'œuvre : ainsi trouve-t-on à la mesure 374 la mention « disparaissant » (*verschwindend*), à laquelle fait suite un « revenir plus fort » (*stärker einsetzen*) à la

et B) reviennent-elles à la fin du poème symphonique dans l'ordre inverse BA. On obtient ainsi une esquisse de forme palindromique de type AB...BA. Si l'on considère en plus le fait que la section « Abstieg » (« Descente ») constitue aussi, sémantiquement et thématiquement, un pendant à la section « Anstieg » (le thème principal est tout simplement renversé), on obtient une forme de type ABC...CBA, au caractère palindromique encore plus marqué.

mesure 379. Les différences d'éloignement spatial sont traduites ici en termes de nuance : autrement dit, Strauss a recours implicitement à une forme de comparatif. « Disparaissant » veut dire « *Comme* si les clarines s'éloignaient » ; « Revenir plus fort » signifie « *Comme* si les clarines s'étaient entre temps rapprochées ». Les repères spatiaux sont traduits dans un intermédiaire qui correspond dans l'œuvre d'art à un paramètre : ici en l'occurrence, celui de la nuance. Le percussionniste tenant la partie de clarines devra jouer tantôt *piano*, tantôt *forte* pour « donner l'impression » (le « comme » fictif) que la source sonore s'éloigne ou se rapproche. Strauss crée ainsi des structures spatiales empruntées au monde réel, mais qui, intégrées à l'œuvre d'art, perdent leurs repères originaux pour s'intégrer à un autre type d'organisation propre au monde de l'art. Par la citation d'éléments empruntés au monde réel, l'art ne renie pas toute fonction mimétique : il assigne simplement une nouvelle fonction à cette *mimesis* qui ne reproduit pas, telle une servile copie, les éléments du monde réel, mais qui leur donne, en les reproduisant, un sens nouveau. Le monde que crée Strauss n'est pas le monde réel, mais un monde qui, partant des données de ce dernier, se construit de manière autonome.

Le fantastique occupe alors dans cette œuvre symphonique une place de choix : l'œuvre entière devient fantastique, car elle se situe dans cet intermédiaire entre monde réel et sujet, dans lequel l'œuvre d'art a sa place. Le monde de *Eine Alpensinfonie* n'est ni réel, ni encore la transposition dans l'art du monde du sujet. Il se crée, à la frontière entre les deux, des représentations structurées autour d'une totalité qui présente cette « succession d'images » que critiquaient Adorno<sup>64</sup> ou Debussy<sup>65</sup>, et qui sont autant de visions étrangères au monde réel. Ces visions, seul l'art est à même de les créer. La partie de la symphonie intitulée « Vision » témoigne, de par son seul intitulé, du caractère fantastique des images que nous livre Strauss dans son œuvre. Il se rapproche alors des poètes romantiques qui, comme Eichendorff, voyaient dans un monde désolé des jardins fleuris, de vertes

64. Cf. ADORNO, « Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag : 11. Juni 1964 », in : *Gesammelte Schriften*, 20 vol., édité par R. Tiedemann, Francfort/Main, Suhrkamp, 1978, vol. 16, p. 591–593.

65. Debussy s'est exprimé dans *Monsieur Croche. Antidilettante* sur Strauss en général et sur *Ein Heldenleben* en particulier : « Encore une fois, c'est un livre d'images, c'est même de la cinématographie... Mais il faut dire que l'homme qui construit une pareille œuvre avec une telle continuité dans l'effort est bien près d'avoir du génie. » (Claude Achille DEBUSSY [dorénavant : DEBUSSY], *Monsieur Croche et autres écrits*, intr. et notes de F. Lesure, Paris, Gallimard, 1987, p. 139.)

prairies où coulent de frais ruisseaux, des châteaux de marbre... tout cela dans la simple mélodie d'un cor de postillon.

L'art se crée un monde de fiction, qui se veut toutefois avoir une fonction métaphysique. En effet, le monde de *Eine Alpensinfonie* n'est pas une simple copie du monde réel, mais une authentique recreation dans le but de présenter l'essence même du monde (le nôtre) qu'il critique. C'est d'ailleurs dans ce sens que l'emploi du terme de critique est justifié ; il l'est d'autant plus dans ce cas que Strauss nous a laissé de précieux renseignements quant au sens qu'il attribuait au monde « alpestre » de sa dernière symphonie. En effet, comme nous avons vu au chapitre 2, l'œuvre devait initialement être une symphonie intitulée « Les Alpes » (*Die Alpen*), avant de devenir successivement le projet d'une « Tragédie de l'artiste » (*Eine Künstlertragödie*) et d'un « Antéchrist » (*Der Antichrist*) d'après Nietzsche. Ces trois projets paraissent de prime abord n'avoir aucun lien de parenté entre eux. Toutefois comment eût-il été possible que Strauss décidât de changer de projet tout en gardant partiellement les mêmes motifs si chaque projet avait nécessité une forme et un style différents ? Ces trois projets sont en fait les trois expressions d'une seule et même idée : celle selon laquelle il revient à l'artiste (celui de la « Tragédie de l'artiste ») de se faire lui-même créateur (en s'opposant à Dieu, le seul créateur reconnu par la religion chrétienne, il se fait « antéchrist ») en recréant un monde pareil à ce monde dans lequel nous vivons (et qui est incarné par le projet « Les Alpes »), mais qui en révélerait l'essence. Ce faisant, l'artiste deviendrait l'égal de Dieu, c'est-à-dire celui qui détient la connaissance et la projette dans un monde, fruit de sa création. L'attitude démiurgique de Strauss à l'égard de l'art et du monde correspond à une fonction bien particulière assignée à l'art par les premiers romantiques : celle de produire le sens *par* le monde *dans* l'art. Ceci explique la prépondérance des images fantastiques dans la littérature allemande du début du XIX<sup>e</sup> siècle, car les artistes étaient en quête de vérité et d'idéal dans un monde — celui de la Restauration après le Congrès de Vienne — qui n'était pas à la hauteur de leurs espérances. Ceci explique aussi cette même prépondérance d'images dans le genre symphonique, qui, même avec quelque cinquante années de retard, reprend les mêmes principes esthétiques pour construire à son tour un monde qui tente partiellement de présenter la vérité. Le parallèle entre musique et littérature ne vaut pas que pour ce qui est des moyens, mais également pour ce qui constitue la finalité esthétique, le but ultime et la fonction de l'art dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle.

### Bilan : fantastique et autobiographie fictive

Au terme de cette troisième partie, le fantastique apparaît comme une des caractéristiques du romantisme, en littérature comme en musique ; c'est lui qui confère d'ailleurs aux symphonies de Mahler et aux dernières œuvres symphoniques de Strauss cet aspect poétique qui a tant incité certains musicologues à y voir qui des romans, qui des poèmes musicaux. Et pourtant, les symphonies de Mahler tout comme *Eine Alpensinfonie* de Strauss ne se basent pas sur un sujet : nous avons en effet vu que Mahler n'a pas composé sa *Première symphonie* d'après *Titan* de Jean Paul, mais en ayant recours à des procédés stylistiques comparables à ceux utilisés par ce dernier. La relation entre musique et littérature peut donc se situer à un autre niveau qu'au simple niveau critique (rapport sujet / œuvre) que nous avons longuement analysé dans la première partie de notre étude. Cette relation peut prendre une forme plus souple et simplement inciter le compositeur à devenir lui-même poète, c'est-à-dire à faire lui aussi acte authentique de création. C'est exactement ce qui se passe au cours de la « seconde révolution copernicienne » de Strauss, au cours de laquelle ce dernier quitte sa fonction de critique pour devenir poète, c'est-à-dire critique aussi, mais dans un autre sens : de critique de l'art, il devient critique du monde.

L'art, par le fantastique, se situe alors dans cet intermédiaire entre réel et sujet et acquiert un statut à part. Il n'est ni le monde réel, ni le monde du sujet, mais en se plaçant entre les deux, il permet, en les confrontant, d'être le lieu de la double révélation, et de l'essence du moi, et de celle du monde. L'art n'est ni une pâle et mauvaise copie du monde (ce que pourrait laisser penser une analyse superficielle de certaines symphonies de Mahler aux effets réalistes si marqués), ni une vulgaire autobiographie narrant dans un récit objectif les événements de la vie de l'artiste (ce que pourrait laisser penser une mauvaise lecture de *Ein Heldenleben*). La proximité romantique entre vie et œuvre se situe bien au-delà de ce cliché simpliste qui a longtemps valu à certaines sciences humaines, dont la musicologie, de vouloir expliquer l'œuvre par la biographie, alors que tout portait à situer la problématique à un niveau bien plus élevé et bien plus complexe.

L'art romantique n'est pas autobiographie ; il est *Erlebnis* comme le disait Mahler lui-même. Ou, pour reprendre le vocabulaire de la théorie littéraire, il serait une « autobiographie fictive ». Alain Montandon, dans son étude sur les romans de Jean Paul, reliait précisément le domaine soi-disant « autobiographique » au fantastique et à cette interaction permanente

dans l'art entre le dehors et le dedans, interaction qui est nécessaire à l'expression du moi :

Le « réalisme » autobiographique, autrement dit, la présentation directe du Moi de l'auteur est ressentie comme inconvenante. Mais il ne s'agit pas là seulement d'un mouvement de pudeur, mais aussi d'un problème esthétique. Comme tout objet esthétique, le Moi ne peut être livré immédiatement ; le naturalisme du subjectif est un non-sens esthétique. Il faut une stylisation, c'est-à-dire une série de médiations permettant à l'objet / sujet d'accéder au sens <sup>66</sup>.

Et A. Montandon de préciser : « Jean Paul est fasciné par ce genre d'écriture qu'est l'autobiographie fictive permettant à l'écrivain d'imaginer et d'exprimer son monde intérieur tout en restant vrai <sup>67</sup> ». L'artiste se projette alors dans une fiction qui apparaît *a priori* comme un mensonge puisqu'elle ne correspond pas à la vie telle qu'il l'a consciemment perçue, mais ce faisant, l'artiste finit par se découvrir lui-même dans l'œuvre d'art qui lui renvoie le reflet, non pas de son moi conscient, mais de son inconscient (cette partie du moi qui crée et que Mahler nommait pudiquement le « second moi »). A. Montandon poursuit :

La biographie romanesque ou le roman biographie est un art du mensonge. [...] La fiction romanesque est un mentir vrai, car elle permet d'abord dans la rêverie éveillée de la création une série de projections dans des vies imaginaires autorisant le déploiement de ce qui relève moins de la confession que de la *découverte de soi* [nous soulignons] <sup>68</sup>.

N'est-ce pas au fond ainsi qu'il faut interpréter la déclaration de Mahler affirmant que ses deux premières symphonies « épuisent le contenu de sa vie » ? Le contenu dont parle Mahler n'est pas le contenu conscient de sa vie, mais la somme de tout ce qu'il a refoulé et qui revient projeté dans l'œuvre d'art. Il en va exactement de même pour les déclarations de Strauss tournant autour du caractère autobiographique de *Ein Heldenleben* : son septième poème symphonique n'est pas le récit romancé de sa vie considérée comme une série d'événements parfaitement cadrés dans l'espace et le temps, mais l'émergence d'une intériorité refoulée qui s'exprime dans l'œuvre. Aussi les auto-citations ont-elles pour double fonction de renforcer symboliquement le caractère héroïque-*amoroso* de la section dans laquelle elles s'insèrent, mais aussi par là même de nous livrer, par le sym-

66. A. MONTANDON, *Jean Paul romancier, op. cit.*, p. 330.

67. *Loc. cit.*

68. *Ibid.*, p. 331.

bole, la charge émotive que le compositeur associait à ces thèmes. Le symbole éclaire l'œuvre, mais l'œuvre donne en retour son sens au symbole : l'art révèle alors le vécu inconscient par la *Phantasie*. Cette idée est formulée presque textuellement par Strauss dans une lettre adressée durant les dernières années de sa vie à son ami Willi Schuh, dans laquelle il s'en prend précisément aux musicologues qui tentent de rapprocher trop naïvement vie et œuvre ; Strauss conclut :

C'est précisément en comparant la *Symphonie héroïque* [de Beethoven] et mon *Heldenleben* [...] qu'il y aurait d'intéressants travaux à écrire sur le libre jeu entre le vécu [*das Erlebte*] et l'imagination [*Fantasie*] artistique<sup>69</sup>.

Strauss confirme *a posteriori* non seulement les résultats de nos propres analyses, mais il nous permet en plus, de par des parentés de vocabulaire et de contenu flagrantes, de rapprocher ses propres déclarations sur le rôle de l'art de celles de Mahler. Ici, de nouveau, Strauss rapproche *Ein Heldenleben* du genre symphonique, et ce faisant démontre (1) que *Ein Heldenleben* est en fait la première de ses trois dernières « symphonies », (2) que sa conception de la symphonie correspond tout à fait à celle de Mahler et (3) que tous deux sont les dignes héritiers de Beethoven dans ce domaine.

Au fond, Strauss n'est pas que l'héritier du seul Beethoven ; en effet, la référence au fantastique le place aussi dans la descendance directe de Berlioz. Ce dernier n'a-t-il pas écrit lui non plus une symphonie « autobiographique », censée raconter son amour malheureux pour Harriet Smithson, une symphonie à laquelle il adjoindra de surcroît l'épithète « fantastique » ? Or Berlioz n'a pas plus participé à une ronde de sabbat ou à une marche au supplice que Strauss ne s'est livré à de sanglantes batailles comme celle décrite dans *Ein Heldenleben*<sup>70</sup>. La bataille de l'opus 40 de Strauss, tout comme la marche au supplice, la ronde de sabbat et bien d'autres images

69. *Gerade die Vergleiche der Eroica und meines Heldenlebens [...] gäben interessante Studien über das Erlebte mit dem freien Spiel der künstlerischen Fantasie* (lettre du 30 juillet 1946 ; W. SCHUH, *Jugend und frühe Meisterwerke*, op. cit., p. 499).

70. Strauss devait lui-même avouer un peu plus loin dans la même lettre à W. Schuh : « En ce qui concerne mon *Heldenleben*, je n'ai bien entendu pas participé à des guerres, mais je n'ai pu exprimer les œuvres de paix [l'intitulé de la section des auto-citations] autrement que par mes propres thèmes. » (*Was mein Heldenleben betrifft, so habe ich selbstverständlich keine Schlachten mitgemacht, aber Friedenswerke konnte ich nur durch eigene Themen ausdrücken* ; loc. cit.) Il insistait ainsi à nouveau sur la nécessité de ne pas prendre le terme d'autobiographie au pied de la lettre, mais de voir dans son œuvre plus une « autobiographie fictive » qu'une « biographie musicale ».



fantastiques, ne sont en fait que la traduction dans l'œuvre d'un vécu refoulé qui, s'extériorisant de manière sensible dans l'œuvre, enfin se révèle. Aussi la marche au supplice de Berlioz n'est-elle peut-être ni plus ni moins que l'indice symbolique, fait chair dans l'œuvre d'art, de la douleur éprouvée par l'artiste à la suite de sa déception amoureuse ; la bataille chez Strauss n'est de même qu'un indice symbolique, fait lui aussi chair dans l'œuvre d'art, de la haine ressentie par le compositeur envers les critiques qui s'amusaient à railler son œuvre. Ou bien doit-on proposer encore d'autres interprétations ? Ou bien ces propositions sont-elles de toutes façons vaines ? C'est justement dans le libre jeu laissé par l'œuvre d'art à l'interprétation de l'auditeur et de l'interprète que se joue le sens. Les « symphonies fantastiques » que nous ont laissées, à la suite de Berlioz, Mahler et Strauss, sont autant de clés que de nouveaux mystères conduisant à la vérité. Il appartient à la musicologie de les mettre en évidence. Peut-être serait-ce ensuite la tâche de la psychanalyse que de les développer, les interpréter et les valider.

