

PARTIE III :

**Rôle du texte chanté
dans la révélation
du contenu musical**

CHAPITRE 8 :
Lied, chœur et symphonie.
Le cas des symphonies « *Wunderhorn* »
et leur rapport au programme intérieur

Une étude sur le rôle de la littérature dans les œuvres symphoniques de la période postromantique ne peut se limiter à la seule considération de l'influence d'un sujet littéraire donné sur une œuvre instrumentale, ni même de la réutilisation en musique de procédés littéraires. Elle ne doit pas restreindre son champ d'action aux seuls cas où le texte littéraire est extérieur à l'œuvre, mais aussi intégrer l'analyse d'œuvres dans lesquelles le texte littéraire est lui-même mis en musique. Bien que ce cas soit plutôt une exception et ne se produise que dans l'œuvre de Mahler — et là encore de manière épisodique —, nous ne pouvons en faire abstraction. C'est pourquoi nous avons décidé de lui consacrer cette troisième et dernière partie de notre étude, que nous avons volontairement voulue plus réduite, en raison même du nombre plus faible de mouvements symphoniques concernés.

Le texte chanté constitue une particularité de la symphonie du XIX^e siècle, ce qui n'est pas sans poser de graves problèmes génériques, puisque la symphonie, qui est par excellence un genre instrumental, perd *a priori* son intégrité en associant à l'instrumental la dimension vocale. Si chez Beethoven, qui a servi de référence aux compositeurs dans ce domaine, seul le finale de la *Neuvième symphonie* s'achève par un chœur, la pratique semble s'étendre dans les premières symphonies de Mahler, au point que la symphonie intègre non seulement la dimension vocale, mais même des genres et des formes vocales dans leur totalité (le lied notamment), brisant encore un peu plus l'intégrité générique de la symphonie. Ainsi trouve-t-on dans les trois symphonies que l'on qualifie généralement de symphonies « *Wunderhorn* » (c'est-à-dire les *Deuxième*, *Troisième* et *Quatrième symphonies*) de véritables lieder en guise, qui de scherzo, qui de mouvement lent, qui même de finale. À côté de cela, un chœur vient terminer la *Deuxième symphonie* — ce qui n'est pas sans rappeler bien entendu le modèle beethovénien. Enfin, la symphonie s'approprie même des lieder qu'elle dépouille de leur texte pour en faire des « lieder sans paroles », pour paraphraser Mendelssohn. Ceci se produit dans les troisièmes mouvements des *Deuxième* et *Troisième symphonies* par exemple.

Ces pratiques appellent un certain nombre d'interrogations : quelle est la fonction véritable du texte littéraire dans la symphonie ? Comment la symphonie peut-elle rester une symphonie tout en intégrant un genre étranger comme le lied ? Finalement, on peut même en venir à se demander ce qu'est exactement une symphonie. Nous pourrions ainsi prolonger les réflexions menées dans les chapitres précédents à partir des déclarations de Mahler et de leur application dans la pratique de l'écriture musicale.

Les questions que nous posons là ne sont bien entendu pas nouvelles, bien qu'en France elles aient été peu traitées¹. Les ouvrages de Z. Roman², M. Tibbe³ et de S. Vill⁴ — dont nous avons discuté le contenu et la position au début de notre étude — ont permis aux chercheurs de disposer, à partir des années 1970, de résultats de base solides⁵. Il nous semble toutefois que grâce aux résultats obtenus dans les chapitres précédents, nous possédons désormais des outils permettant de pousser la réflexion générique plus loin et de poser de nouvelles bases pour la compréhension du rapport entre lied et symphonie, à partir de la réflexion menée sur le rapport du texte littéraire chanté à la musique symphonique. Ceci ne peut bien entendu se faire *ex nihilo* : comme dans les chapitres précédents, notre réflexion partira de l'analyse des œuvres, car ce sont elles qui seules sont à même de

1. Nous disposons en France d'ouvrages généraux sur le lied, notamment celui, maintenant très daté, de Marcel Beaufils (cf. Marcel BEAUFILS, *Le lied romantique allemand*, Paris, Gallimard, 1956, 21982) ou plus récemment l'ouvrage très didactique de Serge Gut (cf. Serge GUT, *Aspects du lied romantique allemand*, Arles, Actes Sud, 1994), mais aucun travail approfondi ne traite du lied mahlérien en général, ni surtout du lied symphonique.

2. Cf. Zoltan ROMAN, « Mahler's Songs and their influence in His Symphonic Thought », thèse de doctorat, université de Toronto, 1970 (pour le travail théorique de fond, malheureusement non publié), et Zoltan ROMAN, « Structure as a factor in the genesis of Mahler's songs », in : Hermann DANUSER (éd.), *Gustav Mahler*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 85–95 (pour un résumé de ses thèses principales sur le rapport entre symphonie et lied).

3. Cf. Monika TIBBE, *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers*, Munich, Katzbichler, 1971.

4. Cf. S. VILL, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, Tutzing, Hans Schneider, 1979.

5. Signalons aussi l'article de Peter Faltin sur l'aspect sémiotique du vocal et de l'instrumental dans la symphonie de l'époque romantique et postromantique (cf. Peter FALTIN, « Semiotische Dimensionen des Instrumentalen und Vokalen im Wandel der Sinfonie (Beethoven, Mahler, Schostakowitsch) », in : Otto KOLLERITSCH [éd.], *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, Graz, Universal-Edition für Institut für Wertungsforschung, 1977, p. 157–171). Ce travail complète les études précédemment citées par une approche sémiotique, très en vogue dans la deuxième moitié des années 1970.

nous donner la clé de l'énigme. Notre analyse devra néanmoins s'articuler autour d'une méthodologie permettant de traiter toutes les configurations possibles, tout en suivant un parcours cohérent. Nous allons donc devoir opérer une disjonction des cas.

Un premier classement purement chronologique nous permet de dégager deux périodes au cours desquelles l'œuvre de Mahler a dû faire appel à la voix. Il y a tout d'abord les premières symphonies qui gravitent autour des textes du *Wunderhorn* (bien que le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie* se base sur un texte de Nietzsche) ; ensuite, à l'autre extrémité chronologique de la production mahlérienne, on trouve la *Huitième symphonie* — entièrement chantée — et *Das Lied von der Erde* — entièrement chanté lui aussi, mais composé d'une succession de lieder orchestraux. Mahler réintroduit le vocal dans la symphonie à la fin de sa vie, mais d'une manière beaucoup plus radicale que dans les premières symphonies, puisque désormais c'est toute la symphonie qui est chantée. À l'intérieur de la première catégorie, nous devons distinguer entre les mouvements véritablement chantés et ceux qui ne reprennent le chant que de manière implicite. Nous entendons par là qu'il est nécessaire de traiter séparément les mouvements qui, comme les troisièmes mouvements des *Deuxième* et *Troisième symphonie*, ou bien encore comme le premier mouvement de la *Première symphonie*, reprennent certes des lieder, mais sans paroles. Méthodologiquement, nous nous intéresserons d'abord aux lieder avec paroles pour en déduire dans un second temps le rôle et la fonction des lieder sans paroles. (Il faut en effet définir préalablement le statut exact de la musique par rapport au texte avant d'étudier la fonction de la seule musique d'un lied dans la symphonie.) Aussi le présent chapitre ne traitera-t-il que des premières symphonies de Mahler et de la fonction du texte chanté dans ces œuvres. Le problème du chœur dans la symphonie ne sera pas pour autant négligé ; il servira au contraire de point de départ à notre réflexion, puisqu'il apparaît comme le maillon reliant Mahler à Beethoven, et par là-même à tout un pan de la pratique symphonique du XIX^e siècle.

Le texte comme révélateur du contenu musical

L'esthétique romantique avait précisément reconnu la force de la musique dans sa capacité à se détacher du concept et à présenter — en termes schopenhaueriens — la Volonté de manière sensible. Ceci avait eu pour

conséquence principale de revaloriser la musique instrumentale, très largement pratiquée du reste par les compositeurs du XIX^e siècle, au détriment de la musique vocale. La réintroduction du texte dans la symphonie peut donc paraître paradoxale et laisserait penser à une attitude presque anti-romantique de la part de Mahler⁶. Ce dernier n'est toutefois pas le premier : comme nous l'avons déjà dit, Beethoven avait eu recours à la voix dans sa *Neuvième symphonie*. Quant à Wagner, le plus schopenhauerien de tous les compositeurs, il n'a pratiquement pas écrit de musique instrumentale : toutes ses œuvres sont des opéras et ont donc recours à la voix et, par voie de conséquence, au texte. Mahler s'inscrit dans cette tradition. La meilleure preuve nous est fournie à cet égard par le finale de la *Deuxième symphonie*, qui termine, comme chez Beethoven, la symphonie par un gigantesque chœur. C'est en partant de l'analyse de ce chœur que nous entendons mener nos réflexions sur la place du chant et du texte littéraire dans la symphonie mahlérienne.

« *L'œuf de Colomb* »

Dans une conversation que Mahler eut avec Natalie Bauer-Lechner au cours de l'été 1895 qu'il passait dans le Salzkammergut à Steinbach-am-Attersee, le compositeur s'exprima comme suit au sujet de la *Deuxième symphonie* :

C'était l'œuf de Colomb quand j'ai introduit la parole et la voix humaine dans ma *Deuxième*, juste là où j'en avais besoin pour me faire comprendre. Dommage que je n'en aie pas eu l'idée pour ma *Première* ! Pour la *Troisième*, je ne me gêne plus et je fonde les parties chantées des mouvements courts sur deux poèmes du *Wunderhorn* et sur un superbe poème de Nietzsche⁷.

À en croire Mahler, la voix dans la symphonie ne joue un rôle que sur le plan exclusif de la signification, c'est-à-dire qu'elle permet au compositeur de se faire comprendre là où la musique ne suffit plus pour faire passer un contenu entre l'auteur et l'auditeur. La voix doit d'une certaine manière aider la symphonie et le symphoniste à se faire comprendre. Le texte serait ainsi la marque d'une forme de faiblesse du compositeur qui, incapable de

6. Voir à ce sujet les développements de C. Dahlhaus sur le statut du programme et du texte chanté dans la conception schopenhauerienne de la musique (cf. C. DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel etc., Bärenreiter, 1978, 1994, p. 130–131).

7. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs de Gustav Mahler. Mahleriana*, trad., introduit et annoté par I. Werck, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 46.

communiquer en utilisant le matériau et les moyens qui sont propres à son art, se saisirait de moyens de communication empruntés à d'autres formes d'expression pour parvenir à ses fins.

Cette incapacité de la musique à exprimer pleinement un contenu transparaît dans d'autres déclarations du compositeur. Ainsi dans cet entretien que Mahler eut avec Natalie Bauer-Lechner au cours de l'hiver 1900–1901 :

[Le recours à un texte dans la symphonie est justifié] quand son contenu s'élève à une telle altitude et prend de telles formes que le compositeur ne peut plus s'en sortir uniquement avec les sons et s'efforce d'atteindre une expression supérieure, qu'il n'obtient que dans l'union de la voix humaine avec la parole poétique, articulée, comme c'est le cas dans la *Neuvième* de Beethoven et aussi dans ma *Symphonie en ut mineur* [la *Deuxième*]. Tout cela n'a pas le moindre rapport avec cette démarche plate, erronée qui consiste à se choisir un argument limité, étroitement dessiné, et de le suivre programmatiquement pas à pas⁸.

La voix dans la symphonie doit donc révéler un contenu que la musique seule ne peut pas exprimer. Toutefois Mahler insiste sur le fait que ce contenu n'a rien en commun avec un quelconque programme que suivrait l'œuvre musicale et qui guiderait sa forme pas à pas. Le texte chanté n'a donc pas de valeur structurante globale, c'est-à-dire qu'il n'entend pas livrer le secret de la progression entière de la symphonie ; il vise simplement à « préciser » — nous verrons de quelle manière — le contenu de la section dans laquelle il est entendu. Il ne constitue que le recours ultime du compositeur et non une nécessité, ce qui là encore le différencie du programme entendu comme sujet. En effet, comme nous l'avons vu dans nos analyses des premiers poèmes symphoniques de Strauss, le sujet était une nécessité pour la forme car il déterminait cette dernière *entièrement*. Le texte littéraire chanté est, pour sa part, une nécessité ponctuelle qui n'engendre pas une forme, mais qui renouvelle les possibilités de communication entre auteur et auditeur.

L'occasion nous sera donnée de revenir plus tard sur la question du programme. Pour l'instant, il importe de comprendre que le texte littéraire introduit dans la symphonie doit juste préciser le contenu de la section à laquelle il se rapporte et aider la musique à communiquer. Mahler s'inscrit en définitive dans la lignée de Beethoven, puisque le contenu de l'ode *An die Freude* de Schiller n'était censé au fond que révéler et insister verbalement sur la transformation lumineuse du *ré* mineur initial en un *ré* majeur triomphant. Mahler lui-même reconnaît la filiation qui le lie à Beethoven

8. *Ibid.*, p. 226.

dans une lettre à Arthur Seidl du 17 février 1897, dans laquelle il est précisément question du finale de la *Deuxième symphonie* :

Lorsque je conçois une grande construction musicale, il arrive toujours un moment où je dois recourir au « mot » comme porteur de l'idée musicale. Il a certainement dû en être ainsi de Beethoven dans sa *Neuvième* ; à la seule différence que son époque n'avait pu lui fournir le matériau nécessaire à sa parfaite réalisation. Car en fait, le poème de Schiller n'est pas en mesure de formuler cette chose inouïe qui se cache au fond de lui ⁹.

Considérer le texte comme le révélateur d'un contenu que la musique ne saurait exprimer n'est pas sans poser un autre problème : en effet, il s'agit de trouver un texte capable justement de rendre dans toute sa nuance l'idée que la musique ne saurait à elle seule exprimer. C'est ce que Mahler entend quand il parle de manque de « matériau » : Beethoven, dit-il, ne manquait pas de technique musicale, mais de texte littéraire. Mahler dut lui aussi chercher longuement avant de trouver le texte qui conviendrait au finale de sa *Deuxième symphonie*. Il poursuit en effet ainsi sa lettre à A. Seidl :

Pour le finale de ma *Deuxième*, j'ai dû tout simplement procéder de la manière suivante : j'ai vraiment compulsé toute la littérature mondiale jusqu'à la Bible pour trouver la parole salvatrice — finalement je fus contraint de mettre moi-même des mots sur ce que je pensais et ressentais ¹⁰.

Il poursuit sa lettre en racontant l'anecdote bien connue, selon laquelle l'idée d'un chœur sur un texte de Klopstock lui serait venue durant les obsèques de Hans von Bülow. Le texte de Klopstock a pourtant été assez largement remanié par Mahler ¹¹, ce qui prouve que même si l'époque à laquelle Mah-

9. *Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das « Wort » als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß. — So ähnlich muß es Beethoven bei seiner IX. gegangen sein ; nur daß ihm die Zeit damals noch nicht die geeigneten Materialien dazu liefern konnte. — Denn im Grunde genommen ist das Schillersche Gedicht nicht imstande, das Unerhörte, was ihm im Sinn lag, zu formulieren.* (H. BLAUKOPF [éd.], *Gustav Mahler. Briefe*, nouvelle édition, Vienne, Paul Zsolnay, ²1996, p. 222–223)

10. *Mir ging es mit dem letzten Satz meiner II. einfach so, daß ich wirklich die ganze Weltliteratur bis zur Bibel durchsuchte, um das erlösende Wort zu finden — und schließlich gezwungen war, meinen Empfindungen und Gedanken selbst Worte zu verleihen (loc. cit.).*

11. Le lecteur trouvera dans la monographie de H.-L. de La Grange une comparaison des deux textes manuscrits de Mahler montrant l'évolution des rajouts du compositeur (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, 3 vol., Paris, Fayard, 1979–1984, vol. I, p. 1027–1030). Il s'avère que Mahler n'a gardé du poème de Klopstock que les deux premières strophes et qu'il a lui-même composé les strophes suivantes.

ler vivait était plus propice que celle de Beethoven à lui livrer un texte littéraire en adéquation avec ses idées, le texte littéraire était toujours insuffisant et il fallait encore lui apporter des corrections pour qu'il fasse véritablement corps avec l'idée. Dans le cas du finale de la *Deuxième symphonie*, les remaniements opérés par le compositeur sont tels que l'on peut presque considérer que Mahler a lui-même réécrit, ou tout simplement « écrit », le texte dont il voulait se servir. Klopstock devient presque un simple prête-nom, un faire-valoir du texte et peut-être de la symphonie.

Ce détour par le rôle du choix du texte littéraire ne fait que conforter notre idée de départ, qui veut que le texte révèle le contenu que la musique ne peut plus exprimer : à ce moment, seul le compositeur est à même de préciser ce contenu et il est difficile, comme le note Mahler, de trouver un texte d'auteur qui exprime, avec une adéquation parfaite de contenu, le message que le compositeur voulait faire passer dans son œuvre. Il s'agit désormais de vérifier si dans la pratique le texte acquiert véritablement cette fonction de révélation de contenu.

Élévation et révélation dans les finales des Deuxième et Quatrième symphonies

Dans le finale de la *Deuxième symphonie*, le chœur n'apparaît qu'après le retour, en rêve, de l'appel de cor initial et de la vision fantastique qui s'ensuit. Ce n'est peut-être pas un hasard si dans cette symphonie, comme dans la *Quatrième symphonie* d'ailleurs, le texte chanté intervient à la *fin* du mouvement. Mahler considère le texte certes comme le révélateur d'un contenu musical, mais surtout comme cet « œuf de Colomb » qui est la manifestation ultime du contenu, le dernier recours du compositeur avant d'achever son œuvre. C'est ainsi que le texte vient ici souligner le caractère mystique, recueilli et profondément religieux de la dernière section du mouvement, laquelle constitue en même temps son aboutissement.

La section des mesures 472–764 n'est en réalité qu'une grande variation de caractère — bien plus qu'une « réexposition » au sens classique du terme — des thèmes entendus durant la première partie du mouvement. Tous les thèmes y sont transfigurés dans une atmosphère recueillie, calme et solennelle, qui tranche radicalement avec les tourments macabres de la première partie et le caractère martial de la deuxième partie. Le deuxième motif qui accompagnait le thème de *Dies iræ* aux mesures 69–77 est textuellement repris certes, mais l'accompagnement de marche se transforme en harmonie de choral, si bien que le caractère du motif en est lui-même profon-

dément modifié : il contribue à sa manière à l'établissement de cette atmosphère religieuse et recueillie. Il est suivi, comme dans la première partie, du retour de l'image fantastique de la section 4 (mes. 493–511), qui est ici — conformément à ce qui se produisait déjà avec le retour de l'appel de cor — en *sol* bémol majeur, c'est-à-dire non seulement un demi-ton au-dessus du *fa* de la première partie, mais surtout dans une tonalité majeure. Elle a donc perdu son caractère sombre et passagèrement macabre pour se fondre pleinement dans l'atmosphère de cette troisième partie. Le contre-chant des premiers violons (mes. 502 et suiv.) souligne encore ce changement. En effet, il ne s'agit là ni plus ni moins que de la variation de caractère du motif de la section 2 qui prend soudainement une allure très *cantabile* (voir exemple 71).

EXEMPLE 71 : variation de caractère du motif des mesures 31–34 de la *Deuxième symphonie* aux mesures 502–506

Cors (mcs. 31–34)
(notes réelles)



Violons (mcs. 502–506)



lang gezogen (viel Bogen)

Un peu plus loin, et après la reprise presque intégrale des deux sections ayant débuté ce chœur, c'est au tour du motif plaintif des mesures 97–141 de revenir d'abord dans sa présentation initiale. Toutefois, au lieu de déboucher sur un motif de marche comme c'était le cas dans la première partie, il transforme une nouvelle fois ce dernier en un thème chantant au violon solo (voir exemple 72, page suivante). À nouveau les deux sections du début du chœur reviennent, la seconde étant dotée cette fois d'un contre-chant expressif aux violons, avant l'ultime retour triomphal de ces deux sections, amplifiées dans leur écriture orchestrale ¹², en *mi* bémol majeur (mes. 712–764).

12. On notera ici l'emploi par Mahler d'un orgue pour renforcer le caractère religieux de ce passage.

EXEMPLE 72 : transformation du motif de hautbois (mes. 131–134)
en thème chantant de violon (mes. 612–615)

Hautbois 2–3 (mes. 131–134)



Violon solo (mes. 612–615)



Cette description de l'organisation formelle du chœur final n'avait qu'un seul but : montrer comment tous les thèmes et motifs entendus au cours de la première partie se transforment pour se mettre au service de l'expression du recueillement et du sentiment religieux qui émane de toute cette troisième partie. La structure variative interne au chœur lui-même, c'est-à-dire celle qui fait revenir en tout quatre fois les deux premières sections du chœur, à chaque variation avec une expressivité accrue (d'abord par le motif plaintif, ensuite par le contre-chant expressif des violons et enfin par l'apothéose du tutti orchestral), n'est que la marque d'un accroissement de ce sentiment au cours de l'ensemble de cette partie. Le caractère du chœur n'est donc pas stable dans le temps ; il est lui aussi animé d'une forte directionnalité qui le conduit à l'héroïsme euphorique final en *mi* bémol majeur.

Quel est alors le rôle du texte ? Après tout, les techniques de variation mises en œuvre par Mahler ne sont-elles pas suffisantes à souligner la transformation radicale de l'atmosphère macabre de la première partie ? Le texte de Mahler et de Klopstock gravite certes autour de l'idée de la résurrection, mais bien plus encore autour de la thématique de la lumière. Il est intéressant de noter à cet égard que le premier texte de Mahler pour le chœur de ce finale, daté du mercredi 13 juin 1894 et conservé dans la collection particulière de H.-L. de La Grange, portait le titre latin suivant : *Lux lucet in Tenebris* (« La lumière brille dans les Ténèbres »)¹³. Ce titre disparaîtra dans les deux versions suivantes du texte, et notamment d'ailleurs dans la version définitive. Comme le texte a par contre très peu changé entre ce premier manuscrit de juin 1894 et la version définitive de la partition, on peut estimer que

13. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1028.

le titre fait toujours sens par rapport au texte. Il fait d'autant plus sens que la strophe rajoutée par Mahler, celle-là même qui parlait précisément de la « lumière [nous soulignons] qu'aucun œil n'a pénétrée » ([das] *Licht, zu dem kein Aug' gedrungen*) a été intégralement conservée dans la version définitive, et que le quatrième mouvement de la *Deuxième symphonie* — celui donc qui précède directement le finale — s'intitule « Lumière des origines ¹⁴ » (*Urlicht*). La lumière apparaît bien comme le thème principal de ce texte.

Or si la musique pouvait exprimer facilement les idées de la religion, de la résurrection et du recueillement — grâce notamment à l'emploi de la variation de caractère et à l'intervention de l'orgue dans les dernières mesures —, il était beaucoup plus difficile de rendre musicalement l'idée de lumière. Ce n'est d'ailleurs sûrement pas un hasard si cette idée n'apparaît que dans les strophes rajoutées par Mahler lui-même, car cela signifie qu'il trouvait le texte de Klopstock insuffisant à cet égard et qu'il lui fallait rajouter l'idée fondamentale de lumière en composant des vers de son propre crû. Mais quelle est la précision apportée par l'apparition de la thématique de la lumière ? En quoi cette dernière révèle-t-elle le contenu musical de ce chœur final ?

La lumière, dans le texte de Mahler, est liée à l'idée apparemment étrange, presque absurde, qu'elle ne peut pas être appréhendée par l'œil, et ce bien que ce dernier soit par définition le seul organe sensoriel humain capable de la percevoir. Mahler dit en effet :

Avec des ailes que j'ai conquises
Dans un brûlant élan d'amour, je m'envolerai
Vers la lumière qu'aucun œil n'a pénétrée ¹⁵.

Ces trois vers constituent le passage clé du texte de Mahler, d'une part en raison de l'apparition de la thématique de la lumière — laquelle est centrale

14. Nous reprenons ici la très belle traduction de H.-L. de La Grange (cf. *ibid.*, vol. I, p. 1026). On notera à la suite de C. Floros que c'est précisément au moment où le mot « lumière » apparaît dans le texte de Mahler que le compositeur cite un motif issu de « *Urlicht* » (cf. C. FLOROS, *Gustav Mahler*, 3 vol., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 21987 [vol. 1 & 2], vol. I, p. 154–156). Ceci renforce à la fois l'importance de la lumière dans le finale et les liens sémantiques et thématiques entre les deux derniers mouvements de la symphonie.

15. *Mit Flügeln, die ich mir errungen, / In heißem Liebestreben werd ich entschweben / Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen* (la traduction française n'est ici que partiellement reprise à H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1029 — le dernier vers dont la traduction était trop éloignée du texte allemand a été corrigé par nos propres soins).

pour tout le texte —, mais d'autre part aussi car ce sont ces paroles qui font basculer tonalement le discours musical vers *mi* bémol majeur, c'est-à-dire la tonalité de l'apothéose finale de la symphonie. Or une analyse détaillée de ce passage clé nous révèle la présence d'une dichotomie lexicale entre le visible et l'invisible. En effet, la lumière dont parle Mahler n'est pas une lumière physique, puisque précisément aucun œil ne peut la pénétrer. Il s'agit donc d'une lumière spirituelle qui se situe au-delà du simple monde physique ¹⁶. Pour Mahler qui avait lu le *Beethoven* de Wagner, cette allusion à une lumière spirituelle que l'œil ne peut voir est forcément chargée de connotations très lourdes de conséquences.

En effet, dans l'essai en question, Wagner reprend les théories de Schopenhauer sur le rêve et distingue deux organes essentiels : l'œil qui est l'organe de la perception physique et consciente, et l'oreille qui est justement l'organe de la perception spirituelle et inconsciente. Plus exactement elle est l'organe du rêve. Le théoricien-compositeur s'exprime ainsi :

Schopenhauer nous aide à avancer dans la bonne voie par son hypothèse profonde relative au phénomène physiologique de la lucidité et par la théorie du rêve qu'il base sur elle. Si, dans ce phénomène, la conscience tournée vers l'intérieur atteint à une lucidité réelle, c'est-à-dire à la faculté de voir, là où notre conscience éveillée, tournée vers le jour, ne perçoit qu'obscurément la base puissante des émotions de notre volonté, de cet abîme de nuit aussi le *son* pénètre, comme expression immédiate de la volonté, dans la perception véritablement éveillée. Comme le rêve le confirme à chaque expérience, à côté du monde contemplé au moyen des fonctions du cerveau éveillé, il y en a un second d'une égale netteté, se manifestant également comme sensible qui, en aucun cas, comme objet, ne peut se trouver hors de nous et, par suite, doit être porté à la connaissance de la conscience par une fonction du cerveau dirigée vers l'intérieur, sous la forme particulière de perception, que Schopenhauer nomme ici l'organe du rêve. Ce n'est pas une expérience moins précise qu'à côté du monde se manifestant comme visible, dans l'état de veille comme dans le rêve, il existe un second monde qui n'est perceptible que par l'oreille et se manifeste par des sons ¹⁷.

Autrement dit, si ce n'est pas l'œil qui peut pénétrer dans le texte de Mahler cette lumière, alors ce ne peut être que l'oreille, qui est l'autre organe de la

16. Sur le rôle de la transcendance dans le contenu de la *Deuxième symphonie* et sur le rapport de cette symphonie à la *Weltanschauung* de Mahler en général, le lecteur pourra se reporter à : C. FLOROS, « Sterben und Leben. Mahlers Auferstehungssymphonie und seine Weltanschauung », *Neue Zeitschrift für Musik* CLI/10 (1990), p. 13–17.

17. WAGNER, *Œuvres en prose*, 13 vol., trad. J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhove, Paris, Delagrave, 1910, vol. X, p. 40.

perception et qui seule peut percevoir l'essence même des choses, celle-là même qui se trouve par-delà les apparences physiques. Wagner poursuit au sujet de ce monde intérieur que perçoit l'oreille :

Or, c'est par cette vie intérieure que nous entrons en contact immédiat avec la pleine nature, et nous participons à l'*essence* [nous soulignons] des choses, de telle manière que, dans nos relations avec elle, temps et espace, formes de la connaissance extérieure, s'abolissent ; c'est pourquoi Schopenhauer en conclut, avec tant de persuasion, à la possibilité de rêves fatidiques, prophétiques, donnant à l'aperception des choses les plus lointaines ; il va même, dans des cas extrêmes, jusqu'à admettre la lucidité somnambulique¹⁸.

Aussi la lumière dont parle Mahler et qui est une « lumière des origines » (*Urlicht*) est-elle la lumière essentielle du monde, la connaissance absolue que seule l'oreille — et non l'œil — peut atteindre. Si maintenant on considère le texte du chœur final sous cet angle, son lien avec la musique apparaît clairement et il devient alors possible de comprendre pourquoi le texte révèle le contenu musical.

En effet, la mise en musique de ces trois vers est particulièrement significative : à la mesure 640 débute une section en *la* bémol majeur qui fait revenir aux quatre cors le thème de l'exemple 71, celui-là même qui constitue l'un des deux « thèmes de la résurrection » (c'est-à-dire l'un des deux thèmes clés de ce chœur final) ; ce thème est contrepunté aux violons par un motif plus passionné dans son expression qui est ensuite repris par les deux solistes vocaux. Le texte est alors chanté en alternance sur le thème de la résurrection et sur son contrepunté¹⁹ jusqu'à ce que les deux voix, qui chantaient toujours avec un léger décalage, s'accordent sur un rythme commun aux mesures 667–672 et fassent entendre ensemble le vers-clé du texte : « Vers la lumière qu'aucun œil n'a pénétrée ». Au moment précis (voir exemple 73, page suivante) où les solistes prononcent le mot « pénétrée » (*gedrungen*), et très exactement sur la deuxième syllabe, accentuée, de ce participe passé, le discours harmonique bascule en *mi* bémol majeur et l'éclairage orchestral change radicalement : le chœur entre, les cordes graves qui s'étaient tues jusque là font entendre le thème de la résurrection en doublant les premiers violons et les flûtes ; les solistes se taisent brutalement ; le tempo ralentit et le thème de la résurrection devient, selon l'indication même

18. *Ibid.*, p. 41.

19. Il faudrait aussi rajouter ici l'apparition du motif de « *Urlicht* » mentionné plus haut, aux mesures 660–663.

EXEMPLE 73 : réduction des mesures 669–674 du finale
de la *Deuxième symphonie*

Fl. 1 Nicht schleppen Langsam
(die Viertel wie zuletzt die Halben)

Harpe 1 *pp* *espressivo*

VI. 1 *dim.* am Griffbrett *pp* *singend*

VI. 2 *dim.* *pp*

Altos

Sopr. solo *pp* zu dem kein Aug' ge - drun - gen!

Alto solo *pp* zu dem kein Aug' ge - drun - gen!

Basses (chœur) *ppp* sehr zart Mit Flü - geln, die ich mir er - run - gen.

Vcl. *ppp* arco

Cb. *ppp* arco

de Mahler, « chantant ²⁰ » (*singend*). Il y a ici de la part de Mahler un figurisme évident qui consiste littéralement à faire pénétrer l'auditeur dans un nouveau monde, ou plutôt dans un « second monde », pour reprendre les termes de Wagner. Or ce monde n'est précisément pas un monde du concept et du verbe, mais un monde musical. Les deux solistes qui monopolisaient la parole depuis la mesure 640 se taisent brutalement ; l'homme s'arrête de

20. Indication notée au-dessus de la partie des violons I.

parler, car la parole n'est plus à même de rendre sensible ce « second monde » ; seule reste la musique, une musique transfigurée par tous les changements notés par Mahler dans sa partition. Seule la musique est donc à même de pénétrer l'essence des choses, mais comme le souligne Wagner, elle le fait par le rêve, c'est-à-dire qu'elle se détache de la perception consciente de l'œil et du concept pour ne présenter plus que cette réalité seconde qui échappe à tout cadre spatio-temporel et qui, de ce fait, n'est qu'un rêve.

Le texte de Mahler a donc clairement la fonction de révéler le contenu musical de ce chœur final : à la fois il insiste sur la dimension spirituelle, mystique, liée à l'idée de la résurrection, mais aussi et surtout, il fait apparaître ce chœur final comme un grand rêve, comme la présentation par la musique, mais hors des données du monde réel, de l'essence même des choses, celle à laquelle accède l'homme qui ressuscite. Mahler situe en effet la « lumière des origines » au-delà de ce que l'œil peut percevoir ; elle est une sur-réalité, donc un rêve. Et ce n'est pas un hasard si cette idée centrale du texte de Mahler, qui figure dans tous les manuscrits dont nous disposons actuellement, apparaît précisément au moment où la musique bascule dans l'atmosphère et la tonalité de l'apothéose finale. Cette dernière n'est au fond qu'un rêve éveillé de l'artiste. Le texte de Mahler confirme ainsi l'interprétation de toute la troisième partie de ce finale que nous fournissions au chapitre 6 et qui la place toute entière sur le plan de la fiction surréaliste, c'est-à-dire dans le domaine du rêve. En introduisant un texte chargé du sens que nous venons de dégager, Mahler révèle le contenu de la musique — c'est-à-dire ici le statut de « rêve » de cette troisième partie — et établit ce faisant un lien fort et cohérent entre le retour de l'appel de cor en *fa* dièse mineur avant le chœur final (cette tonalité qui lui était artificielle, « sur-réelle ») et le chœur qu'il introduit : tous deux sont la manifestation concrète de la fonction de rêve assignée à la musique depuis Schopenhauer et Wagner. La téléologie du rêve se poursuit donc jusqu'à la dernière mesure de l'œuvre. La révélation du contenu par le texte est une élévation utopique.

Cet exemple nous aura également rendu attentif à un autre point décisif : s'il est clair que le texte révèle le contenu musical, il en est aussi et surtout une révélation *nécessaire*. Ceci ressortait nettement des déclarations de Mahler, que ce soit dans ses lettres ou dans ses entretiens avec Natalie Bauer-Lechner. En effet, le compositeur précisait que le texte ne devait être introduit dans la symphonie que lorsque la situation l'imposait et que la révélation du contenu musical par le texte devait être une *nécessité*. Or ici, nous voyons bien que la musique à elle seule n'aurait pu se manifester comme

« second monde » que si elle pouvait s'opposer au « monde premier » manifesté justement dans le passage que nous avons analysé par les deux solistes s'exprimant verbalement. Le texte était donc nécessaire non seulement sémantiquement, mais aussi par la présence physique d'un élément réel auquel la musique, en tant que présentation sensible de l'irréel — ou plus exactement du surréel —, pouvait s'opposer. Aussi la relation entre texte et musique est-elle plus complexe que les déclarations de Mahler ne pouvaient le laisser penser à première vue. Le texte révèle certes le contenu musical, mais en contrepartie la musique ne se contente pas simplement d'illustrer le texte. Elle le dépasse en rendant précisément manifeste l'essence que le concept n'est pas à même de présenter sensiblement dans l'œuvre. Ainsi l'introduction du texte dans la symphonie n'est-elle pas aussi paradoxale qu'on aurait pu le penser : elle ne contredit en effet pas la théorie schopenhauerienne d'une supériorité de la musique par rapport aux autres arts, puisque justement si le texte précise le contenu de la musique, il lui sert en réalité plus d'une base sur laquelle cette dernière s'appuie pour présenter son propre contenu, que l'inverse. Ce n'est pas le texte qui révèle la musique, mais *la musique qui se révèle à travers le texte*. Mahler devait d'ailleurs formuler cette idée dans une des conversations qu'il tint avec Natalie Bauer-Lechner au cours de l'été 1893 : « Le texte donne seulement une indication du contenu plus profond qu'il faut extraire, du trésor qu'il faut y [dans la musique] exhumer ²¹. »

Un phénomène tout à fait comparable se produit dans le finale de la *Quatrième symphonie*. Ici aussi le texte apparaît à la fin de l'œuvre et semble vouloir en révéler le contenu. Ceci est d'autant plus évident dans cette symphonie que Mahler a toujours voulu intégrer le texte du finale de la *Quatrième symphonie* (un poème tiré du *Wunderhorn* et intitulé par Mahler « Das himmlische Leben ») à l'une de ses symphonies et que ses hésitations entre la *Troisième* et la *Quatrième symphonies* laissent penser qu'il cherchait un cadre symphonique dans lequel le texte pourrait être mis en valeur au mieux ²². Finalement, au terme de nombreux remaniements, le lied « Das

21. N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, op. cit., p. 35.

22. Sur la genèse de la symphonie et ses rapports avec la *Troisième symphonie*, le lecteur trouvera les développements les plus récents dans l'ouvrage de James L. Zychowicz (cf. J. L. ZYCHOWICZ, *Mahler's Fourth Symphony*, Oxford etc., Oxford University Press, 2000, p. 41–42). Cet ouvrage reprend et approfondit certaines des idées d'Adolf Nowak (cf. A. NOWAK, « Zur Deutung der dritten und vierten Sinfonie Gustav Mahlers », in : H. DANUSER [éd.], *Gustav Mahler*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 191–205).

himmlische Leben » a été choisi comme finale de la *Quatrième symphonie* en quatre mouvements dont seul le dernier est chanté. Le lied y apparaît comme la clé des mouvements précédents, tant par le contenu verbal qu'il révèle que par les transformations thématiques qu'il contient.

L'analyse de Paul Bekker a très clairement mis en évidence les procédés de transformation motivique utilisés par Mahler pour construire progressivement le thème principal du finale²³. Ce thème apparaît (exemple 74) en effet à l'état quasi « larvaire » dans le premier mouvement (flûtes, mes. 135 et suiv.) ; il réapparaît ensuite de manière plus construite à la fin du troisième mouvement aux cors (mes. 320–322). Il ne sera en définitive entendu dans sa totalité qu'au début du finale, en *sol* majeur.

EXEMPLE 74 : constitution progressive du thème du finale au cours des premier et troisième mouvements de la *Quatrième symphonie*

Flûtes 1–4 (premier mouvement, mes. 126–134)



Cors 1 & 3 (troisième mouvement, mes. 320–323)
(notes réelles)

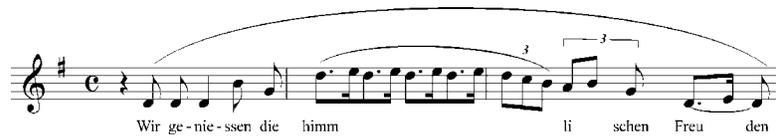


Autrement dit, toute la symphonie est construite sur un principe de « dévoilement » thématique qui vise, au terme de son évolution, à présenter le thème qui constitue la base même de toute l'œuvre, à savoir ce thème qui, avant le dernier mouvement, jamais ne se révèle sous sa forme définitive, mais qui sous-tend en tout trois mouvements sur quatre (seul le deuxième mouvement ne reprend pas ce thème) : le thème de « Das himmlische Leben » (voir exemple 75, page suivante). P. Bekker devait noter à ce propos :

Il s'agit ici d'une symphonie à un thème qui n'est reconnaissable en tant que tel que dans le finale et auquel les mouvements qui précèdent ne font qu'allusion sans l'exprimer vraiment. Il est important de reconnaître cette forme, non seulement pour comprendre le déroulement général de la symphonie, mais aussi pour comprendre les différents mouvements. Le mo-

23. Cf. P. BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin, Schuster, 1921 ; rééd. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1969, p. 148.

EXEMPLE 75 : apparition du thème principal de la symphonie
dans le quatrième mouvement (mes. 12–14)



tif originel [*Urmotiv*] est commun à tous les mouvements, il est aussi le but idéal vers lequel tous se dirigent. Comme il ne perce dans les mouvements précédents que de manière épisodique, alors que d'autres thèmes y jouent un rôle plus important, ces mouvements sont pour ainsi dire écrits sur des thèmes qui en vérité n'en sont pas, bien qu'ils en donnent l'apparence par leur utilisation. La structure thématique n'est qu'un moyen de rendre le sol meuble, de conjurer le symbole thématique originel que l'on vise d'atteindre. Les autres thèmes voient de ce fait leur signification propre notablement réduite. Ils ne sont que des masques jouant une comédie, un théâtre dans le théâtre, permettant de mettre en lumière la vérité cherchée²⁴.

Le finale révèle donc l'essence de la symphonie. Mais quel rôle joue alors le texte, puisqu'un texte n'aurait une fois de plus pas été nécessaire à l'auditeur pour qu'il comprenne le sens de cette révélation ? L'utilisation des seuls procédés thématiques aurait dû suffire.

Le poème, tiré du recueil *Des Knaben Wunderhorn*, traite de la vie céleste et décrit d'une manière très naïve des scènes de cette vie. Après tout, rien ne l'empêche donc de révéler le contenu du finale, puisque l'idée de la vie céleste peut être ramenée d'une certaine manière à la présentation d'une forme d'essentialité, en apparence compatible, à la métaphore près, avec l'idée d'un thème lui aussi « essentiel » à la symphonie. Il semble qu'une interprétation de ce type passe toutefois à côté du sens véritable de la symphonie, car le texte recèle un contenu bien plus riche que la simple description de saynètes de la vie céleste. La strophe clé du poème est à ce titre indéniablement la quatrième, celle qui est chantée en *mi* majeur dans le lied et qui se détache ainsi de la tonalité principale de l'œuvre et du mouvement, *sol* majeur. Or il se trouve que cette strophe, musicalement si singulière, traite particulièrement de la musique et la décrit comme étant une des caractéristiques de la vie céleste. La musique qu'on y entend n'est, paraît-il, comparable à aucune autre sur terre. Le poème du *Wunderhorn* dit :

24. *Ibid.*, p. 149.

Aucune musique ne se trouve sur terre
 Qui souffre la comparaison avec la nôtre.
 Onze mille vierges osent se mettre à danser !
 Sainte Ursule même en rit !
 Aucune musique ne se trouve sur terre
 Qui souffre la comparaison avec la nôtre.
 Cécile et sa famille sont d'agréables musiciens de cour !
 Les voix angéliques éveillent les sens !
 Que tout éveille la joie ²⁵.

La musique est ici intimement associée à l'idée de la joie céleste, car c'est elle qui précisément l'« éveille ». Or la joie est l'idée centrale de tout le poème, puisque le poème commence ainsi : « Nous goûtons aux joies célestes » (*Wir genießen die himmlischen Freuden*). Le poème n'est ensuite que la description des différentes « joies » que réserve cette vie, et dont la musique constitue la forme suprême, car elle est précisément ce qui la fait naître. Or le premier vers du poème est précisément chanté sur le thème principal de la symphonie (celui de l'exemple 75), qui, lui, a toutefois déjà été entendu, mais de manière strictement instrumentale, auparavant (mes. 1–11). Lorsque le thème est repris par la soliste (mes. 12 et suiv.), le texte en révèle alors naturellement le caractère joyeux : on retrouve ici la fonction « classique » du texte qui est de souligner le contenu musical (ici le caractère joyeux du thème principal de la symphonie).

Cependant, lorsque la dernière strophe est entendue (mes. 122–184), ce même thème prend rétrospectivement une signification plus importante. Il symbolise et matérialise dans l'œuvre la musique dont parle le texte : le texte traduit non seulement son caractère joyeux, mais nous révèle aussi son statut de « joie suprême », c'est-à-dire de ce qui fait la quintessence même de la vie céleste. Le thème n'exprime plus seulement l'idée de joie, mais aussi celle de l'essence même de la joie. Or le thème en question n'est, rappelons-le, que la réalisation d'un thème que toute la symphonie a fait entendre à l'état larvaire et qui trouve ici sa pleine expression. Dans la quatrième strophe, le texte ne précise plus seulement le caractère du thème qui le soutient, il éclaire la structure de toute la symphonie. En se révélant progressivement à travers la succession des différents mouvements, le thème présente dans le finale l'essence de la symphonie qui est en même temps — si l'on en croit le texte — l'essence du monde céleste. Le texte contribue à

25. Nous donnons ici notre propre traduction du texte tel qu'il figure dans la partition de la symphonie.

renforcer le statut privilégié de la musique dans l'esthétique du XIX^e siècle et à la faire apparaître comme l'émanation d'un divin sur terre, notion sur laquelle le texte ne fait qu'insister.

La fonction essentielle de la musique se traduit encore d'une manière très concrète dans ce finale. La musique nous y montre en effet des images et des objets que le texte n'est pas à même de présenter : elle traduit ainsi sa supériorité par rapport au texte dans la présentation de l'essence. Le contenu musical ne peut en effet se satisfaire d'être révélé par le texte ; il va se voir contraint une nouvelle fois de le dépasser.

Outre le thème principal du lied dont nous avons discuté la fonction, le finale repose sur un « motif de grelot ²⁶ » imitant un tintement de cloches et revenant de manière cyclique, à la fois dans la symphonie et dans le dernier mouvement (mes. 40–56, 76–79 et 115–121). Or ce motif ne peut pas être considéré comme l'illustration de ce qui est dit dans le poème. Nulle part dans le texte du *Wunderhorn*, on ne trouve d'allusion à des cloches ni à des grelots. La musique dépasse donc le contenu du texte pour proposer sa propre vision de la vie céleste : la musique fait entendre *ce que le texte ne perçoit pas*, c'est-à-dire ces tintements de cloches irréels et immatériels que seul perçoit celui qui connaît et éprouve la vie céleste. La musique bascule alors dans le domaine de l'irréel et du rêve ²⁷ et rejoint la thématique du finale de la *Deuxième symphonie*. Dans la *Quatrième symphonie* aussi, le texte n'a au fond pas d'autre fonction que de marquer sa propre insuffisance, une insuffisance que la musique, dans toute sa puissance, peut dépasser pour apparaître comme le seul art capable de présenter dans l'œuvre ce que le concept ne peut exprimer. Ici — dans la *Deuxième symphonie* — les solistes perdent soudainement leur voix et la musique prolonge leurs sons pour faire résonner la lumière des origines ; là — dans la *Quatrième symphonie* — la musique permet de rendre sensible l'essence même du monde céleste, en suggérant à l'auditeur des « images sonores » que le texte ne montre pas, des images qui, d'une part, symbolisent le céleste (l'association archétypique des cloches au religieux) et, d'autre part, démontrent la supériorité de la musique par rapport au texte. Car au fond, comme le note B. Sponheuer, le monde céleste que nous montre le poème n'est pas si cé-

26. L'expression est d'Adorno (cf. ADORNO, *Mahler. Une physiologie musicale*, traduit et présenté par J.-L. Leleu et Th. Leydenbach, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 90).

27. Bruno Walter devait dire de ce finale qu'il n'est qu'un « rêve enfantin » (BRUNO WALTER, *Gustav Mahler*, trad. par B. Vierende, Paris, Librairie Générale Française, 1979, p. 125). Son intuition se voit confirmée par notre analyse.

leste qu'il ne le prétend : les scènes qu'il nous présente sont simplement des scènes de la vie terrestre transposées dans le monde d'en-haut²⁸. Ainsi, la parole ne serait pas à même de décrire cette vie céleste ; seule la musique le pourrait. Le titre primitif du poème du *Wunderhorn* l'avoue explicitement, puisqu'il s'intitule : « Le ciel suspendu n'est que violons » (*Der Himmel hängt voll Geigen*)²⁹. Autrement dit, l'essence du monde céleste est bien la musique, et la littérature ne peut pas traduire en mots cette essence, ou elle ne le peut qu'imparfaitement. La musique n'est-elle finalement pas la manifestation sensible de ce monde céleste que tente de décrire le poème avec ses moyens limités, mais qu'elle seule peut révéler puisque l'essence de ce monde est musicale ?

À nouveau s'instaure dans ce finale un jeu intertextuel entre le texte et la musique. Le texte révèle certes le contenu de la musique, puisqu'il fait apparaître le thème du finale comme la manifestation de la joie céleste et comme l'essence du monde supra-terrestre ; en revanche, la musique dépasse le texte dans la mesure où elle permet de rendre sensible ce que ce dernier échoue à présenter, c'est-à-dire l'essence du monde céleste, et non son apparence. En ne commentant pas simplement le texte, mais en proposant des images qui le dépassent, la musique se détache de ce dernier et apparaît ainsi comme un contrepoint au texte dont elle présente précisément l'essence. Le ciel n'est-il pas « que violons » ? La musique permet à nouveau de percevoir ce que l'œil ne peut voir : l'essence d'un au-delà qu'elle essaie de rendre tangible.

L'analyse de ces deux finales nous aura révélé une relation entre musique et texte plus complexe que la simple étude des déclarations de Mahler ne le laissait supposer. Le texte révèle le contenu musical, mais la musique révèle en retour un contenu que le texte ne peut exprimer : en définitive, ce double jeu entre texte et musique implique que *la musique se révèle elle-même par le texte*. Dans les finales que nous avons étudiés, les deux ver-

28. Cf. B. SPONHEUER, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing, Hans Schneider, 1978, p. 190–191. Ceci a été également relevé plus récemment par Hartmut Hein dans un article sur l'ironie du finale de la *Quatrième symphonie* (cf. H. HEIN, « Zur Ironie des *Himmlischen Lebens*. Die besondere Stellung von Mahlers *Vierter Symphonie* in einer "Problemgeschichte" der Vokalsymphonie », in : Bernd SPONHEUER & Wolfram STEINBECK [éd.], *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, actes du symposium de Bonn 2000, Francfort/Main etc., Lang, 2001, p. 123–139).

29. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1064.

sants de cette esthétique — une musique révélée par le texte et une musique révélant le texte — semblaient harmonieusement s'équilibrer. Peut-être cela tient-il à la position stratégique des mouvements étudiés : en tant que finales, ils se doivent non seulement de révéler le texte, mais aussi de faire apparaître le texte comme un aboutissement, et de ce fait de lui assigner aussi cette fonction valorisante qui est de souligner, d'appuyer et parfois de révéler le contenu musical. Cet équilibre se verra plus ou moins compromis dans les mouvements intermédiaires où le texte n'apparaît bien souvent que comme un support à une musique qui se révèle certes à travers lui, mais aussi bien des fois simplement par elle-même.

La musique se révélant elle-même par le texte

Le texte chanté n'apparaît pas uniquement dans les finales des symphonies de Mahler ; il occupe aussi, dans les *Deuxième* et *Troisième symphonies*, une fonction au sein même de la construction de l'édifice symphonique, puisque on trouve des mouvements chantés dans le quatrième mouvement de la *Deuxième symphonie* ainsi que dans les quatrième et cinquième mouvements de la *Troisième symphonie*. Dans cette dernière œuvre, leur utilisation peut être d'autant plus surprenante que le finale est pour sa part purement instrumental. Si dans la *Deuxième symphonie*, on peut comprendre l'insertion d'un lied dans le quatrième mouvement, lied qui anticipe l'idée d'une « lumière des origines » tout en introduisant la voix dont le finale fera un large usage, la présence de deux lieder dans la *Troisième symphonie* apparaît d'emblée comme plus problématique. Comment la symphonie se comporte-t-elle vis-à-vis du texte littéraire ? À quelle condition la symphonie peut-elle « englutir » un genre étranger, tout en restant symphonie et en garantissant l'unité et la cohérence de l'enchaînement de ses différents mouvements ? C'est bien là tout l'enjeu de la réflexion que nous entendons mener à présent et que nous fonderons principalement sur l'analyse du quatrième mouvement de la *Troisième symphonie* — un mouvement clé dans l'œuvre —, avant d'en venir à des considérations plus générales sur le rôle du lied dans la symphonie, en particulier dans la *Troisième symphonie* dont le présent chapitre n'a jusqu'ici pas encore traité.

Lied et humoresque : à l'écoute de la voix intérieure

Le lied du quatrième mouvement de la *Troisième symphonie*, bien que n'offrant à l'auditeur aucune reprise intégrale, n'en est pas pour autant de forme *durchkomponiert* comme le pense Henry-Louis de La Grange³⁰. En effet, il repose sur un très petit nombre d'éléments motiviques ou harmoniques qui reviennent tour à tour, un peu comme dans un kaléidoscope, et toujours d'une manière légèrement différente. Ainsi les mesures 57–81 ne sont-elles qu'une reprise variée des cinquante-six premières mesures où le motif de cor, sobre dans son premier énoncé (mes. 24–27), prend une tournure plus passionnelle quand il est joué aux violons en septolets (mes. 57–60). Aussi la forme de ce mouvement, qui n'est pas rigoureusement *durchkomponiert*, peut-elle se découper en trois parties (respectivement mesures 1–56, 57–81 & 82–147), tendant chacune à hypertrophier un peu plus la partie à laquelle elle fait suite en lui donnant un caractère toujours plus voluptueux et sensuel. Ces parties ne sont pas différentes, mais reprennent, en la variant, la même succession d'éléments. Ces éléments sont dans l'ordre : un motif de broderie de seconde (mes. 1–3), le motif de cor dont il vient d'être question et un motif de hautbois (mes. 32–35), noté « Comme un bruit de la nature » (*Wie ein Naturlaut*) par Mahler. Eu égard à cette structure en variantes successives, notre analyse se limitera pour le présent chapitre à l'étude de la première partie (mes. 1–56), partie dans laquelle la relation entre texte et musique est la plus révélatrice de la pratique mahlérienne. Nous reléguons ainsi volontairement au chapitre suivant l'influence du texte sur la grande forme pour considérer ici essentiellement le problème sous son angle esthétique à partir d'une analyse limitée à quelques éléments du mouvement.

La particularité de ce lied est de ne pas unir le texte et la musique par un lien causal qui ferait de la musique l'illustration du texte (comme ce pouvait encore être en partie le cas dans les finales des *Deuxième* et *Quatrième symphonies*), mais de constituer véritablement deux discours parallèles, ou plus exactement deux strates discursives distinctes. Deux moments sont absolument fondamentaux dans la constitution de ces deux strates discursives : ce sont tout d'abord la réminiscence du premier mouvement de la symphonie (le motif de seconde évoqué ci-dessus) et ensuite le « bruit de la nature » dont il vient d'être question. La réminiscence consiste en réalité en une citation, tout d'abord partielle puis ensuite presque intégrale, d'un mo-

30. Cf. *ibid.*, p. 1048.

tif du premier mouvement. Ce motif se base sur un simple mouvement pendulaire de seconde majeure fonctionnant harmoniquement comme une broderie supérieure de la dominante de *ré* majeur. Au début, Mahler ne reprend que la partie de cors de ce motif avant de la faire entendre avec ses différents contrepoints aux mesures 14–16 (exemple 76, cette page et page suivante). C'est donc un peu comme si le souvenir émergeait progressivement des nimbos de la mémoire et arrivait à se reconstituer, sans toutefois ne retrouver ni le mètre, ni l'orchestration, ni le registre originels ³¹.

EXEMPLE 76 : comparaison des motifs de broderie du premier mouvement et du quatrième mouvement de la *Troisième symphonie*

Troisième symphonie, premier mouvement, mes. 14–17
Molto riten.

Fag. 3. *ppp*

Contrafag. *ppp*

Horn in F 1.3. *pp*

Horn in F 5.2. *pp*

Horn in F 4.7. *pp*

Horn in F 6.8. *pp*

Gr. Tr. *pp* (mit 2 Schwammschlägeln)

Pk. 1.2.

31. Parmi les différences entre l'original et la citation, on notera tout d'abord la différence entre les indications métriques (à quatre noires dans le premier mouvement, entre deux et trois blanches dans le quatrième mouvement). Par ailleurs, le contrepoint est transposé une octave plus haut dans le quatrième mouvement ; il manque de surcroît les coups de timbales et les doublures du basson et du contre-basson ; en contrepartie, Mahler fait une doublure aux cordes graves.

EXEMPLE 76 (suite) : comparaison des motifs de broderie du premier mouvement et du quatrième mouvement de la *Troisième symphonie*

Troisième symphonie, quatrième mouvement, mcs. 14–16 (contrepoint associé au motif de broderie)

The musical score consists of five staves. The top four staves are for Horns in F major (1.5., 2.7., 3.8., and 4.6.). The bottom staff is for Violoncello (Vcl.). The music is in 3/2 time. The first measure (m. 14) has a dynamic of *p*. The second measure (m. 15) has a dynamic of *ppp*. The third measure (m. 16) has a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Le deuxième moment est celui du bruit de la nature, vraisemblablement un cri d'oiseau, peut-être même un coucou qui chante à la tierce³² (exemple 77). Apparemment, rien ne lie ces deux moments entre eux, si ce

EXEMPLE 77 : motif de hautbois aux mesures 32–36

The musical score is a single staff in F major and 3/2 time. It includes the following markings: *Molto rit.* (indicated by a dashed line), *hinaufziehen. (Wie ein Naturlaut)* (indicated by a slur over the notes), and *morendo* (indicated by a slur over the final note). The dynamic is marked *pp*. The score shows measures 32-36 with various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

32. Mahler a déjà tenté d'imiter un coucou dans l'introduction du premier mouvement de sa *Première symphonie*, mais il a utilisé pour ce faire l'intervalle de quarte descendante. Dans une déclaration faite à sa confidente Natalie Bauer-Lechner au cours de l'hiver 1901, il avoue cependant : « On pourrait me faire la leçon et me tomber dessus parce que le coucou dans ma *Première symphonie* ne chante pas une tierce, mais une quarte. [...] Mais je me suis peu soucié de savoir si le coucou dans le Rosental chante *do dièse-la* ou bien *ré-la*, et pourtant dans la jubilation de la forêt de ce premier mouvement, personne ne méconnaît le coucou et son appel printanier. » (N. BAUER-LECHNER, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 242) Ce qui porterait à croire que l'intervalle importe peu et qu'en définitive, l'espèce d'oiseau a elle aussi une incidence limitée. L'essentiel est qu'il s'agisse d'un cri d'oiseau.

n'est le fait que rien dans le texte de Nietzsche ne vient justifier leur présence dans l'œuvre et que tous deux apparaissent au final comme deux moments véritablement « étrangers ». Le souvenir arrive au moment où la voix d'alto prononce l'adresse « Ô homme ! » (*O Mensch !*). Si l'on sait que, d'après les commentaires de Mahler, le premier mouvement de la *Troisième symphonie* est censé évoquer une nature panthéiste et célébrer la gloire du dieu Pan, on comprend mal pourquoi un élément de ce premier mouvement revient alors que précisément Mahler quitte avec le quatrième mouvement la sphère purement naturelle des trois mouvements précédents — qui étaient dédiés respectivement, et si l'on se réfère aux titres que Mahler leur donna, à la nature panthéiste, aux fleurs et aux animaux — pour parler de l'homme. Ce souvenir se comporte donc bien différemment d'une simple illustration du texte ; il en constitue un méta-discours sans lien causal avec le contenu du texte de Nietzsche.

Il en va de même du bruit de la nature qui, bien qu'il apparaisse comme la réponse à la question posée par la voix « Que dit le minuit profond ? » (*Was spricht die tiefe Mitternacht ?*), ne semble pas répondre aux attentes de l'auditeur. Un vulgaire cri d'oiseau ne saurait en effet constituer une réponse logique et rationnelle à la question posée par la voix d'alto. C'est en effet le minuit profond qui devrait répondre, et non un oiseau. Et même s'il s'agissait d'une personnification, pourquoi l'associer à un oiseau et ne pas faire tout simplement intervenir un deuxième chanteur qui se ferait l'interprète des paroles du minuit profond³³ ? Enfin, si le cri d'oiseau était tout de même la réponse à la question de l'homme, pourquoi le faire réentendre quelques mesures plus loin (mes. 44–45), alors que le texte ne pose plus de question ? Par ailleurs, la nature en général n'est, pour tout avouer, présente à aucun moment du texte de Nietzsche, si bien que l'oiseau ne peut pas apparaître comme une anticipation d'un moment à venir du poème. Rien ne justifie donc d'après le texte la présence d'un bruit de la nature dans l'accompagnement. Le souvenir du premier mouvement tout comme le bruit de la nature semblent venir de nulle part, ne répondre à aucun besoin propre-

33. Ici, Mahler a changé la ponctuation du texte de Nietzsche qui ouvrait les guillemets pour laisser parler le minuit profond (cf. NIETZSCHE, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, éditée par G. Colli et M. Montinari, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968, 6^e section, vol. 1, p. 281 & 400). Mahler a supprimé cette structure dialoguée dans son lied pour confier les questions et les réponses à une seule et même chanteuse, si bien que l'oiseau ne saurait constituer la vraie réponse à la question, puisque cette dernière sera donnée à la mesure 45 par la voix d'alto.

ment sémantique. Et pourtant, leur forte valeur associative les place indiscutablement sur un plan signifiant : ils sont bien là pour signifier qui le retour d'un souvenir du premier mouvement, qui un bruit de la nature.

Dans les premières mesures du lied, il est donc évident que l'on ne peut pas parler de rapport illustratif de la musique au texte, lequel ferait du second la présentation par le concept du contenu de la première (ou vice-versa). Le lien entre texte et musique est à chercher ailleurs. Or le mouvement que nous étudions est un lied et il y a là peut-être une spécificité du genre que Mahler aurait reprise et dont il se serait fait en quelque sorte l'héritier. Cette pratique remonte non seulement au lied romantique allemand de la première moitié du XIX^e siècle, mais aussi aux procédés stylistiques utilisés par les poètes dans les textes servant de base à ces lieder.

Dans son ouvrage sur la génération romantique, Charles Rosen a montré comment les poètes romantiques, notamment Heine, mais aussi Eichendorff et le poète souabe Justinus Kerner (1786–1862), se servaient de la nature comme symbole de leur propre ressenti, plutôt que d'une manière descriptive. Le musicologue américain note à ce propos :

Dans les cycles de mélodies que Schumann composa en 1838–1840 sur des poèmes de Heine, Eichendorff et Kerner, la perception directe de la nature a pratiquement disparu. Heine fait des éléments naturels — rossignols, roses, lys — une sorte de bric-à-brac émotionnel ; ils agissent exclusivement dans le cadre d'un système psychologique de signes, les rossignols pour symboliser les douleurs de l'amant, les lys pour incarner la blancheur de peau de la bien-aimée. L'auteur ne semble pas gêné par la banalité de son équipement poétique — bien au contraire : il l'utilise savamment pour projeter une ironie amère dans une passion authentique qui ne peut se révéler qu'à travers ce genre de lieu commun ³⁴.

Autrement dit, la nature peut, et même doit, agir de manière symbolique, et non pas seulement mimétique. La poésie doit ainsi ne pas se limiter à décrire des sentiments de manière plate, mais doit recourir à des représentations symboliques pour donner corps à ces sentiments. C'est là un des principes mêmes de la poésie romantique. Dans ses lieder, Schubert en a lui-même usé en faisant passer ses symboles dans le domaine musical et en illustrant de ce fait le texte par une idée nouvelle, non présente dans ce dernier, mais créée par la musique dans le but de renforcer le sens du texte. Ch. Rosen montre par exemple comment l'accompagnement pianistique de

34. C. ROSEN, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, trad. G. Bloch, Paris, Gallimard, 2002, p. 265.

« Der Lindenbaum » imite des appels de cor, alors qu'il n'est nulle part question de cor dans le poème de W. Müller. Le cor est pour le musicologue américain le symbole du rêve, ce même rêve que fait le voyageur d'hiver sous l'arbre en pensant avec nostalgie aux heures de félicité qu'il passa sous ce même tilleul avec sa bien-aimée³⁵. L'accompagnement pianistique est donc plus qu'une simple illustration du texte ; il constitue un méta-discours, souvent symbolique, qui éclaire ce texte comme les symboles empruntés à la nature dans les poèmes de Heine incarnent et explicitent l'idée qui préside à leur naissance. Mahler ne s'inscrirait-il pas dans cette tradition à la fois de la poésie romantique et du lied romantique allemand³⁶, tradition qui consiste précisément à stratifier le discours en deux modes : l'un réel et l'autre fictif, ayant recours par moments au symbolique ou — d'une manière générale — au fantastique³⁷ ?

Hans Heinrich Eggebrecht avait déjà formulé une hypothèse qui allait dans ce sens, puisqu'il avait reconnu dans le cri d'oiseau du quatrième mouvement de la *Troisième symphonie* l'objectivation de la douleur de l'homme, celle-là même qui s'exprime dans la réponse du minuit profond³⁸. Le compositeur n'est donc pas un simple illustrateur, il ajoute son propre éclairage au texte, dût-il paraître à première vue incongru, arbitraire et ne résulter d'aucune logique textuelle. Cette attitude du compositeur face au texte littéraire semble trouver dans toute la *Troisième symphonie* une justification toute spécifique ; ou plutôt est-ce l'inverse qui s'est produit, à savoir que Mahler a voulu d'une certaine manière se justifier de cette pratique qui consiste à éclairer un texte, et non à l'illustrer.

35. Cf. *ibid.*, p. 166.

36. Rappelons que Mahler avait étudié l'œuvre de Schubert auprès de son professeur de piano, Julius Epstein (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 59) et de Johann Nepomuk Fuchs, son professeur d'harmonie (cf. *ibid.*, p. 79).

37. La proximité entre le symbolique et le fantastique a été notée au cours des chapitres précédents. Nous aimerions simplement y revenir brièvement. La vision fantastique résulte de la bisociation entre un élément du réel et l'infini de l'esprit qui soudainement confère au premier une forme bizarre, incongrue, étrange. Cette forme devient alors le symbole d'un état du sujet. Ainsi, par exemple, la fanfare dans *Ein Heldenleben* est-elle une vision fantastique, surnaturelle (en raison notamment de sa polytonalité), en même tant qu'elle est le symbole de l'état combatif, vindicatif du héros. Le symbole peut donc avoir une valeur fantastique. La réciproque n'est en revanche pas toujours vraie, mais ici ce cas ne nous concerne pas, puisqu'il nous importe simplement de rattacher le symbole poétique à une catégorie du fantastique.

38. Cf. H. H. EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers*, Munich / Zurich, R. Piper & Co., 1982, p. 140–141.

La *Troisième symphonie* comprenait, jusqu'à ce que Mahler ne les supprimât, des titres qui étaient même présents, selon toute vraisemblance, avant que le compositeur n'entamât le travail de composition à proprement parler. Tous ces titres étaient formés sur la même syntaxe : « Ce que me raconte... » (*Was mir... erzählt*)³⁹. En particulier, l'actuel quatrième mouvement s'intitulait dans la version définitive d'août 1896 : « Ce que me raconte l'homme⁴⁰ ». Or ce titre est d'une importance capitale pour la compréhension du mouvement qui nous occupe, car il permet d'interpréter sa forme comme une véritable mise en scène. Mahler nous livre en effet dans sa composition le contenu de ce que l'homme raconte, ou plus exactement de *ce qu'il* [Mahler] *perçoit de ce que l'homme raconte*. Sa musique n'est donc pas la narration au style indirect d'un récit qu'il aurait entendu, mais bel et bien ce récit filtré et déformé par le compositeur qui nous en présente sa propre version. Le titre n'est en effet pas « Ce que l'homme raconte », mais « Ce que *me* l'homme raconte ». Ainsi la stratification du discours à laquelle nous assistons ne correspond-elle qu'à la volonté du compositeur lui-même de présenter un discours à partir d'un discours. Ce n'est pas non plus un hasard si c'est précisément au moment où l'homme entre en jeu dans la symphonie — après que les « narrations » ont émané des fleurs, des animaux et d'autres créatures de la nature — que la voix apparaît. La voix ne fait rien d'autre que présenter le discours de l'homme. L'orchestre nous livre en revanche ce que Mahler perçoit de ce discours, c'est-à-dire un discours sur le discours. Le compositeur n'est que le *Sprachrohr* (« prête-voix »), pour reprendre l'expression de Hermann Danuser⁴¹, des impressions venues à Mahler à l'écoute de ce discours : il ne maîtrise pas son discours de manière raisonnée, mais laisse aller son imagination à partir du discours premier de l'homme et la rend sensible par la musique qui accompagne la chanteuse. De cette imagination fertile naissent ces images fantastiques, incongrues, car n'entretenant aucun rapport logique avec le texte auquel elles se superposent. Ces images n'illustrent pas le texte dans le sens où elles reproduisent fidèle-

39. Le lecteur désireux de disposer d'un tableau synoptique des intitulés des différents mouvements au cours des projets successifs esquissés par Mahler pour sa symphonie, se reportera à H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1038–1039.

40. Ce titre a peu changé au cours des projets successifs. Au début il devait simplement s'appeler « Ce que me raconte la nuit (l'homme) » et faire par là référence au texte de Nietzsche dans lequel c'est le minuit profond qui s'exprime. En tout cas, même dans cette version du titre, l'homme était déjà présent.

41. Cf. H. DANUSER, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1991, p. 144.

ment les objets évoqués par celui-ci, mais recréent un autre discours dans et par la musique et lui donnent du sens dans l'interrelation qui s'établit entre texte et musique, dans ce libre jeu entre deux signifiants sans lien causal et rationnel qui produit le sens dans l'œuvre.

Mahler n'est ainsi plus seulement compositeur, il est lui-même *auditeur* et se place à l'écoute de cette voix à laquelle il répond par la création artistique. Il s'installe dans ce mouvement une situation d'écoute : Mahler écoute l'homme raconter son histoire et, à son tour, nous raconte ce qu'il s'est raconté à partir du récit de l'homme. L'écoute impliquée par la forme du mouvement et sa division en deux strates discursives, n'est pas une écoute passive ; elle prend véritablement une forme active qui lui confère une valeur *critique* vis-à-vis du discours auquel elle prête l'oreille et qu'elle transforme et réinterprète dans une activité créatrice⁴². Cette valeur critique est nettement perceptible dans le présent mouvement, puisque l'auditeur mesure bien le décalage sémantique entre la musique et le texte littéraire : la première est une réinterprétation du second, donc une recréation⁴³.

L'idée d'une écoute au sein même de l'œuvre musicale n'est pas nouvelle, et là encore elle met en évidence un lien de filiation entre Mahler et ses prédécesseurs dans un genre très proche du lied, car lui aussi éminemment romantique : l'humoresque (*Humoreske*). Dans son *Humoreske* op. 20, Schumann note en effet à partir de la mesure 252 la partie de piano sur trois portées, en rajoutant une portée en clé de *fa* entre les deux portées habituelles. Cette portée comporte la mention « voix intérieure » (*innere Stimme*). Les deux portées habituelles de piano ne sont que l'accompagnement de cette voix. Comme le note à nouveau C. Rosen, la partie habituelle de piano n'est rien d'autre que « l'écho d'une mélodie non exécutée, l'accompagnement d'un chant⁴⁴ ».

Cette humoresque s'apparente donc à un lied pour piano qui mettrait en scène une écoute virtuelle, active et critique de la voix intérieure ; cette

42. Peter Szendy a longuement insisté sur la dimension critique de l'écoute active dans son ouvrage sur l'écoute (cf. Peter SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 83–85).

43. Hans Heinrich Eggebrecht notait lui aussi déjà que la *Troisième symphonie* ne présente pas simplement ce que raconte l'homme, mais bien ce que Mahler *se* raconte à partir de ce que lui dit l'homme (cf. H. H. EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers*, op. cit., p. 171–173). Cette formulation implique donc une écoute créatrice de la part du compositeur. De manière générale, les commentaires faits par le musicologue allemand sur la *Troisième symphonie* ont grandement servi de base aux nôtres, bien qu'il n'aient pas poussé à notre sens la réflexion assez loin sur le terrain du rapport entre symphonie et lied.

écoute donnerait naissance à l'œuvre musicale proprement dite⁴⁵. En notant la voix intérieure ayant présidé à la composition de la section de l'*Humoreske* en question, Schumann nous dévoile le procédé de composition à la base de sa pièce. Or doit-on rappeler ici que les cinq premiers des dix lieder sur des textes du *Wunderhorn* que Mahler a composés entre 1892 et 1898 (c'est-à-dire à la période où vit le jour la *Troisième symphonie*) étaient à l'origine eux aussi des « humoresques » (*Humoresken*)⁴⁶ ? N'y a-t-il pas là une filiation implicite de Schumann à Mahler, qui ferait de l'humoresque la mise en scène « humoristique » (au sens romantique, et jean-paulien en particulier⁴⁷) d'une voix chantée (ou simplement chantante dans le cas de Schumann) dans une relation d'écoute active et critique ? L'humour n'est-il précisément pas ce qui engendre ces visions étranges et incongrues, liées à

44. Cf. C. ROSEN, *La génération romantique*, *op. cit.*, p. 29. La thèse de C. Rosen est donc à l'opposé de celle de Bernhard R. Appel qui considère la voix intérieure comme une voix que l'on chanterait en réaction à ce que joue le piano, et non l'inverse (cf. B. R. APPEL, « Robert Schumanns Humoreske für Klavier Op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems », thèse de doctorat, université de Saarbruck, 1981, p. 260). Nous ne pouvons que donner raison à C. Rosen, car c'est la partie de piano qui est une déformation de la voix intérieure, et non le contraire, ce qui prouve bien que la voix intérieure précède celle du piano.

45. Dans son ouvrage sur l'écoute, P. Szendy s'appuie beaucoup sur l'œuvre de Schumann (cf. P. SZENDY, *Écoute*, *op. cit.*, p. 79–84). C'est précisément à propos des arrangements de ce dernier qu'il parle d'une « re-création » dans l'œuvre. À notre sens, il aurait pu étendre cette dimension à des œuvres qui ne sont pas la critique d'autres œuvres, mais qui intègre l'écoute critique dans leur propre forme.

46. Cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, vol. I, p. 996. Mirjam Schadendorf a montré l'importance de l'humour chez Mahler. Les différentes indications notées soit dans les partitions de Mahler, soit dans les commentaires du compositeur sur ses œuvres, laissent penser que beaucoup de ses lieder et certaines de ses symphonies (les *Troisième* et *Quatrième* particulièrement) possèdent eux aussi des caractéristiques humoristiques et auraient peut-être aussi mérité le titre d'« humoresque » (non pas en tant que genre en soi, mais au moins en tant qu'œuvres faisant appel à l'humour ; cf. Mirjam SCHADENDORF, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1995, p. 100–114).

47. Nous passons rapidement sur le rapport entre l'humour jean-paulien et les lieder de Mahler. Hans Heinrich Eggebrecht a en effet longuement insisté sur la définition de l'humour chez Jean Paul et son rapport à l'humoresque (cf. H. H. EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers*, *op. cit.*, p. 175–178). Malheureusement, le musicologue allemand ne met pas en perspective cette pratique avec les œuvres de Schumann et la présence d'une voix intérieure suggérant cette rencontre entre réel et infini. En ce sens, nos réflexions poursuivent et complètent celles de H. H. Eggebrecht. À noter que cette proximité entre humour et humoresque est aussi soulignée par J. Zychowicz à propos de la *Quatrième symphonie* (cf. James L. ZYCHOWICZ, *Mahler's Fourth Symphony*, *op. cit.*, p. 37).

l'*humour* du sujet, lesquelles associent souvent de manière incongrue deux éléments n'ayant aucun rapport logique entre eux, mais produisant du sens⁴⁸ ? Dans ce sens, le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie* pourrait à la rigueur être considéré comme une humoresque, eu égard à ses qualités « humoristiques » et — ce qui est lié — à la critique qu'il propose, par l'écoute, de la voix (ici chantée, et non « intérieure »), une voix qu'il réinterprète sur le mode de l'humour.

Le « Mitternachtslied⁴⁹ » se situe donc à la croisée à la fois des pratiques littéraires des premiers romantiques (de Jean Paul à Heine) et des pratiques musicales liées elles aussi au romantisme (Schubert et Schumann notamment). Ces pratiques permettent d'interpréter pleinement la disjonction des strates sémantiques observée dans ce lied : la musique est la « critique humoristique », conçue comme « écoute active », du texte poétique. Nous ne pouvons cependant pas en rester là. Il est désormais nécessaire de mettre à profit ces résultats sur le rapport texte / musique dans le genre du lied pour comprendre les liens qui peuvent unir lied et symphonie et permettre une fusion des deux genres.

Voix intérieure et programme intérieur : la continuité entre lied et symphonie

Considérons à présent le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie* non plus comme un mouvement séparé, mais comme un élément intégré à un ensemble plus vaste, c'est-à-dire à l'ensemble symphonique des six mouvements de la *Troisième symphonie*. La présence de ces deux moments spécifiques que sont le souvenir du premier mouvement et la vision, que l'on peut désormais qualifier de « fantastique » — car étant le produit d'une imagination productive à l'écoute du texte de Nietzsche —, du bruit de la nature, placent ce mouvement dans une continuité manifeste

48. L'humour est chez les romantiques très intimement lié à l'imagination (*Phantasie*) et au fantastique qui en découle. La preuve nous est fournie par les premiers romantiques eux-mêmes, Schlegel et Jean Paul notamment, qui considéraient l'humour — et notamment l'« humour poétique » (*dichterischer Humor*) — comme une production de l'imagination visant à recréer un monde à partir du monde réel (pour plus de détails, nous renvoyons le lecteur aux explications détaillées de M. Schadendorf à ce sujet dans : M. SCHADENDORF, *Humor als Formkonzept*, op. cit., p. 50–59). C'est dans ce sens que nos réflexions sur le fantastique en général prolongent celles de M. Schadendorf sur l'humour et permettent une compréhension plus globale de l'œuvre mahlérien.

49. C'est ainsi que l'on nomme parfois le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie*, en raison de la thématique abordée par le texte de Nietzsche (le minuit profond).

avec le reste de la symphonie qui reposait lui aussi sur ces visions fantastiques. Il n'y a qu'à rappeler les fanfares et les marches du premier mouvement, ou bien le rôle du cor de postillon dans le troisième mouvement (voir chapitre 6), lesquels sont autant de représentations imaginaires cristallisant les états d'âme successifs présentés dans la forme épique autour d'objets concrets. Cette continuité stylistique n'est pas propre à la *Troisième symphonie*, mais peut facilement être étendue à d'autres œuvres de la même période, comme la *Deuxième symphonie* dont le finale a constitué la base même de notre réflexion. Ces deux moments spécifiques du lied sur un poème de Nietzsche se rattachent d'ailleurs aisément aux principes du fantastique mis en évidence à partir de ce finale dans le chapitre 5. En effet, les premières mesures de ce dernier voyaient se succéder dans l'ordre : deux « souvenirs » (c'est-à-dire deux citations de mouvements précédents de la symphonie), un élément extérieur à l'œuvre (l'appel de cor) et une vision fantastique qui imitait là aussi des cris d'oiseaux. Exception faite de l'appel de cor, ne se trouve-t-on pas dans le « Mitternachtslied » en présence de la même succession d'un souvenir et d'une image fantastique empruntant sa substance à la nature et faisant entendre un cri d'oiseau ? Mahler ne fait-il pas usage du même matériau de construction dans les deux cas ? D'ailleurs, il est très possible d'assimiler le texte de Nietzsche et l'appel de cor : d'un point de vue fonctionnel, les deux assument le rôle d'élément extérieur à la musique, qui vient en retour en modifier la forme. Dans le finale de la *Deuxième symphonie*, l'appel de cor est cet élément qui produit et provoque la bisociation de l'état dysphorique initial (celui du « premier souvenir ») et du pastoral (justement amené par l'appel de cor), bisociation qui donnera naissance à l'« image fantastique » de la section 4. De même, dans le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie*, le texte est à l'origine de la bisociation qui combine le « souvenir » (de la nature panthéiste, rappelons-le) du motif du premier mouvement et la question du texte de Nietzsche (« Que dit le minuit profond ? ») ; cette bisociation produit le fameux bruit d'oiseau, un bruit dont le contenu (repris à la nature) est issu de la citation du premier mouvement et dont l'irruption est directement motivée par la question du texte. Au final, les configurations des deux mouvements sont similaires : souvenir / élément extérieur / bisociation fantastique. De plus, les contenus sont eux aussi très proches puisque, dans les deux cas, la bisociation fantastique fait entendre à l'auditeur une nature étrange, parfois même inquiétante, peuplée notamment de gazouillis d'oiseaux aux sonorités bizarres.

Cette parenté mérite effectivement d'être soulignée, car elle permet d'assigner au texte chanté dans la symphonie un rôle structurant, celui d'être l'émergence de cette voix intérieure qui guiderait secrètement la succession des idées présentées par l'orchestre. Au fond, qu'est-ce qui justifie la succession des deux souvenirs et de l'image fantastique dans la finale de la *Deuxième symphonie* ? Nous avons parlé de binôme fantastique dans le cas des deux souvenirs, mais qu'est-ce qui motive l'irruption du premier souvenir ? La présence, dans la finale de la *Deuxième symphonie* et dans le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie*, d'une succession analogue d'événements, guidés — bien que de manière non causale — par une voix ayant tantôt émergé ou restant tantôt caché en-deçà de l'œuvre musicale, nous autorise à penser que les symphonies de Mahler sont guidées par une voix intérieure, secrète, qui donne naissance, dans une relation d'écoute active et critique, à la symphonie et qui en expliquerait le style fantastique (*i. e.* la succession de ces sections curieuses, bizarres ou grotesques dans les mouvements analysés aux chapitre 5 et 6). Cette voix intérieure et secrète ne serait-elle pas le programme intérieur dont Mahler parlait au sujet de ses symphonies ?

LE PROGRAMME INTÉRIEUR ET SES « MANIFESTATIONS » DANS L'ŒUVRE

Dans une lettre à Max Marschalk du 20 mars 1896, Mahler s'exprimait ainsi au sujet de ses propres symphonies et des symphonies du XIX^e siècle en général :

Le titre « Titan » et le programme ont leur justification ; c'est-à-dire qu'à l'époque mes amis m'avaient convaincu d'ajouter une sorte de programme [à la symphonie] en *ré* majeur, afin d'en faciliter la compréhension. J'ai alors réfléchi *a posteriori* aux titres et explications que je pouvais donner. Si je les ai abandonnés cette fois, ce n'est pas simplement parce que je ne les trouvais pas assez capables d'épuiser le contenu de l'œuvre — oui, pas assez exacts, mais aussi parce que je me suis rendu compte de quelle manière ils pouvaient mettre le public sur la mauvaise voie. Il en est ainsi de chaque programme ! Croyez-moi, même les symphonies de Beethoven ont leur programme intérieur, et si on étudie attentivement une pareille œuvre, on en comprend aussi *l'évolution des sentiments qui correspond à l'Idée du compositeur* [nous soulignons]. Il en sera aussi ainsi de mes œuvres⁵⁰.

Le « programme intérieur » constitue pour Mahler une caractéristique de la symphonie du XIX^e siècle ; il le définit comme l'Idée qui permet de com-

50. H. BLAUKOPF (éd.), *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.*, p. 169.

prendre l'évolution des sentiments au cours de la symphonie⁵¹. N'est-ce pas précisément le rôle de cette voix intérieure qui émergerait dans le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie*, que de guider le compositeur dans la succession des sentiments et des images (en tant que symboles d'un sentiment intérieur), qui constituent son œuvre ? Mahler devait insister à nouveau sur la présence d'un programme intérieur dans toutes les symphonies depuis Beethoven dans une autre lettre adressée quatre ans plus tard (vraisemblablement en novembre 1900) à Max Kalbeck : « De même que vous êtes sur la voie de le découvrir, peu à peu tous seront conscients du fait qu'il n'existe depuis Beethoven pas de musique moderne qui n'ait pas son programme intérieur⁵². » La voix qui se fait entendre dans le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie* n'est en définitive rien d'autre que l'émergence de cette voix intérieure que le compositeur écoute. Cette notion d'émergence est soulignée par Mahler lui-même dans ses titres : en effet, si le premier mouvement devait être le résultat d'une écoute critique et active de ce que raconte la forêt, le deuxième mouvement de ce que raconte les fleurs dans la prairie et le troisième de ce que racontent les animaux⁵³, le quatrième mouvement est le premier de tous à se baser sur l'écoute d'une voix qui peut s'exprimer par la *parole humaine*. Rien d'étonnant à ce que l'émergence de la voix intérieure, qui devient alors nécessairement une voix « extérieure » (car intelligible par le texte), se fasse à ce moment précis de

51. Dans cette définition, le terme de « programme » peut paraître abusif, car un programme, en règle générale et comme le mentionne très justement H. H. Eggebrecht, est étymologiquement parlant un texte *écrit* (cf. H. H. EGGBRECHT, « Dichtung, Symphonie, Programm Musik. Symphonische Dichtung », *Archiv für Musikwissenschaft* XXXIX [1982], p. 227–228). Or le programme intérieur n'est qu'une idée qui, comme nous le verrons, se manifeste parfois verbalement, mais qui perd ce faisant son statut d'idée, et par ricochet de « programme intérieur ». Comme l'expression est de Mahler, nous la conserverons toutefois dans nos propos, tout en sachant qu'il ne s'agit pas d'un programme au sens où l'entendent Liszt et Strauss, puisque le programme intérieur se construit avec l'œuvre et qu'il fait corps avec elle, tandis que, comme le disait lui-même Mahler, le programme chez Strauss et Liszt est un « pensum donné par avance » (*gegebenes Pensum* ; H. BLAUKOPF [éd.], *Gustav Mahler. Briefe, op. cit.*, p. 222).

52. *So wie Sie auf der Spur sind, werden es nach und nach alle werden, es gibt, von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat* (*ibid.*, p. 277).

53. Les titres de ces trois mouvements ont évolué au cours des différentes versions du programme (cf. H.-L. de LA GRANGE, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 1038–1039), mais d'une manière générale, ces trois mouvements sont la traduction musicale de ce que des êtres de la nature (inanimée ou non) racontent à Mahler. Ces êtres ne sont en tout cas pas dotés de la parole, à la différence de l'homme.

la symphonie. Cela implique en retour que les trois premiers mouvements puissent aussi reposer sur cette mise en scène de l'écoute. La seule différence est que dans ces trois cas, la voix intérieure ne se manifesterait pas de manière verbalement intelligible. La question est alors de savoir quelles sont les formes que peut revêtir un programme intérieur, si tant est qu'il puisse se manifester dans l'œuvre.

Une fois de plus, c'est à Mahler lui-même de nous donner une esquisse de réponse. Dans un entretien qu'il eut avec Richard Specht au cours d'une promenade et que ce dernier rapporte dans sa monographie, Mahler aurait déclaré

qu'il savait qu'il était en mesure de rendre musicalement tout aussi bien sa conception du monde [*Weltanschauung*], sa conception philosophique de la vie que n'importe quel sentiment, phénomène naturel ou paysage. Et la parole ne servirait dans l'œuvre que comme raccourci et comme indicateur ; pour s'épargner, par ce raccourci, un *vaste complexe sonore* [nous soulignons] qui aurait sinon été nécessaire⁵⁴.

Or rappelons-nous ce que nous avançons plus haut au sujet du statut quasi équivalent de l'appel de cor et du texte, respectivement dans le finale de la *Deuxième symphonie* et le « *Mitternachtslied* ». Les deux se comportent vis-à-vis de l'œuvre comme des éléments étrangers et comme un des termes de la bisociation. En tant qu'éléments du réel (le texte comme indice de l'humain et l'appel de cor comme quasi « objet réel trouvé », puisque placé en-dehors de l'orchestre), ils permettent aussi de faire apparaître l'image fantastique comme telle. C'est précisément parce que l'appel de cor est entendu dans une pureté harmonique et mélodique extérieure à l'orchestre que la section qui lui fait suite dans l'orchestre apparaît comme une déformation fantastique de cet appel. Autrement dit, le fantastique a besoin d'un élément de comparaison pour se définir comme bizarre et anormal. L'anormalité ne saurait se comprendre sans la normalité. De même dans le lied de la *Troisième symphonie*, le cri d'oiseau n'est incongru que parce que la voix pose une question qui n'appelle pas une réponse de ce type. Ceci place donc la voix sur le même plan que l'appel de cor : tous deux sont des éléments étrangers à l'œuvre à partir desquels cette dernière peut se construire dans un espace intermédiaire, ce monde de l'art à mi-chemin entre le réel de la nature et l'infini de l'esprit. Si nous revenons maintenant à la

54. R. SPECHT, *Gustav Mahler*, Berlin / Leipzig, Schuster & Loeffler,¹⁻⁴ 1913, p. 171–172.

déclaration faite par Mahler à R. Specht, nous sommes en mesure d'en comprendre toute la signification : la parole remplace, en l'abrégeant, un complexe sonore⁵⁵. Mettre sur un même plan une phrase de Nietzsche et un appel de cor n'est donc pas une absurdité, d'autant plus que leurs fonctions sont analogues : rendre un phénomène anormal en l'opposant à une normalité.

Revenons maintenant à notre problématique concernant la programme intérieur, et par là-même le problème de la continuité entre lied et symphonie. Le programme intérieur a été défini comme cette voix secrète que le compositeur écoute de manière active et critique et qui le guide dans la succession d'images et de sentiments qui s'expriment dans son œuvre. Ce programme émerge sous la forme d'une voix chantée dans le quatrième mouvement de la *Troisième symphonie* où il engendre une succession d'images qu'il permet en retour de considérer comme imaginaires, et non comme illustrant le texte. Or il se produit exactement le même phénomène dans le finale de la *Deuxième symphonie* : l'appel de cor émerge, justifie l'association du pastoral et du macabre dans la section qui suit, tout en faisant apparaître cette vision comme quelque chose d'incongru, car s'écartant de la norme qu'il impose de l'extérieur à l'œuvre. L'appel de cor est aussi l'émergence d'une voix intérieure, un objet réel que le sujet écoute (ici la mise en scène de l'écoute se fait par la distinction entre un espace intérieur propre au sujet et un espace extérieur propre à l'objet écouté) et à partir duquel il se crée ses propres visions, fantastiques. Le programme intérieur est donc l'Idée qui sous-tend la symphonie et qui peut se manifester de différentes manières : soit sous forme verbale — celle d'un texte —, soit sous forme musicale — un élément extérieur à la forme qui vient exprimer ponctuellement cette Idée. Les titres de la *Troisième symphonie* suggèrent effectivement cette double émergence du programme intérieur : tantôt le discours que Mahler écoute est verbal (c'est l'homme qui parle), tantôt ce discours emprunte sa substance au monde (ce sont les animaux ou la nature qui parlent) et s'exprime à travers un complexe sonore, équivalent du verbe en musique, qui signifie de manière univoque cette idée. Le programme intérieur n'est donc

55. Ce constat avait déjà été fait par Christoph Penteker dans son article sur la sémantique chez Mahler. Il y reconnaît le statut connotatif, et non plus dénotatif, du texte chanté qui de ce fait est traité par Mahler de la même manière que la musique qui, elle aussi, est connotative (cf. C. PENTEKER, « Musikalische Semantik im Werk Gustav Mahlers », in : Friedrich C. HELLER [éd.], *Studien zur Wiener Schule* 2, Francfort/Main etc., Peter Lang, 1997, p. 25–26).

pas un texte ; il est tout simplement une idée qui peut se manifester de différentes manières dans l'œuvre : par le texte ou par la musique. Ce programme sous-tend en tout cas la progression de l'œuvre (la succession des « états d'âme » et des images fantastiques, tant mise en valeur dans nos analyses des œuvres de Strauss et de Mahler), comme une voix intérieure que le compositeur écouterait et qui par moments émergerait.

Toutefois, cette émergence du programme intérieur ne nous permet que de justifier sa présence ; elle ne saurait en effet constituer le programme intérieur lui-même. En effet, quand il émerge dans l'œuvre et prend une forme sensible, le programme intérieur perd son statut d'idée pour n'être plus qu'une manifestation de cette dernière⁵⁶. Autrement dit, le texte de Nietzsche n'est pas le programme intérieur en soi, il n'en est qu'une *manifestation* qui nous permet d'attester son existence. Cette manifestation est toutefois toujours *nécessaire* : si le cri d'oiseau du quatrième mouvement de la *Troisième symphonie* était entendu sans que le texte de Nietzsche ne soit chanté, il n'apparaîtrait pas comme quelque chose d'étrange, comme une vision imaginaire et symbolique de l'homme qui écoute ce que l'homme raconte. Ainsi le cri d'oiseau ne fait-il sens que parce que le texte pose ici une question dont la réponse n'est pas celle attendue, si bien que si le programme intérieur ne se manifestait pas à cet endroit — c'est-à-dire si l'Idée qui sous-tend la succession des sentiments et images traduits en musique ne s'exprimait pas verbalement —, la musique ne pourrait pas déployer pleinement son sens. Le texte révèle donc le contenu musical, mais pas le contenu musical directement perceptible : il révèle le « contenu plus profond, le trésor qu'il faut y exhumer », comme disait Mahler à Natalie Bauer-Lechner. Le texte est donc une nécessité qui permet à la musique de *se révéler elle-même* et de nous livrer son contenu de vérité. Le texte n'est pas le programme intérieur, il est sa nécessaire expression sensible dans l'œuvre, qui permet ponctuellement de révéler le sens véritable de la musique et fait alors véritablement corps avec elle.

Il en va de même de l'émergence du programme intérieur sous forme de complexes sonores comme l'appel de cor. Si l'appel de cor était sup-

56. Hermann Danuser a en effet fort justement noté que si le programme intérieur est une idée sous-tendant l'œuvre, il ne peut être exprimé sous la forme d'un texte sans risquer de perdre son statut de programme intérieur : le programme se dissout en s'extériorisant. Par conséquent, le programme intérieur ne peut que résulter de la musique elle-même dont il forme ce qu'Adorno appelle la « teneur » (*Gehalt*) (cf. H. DANUSER, *Gustav Mahler und seine Zeit*, op. cit., p. 139).

primé du finale de la *Deuxième symphonie*, la section 4 n'apparaîtrait pas comme son pendant fantastique et imaginaire, comme son intériorisation et sa déformation par le sujet. Elle ne ferait ainsi pas sens, ou du moins pas d'une manière aussi éclatante. Une fois de plus, l'émergence du programme intérieur dans l'œuvre est une nécessité, et non une décision arbitraire du compositeur.

Le programme intérieur est cette voix intérieure et secrète que le compositeur écoute et à partir de laquelle il organise et détermine la forme de son œuvre. Nous avons dit qu'elle pouvait émerger dans l'œuvre de deux manières : soit par le texte, soit par un complexe sonore. L'appel de cor, c'est-à-dire un élément extérieur à l'œuvre, semblait se présenter comme l'archétype même de ce genre de pratique. Or il ne saurait en constituer l'exclusive manifestation. Le scherzo de la *Troisième symphonie* présente en effet un troisième type de manifestation du programme intérieur qui nous permettra de montrer la continuité entre symphonie et lied dans la *Troisième symphonie*, et particulièrement au moment où la voix est introduite, c'est-à-dire entre les troisième et quatrième mouvements. Nous résoudrons aussi, ce faisant, le cas des lieder sans paroles introduits dans la symphonie.

CONTINUITÉ STYLISTIQUE ET INTÉGRITÉ GÉNÉRIQUE DANS LA *TROISIÈME SYMPHONIE* :
LE PASSAGE DU SCHERZO AU « MITTERNACHTSLIED »

Un examen, même sommaire, du troisième mouvement de la *Troisième symphonie* fait apparaître toute la première section de scherzo (mes. 1–68) comme la reprise, sans paroles, du lied « Ablösung im Sommer ». Or le discours qu'écoute ici Mahler n'est autre, selon son propre aveu, que celui des animaux de la forêt, puisque le mouvement s'appelait à l'origine « Ce que me racontent les animaux de la forêt ». De surcroît, le lied cité traite précisément des discussions auxquelles se livrent les animaux pour désigner celui d'entre eux qui prendra la relève du coucou décédé. Est-ce à dire que la voix intérieure qu'écoute Mahler et à laquelle il réagit dans l'œuvre, se manifeste ici dans la reprise de l'accompagnement du lied « Ablösung im Sommer » ? L'hypothèse semble plus que vraisemblable. Autrement dit, le programme intérieur émerge de nouveau sous la forme d'un complexe sonore qui est certes extérieur à l'œuvre — dans le sens où il cite un matériau qui lui est étranger —, sans toutefois se comporter de la même manière que l'appel de cor dans le finale de la *Deuxième symphonie*. Il s'agit là d'un troisième type de pratique qui nous permet de comprendre, au moins dans le cas de la *Troisième symphonie*, la fonction des paraphrases de lieder dans

la symphonie. Le lied sans paroles constitue ce « complexe sonore » qu'évoquait Mahler en présence de R. Specht et qui est l'équivalent du texte littéraire chanté. Ici, on peut dire que le lied sans paroles est un substitut musical au texte sous-jacent. Cette quasi équivalence du texte et du « complexe sonore » est particulièrement claire dans la *Troisième symphonie*, puisqu'ici tous les deux — le texte et le « complexe sonore » — constituent tour à tour le discours que Mahler écoute et à partir duquel il crée. Tantôt discours verbal, tantôt complexe sonore, le discours qu'écoute Mahler est toujours présent et sert de lien entre le mouvement instrumental et le mouvement vocal : la voix n'est que l'expression dans le domaine verbal de ce que le complexe sonore présentait musicalement. Il n'y a donc pas de rupture entre les troisième et quatrième mouvements de la *Troisième symphonie*, simplement le recours à d'autres moyens, à d'autres techniques.

Ce premier résultat nous permet d'arriver à des conclusions très intéressantes, concernant notamment le caractère fictionnel du cor de postillon dans le scherzo de la *Troisième symphonie* (rappelons que Mahler note en effet au-dessus de la partie de cor de postillon « *Comme de très loin* » [mes. 256]). À la différence de ce qui se passait dans la *Deuxième symphonie*, ce cor n'est pas l'instrument que Mahler écoute et auquel il répond, mais il est dans le discours imaginaire lui-même que Mahler se crée en écoutant les animaux. D'où son caractère fictionnel. Il correspond en réalité au bruit de la nature du quatrième mouvement où Mahler note aussi « *Comme un bruit de la nature* » (*Wie ein Naturlaut*). Ce qui se produit synchroniquement — ou presque — dans le « *Mitternachtslied* », se produit diachroniquement dans le troisième mouvement où le discours des animaux et le discours imaginaire de Mahler alternent dans une forme scherzo-trio (les deux strates ne sont pas superposées, mais juxtaposées). Toutefois, et comme nous le montrions au chapitre 6, l'irruption du solo de cor de postillon induit un changement de la perception même du discours des animaux, qui deviendra tout d'abord « *Lustig* » (mes. 374) puis « *Grob !* » (mes. 432). Le sujet ne sera plus à même de percevoir le discours de manière objective comme au début, mais il ne le percevra que déformé, car s'intercalant au milieu de son discours imaginaire. C'est ici qu'intervient la dimension humoristique du lied qui irrigue par ricochet la symphonie, car le discours des animaux revient ici comme un trait d'humour, rajoutant à la donnée objective du discours l'*humeur* du sujet. Il est ainsi possible de mieux comprendre la continuité stylistique entre mouvement instrumental et mouvement chanté dans la *Troisième symphonie* : celle-ci réside à la fois dans la qualité imaginaire,

parfois fantastique, de la musique et dans la stratification de l'œuvre en un discours réel et un discours imaginaire, fictif (un *Comme*), qui se contrepointent.

L'utilisation par Mahler de nombreux poèmes tirés du recueil du *Wunderhorn* ne saurait surprendre à cet égard : la plupart des poèmes que Mahler a mis en musique, gravitent autour de l'humoristique et du fantastique. Ces poèmes offrent donc, non seulement dans leur forme (en tant qu'éléments extérieurs à la symphonie), mais aussi dans leur contenu (ils adoptent souvent un ton humoristique ou suggèrent des thématiques incongrues, proches du fantastique), une base solide et cohérente à la symphonie, en même temps que la possibilité d'un lien fort entre le lied (en tant que genre de la mise en musique directe d'un poème) et la symphonie (en tant que la construction d'un monde à partir du poème). Les poèmes du *Wunderhorn* s'adaptaient très bien à la conception qu'avait Mahler de la symphonie, et de la musique en général, si bien que leur utilisation dans la symphonie a été possible. L'univers fantastique du *Wunderhorn* irrigue toute la production de symphonies et de lieder chez Mahler jusqu'à la fin des années 1890. Il sert à articuler les deux genres autour d'un imaginaire que seule la musique peut traduire et qui trouve sa pleine expression dans le contraste avec un texte qui lui sert de support pour recréer dans l'univers sonore un monde à part.

Cette conception du rapport de la musique au fantastique par le *Wunderhorn* est curieusement anticipée par Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie* (un ouvrage que Mahler connaissait de surcroît). Le philosophe allemand devait considérer la mélodie comme le « miroir musical du monde ⁵⁷ » et voir à ce titre dans le recueil même du *Wunderhorn*

d'innombrables exemples d'une mélodie qui ne se lasse de projeter autour d'elle des étincelles d'images qui dans leur diversité, leur changement subit, voire leur précipitation folle, révèlent une force tout à fait étrangère à l'apparence épique et à son flot silencieux ⁵⁸.

Or n'est-ce pas précisément ce qui se passe chez Mahler : la mélodie soutenant la poésie populaire donne naissance à ces « étincelles d'images » diverses et variées au sein même de l'orchestre, lequel rend tangible dans et par la musique le fantastique de cette poésie populaire ?

57. NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, trad. par H. Hildebrand et L. Valette, présentation, notes et lexique de P. Héber-Suffrin, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 62.

58. *Ibid.*, p. 62–63.



Le texte chanté dans la symphonie mahlérienne — du moins dans les premières symphonies de ce compositeur — n'est pas un appendice inutile à l'œuvre ; il ne vient en détruire ni l'intégrité ni la cohérence. Bien au contraire, il en souligne et renforce le contenu. Penser que le texte chanté révèle le contenu symphonique, dans le sens où il vient juste préciser, de manière presque redondante, ce que la musique exprime, est un non-sens. C'est tout d'abord un non-sens esthétique dans le contexte de la fin du XIX^e siècle. C'est ensuite un non-sens logique, puisqu'une idée qui est déjà présentée dans un médium artistique donné n'a pas besoin d'être présentée une seconde fois dans un autre médium. Les exemples des finales des *Deuxième* et *Quatrième symphonies* nous ont fourni une première preuve : le texte révèle le contenu de la musique que cette dernière dépasse précisément en révélant une vérité supérieure que le texte n'est pas à même de montrer. Le texte servirait alors presque de faire-valoir à une musique qui seule détient la suprématie dans son propre domaine (ici la symphonie) et dans le domaine de l'art du XIX^e siècle en général.

Cette position se renforce encore dans le cas des lieder intégrés à des édifices symphoniques plus vastes, et particulièrement dans cette gigantesque composition que Mahler comparait à un monde : la *Troisième symphonie*. En fondant toute sa symphonie sur la thématique de l'écoute active, critique et créatrice, Mahler crée dans l'art un monde imaginaire, peuplé de représentations fantastiques, qui contrepoinde le monde réel sans l'imiter. C'est une authentique récréation à laquelle le compositeur se livre pour créer son monde à partir du monde. Ce monde se crée, sous nos yeux, à partir d'un discours, verbalisé ou déverbalisé, qui se manifeste sous ces deux modes dans l'œuvre : tantôt il s'exprime par la voix (une voix qui chante et ne récite pas), tantôt il se manifeste dans des complexes sonores reprenant parfois des lieder que le compositeur a débarrassés de leur texte. Il émerge alors dans l'œuvre un double discours stratifié qui superpose un véritable discours et sa contrepartie imaginaire. Dans un jeu intertextuel, les deux s'éclairent mutuellement. La musique, comme dans les finales des *Deuxième* et *Troisième symphonies*, se révèle elle-même par ce premier discours. Elle s'en détache pour créer ce monde propre à l'art qui tire sa substance du monde réel pour le recréer dans une fiction à la frontière entre nature et esprit.

Le programme intérieur dont parle Mahler et qui caractérise pour lui toute la production symphonique du XIX^e siècle n'est rien d'autre que l'idée qui permet au compositeur de créer ce monde. Il est cette voix intérieure qui guide son imagination et préside à la succession d'humeurs, de sentiments, d'états d'âme, lesquels prennent par moments la forme d'objets réels qu'ils réinvestissent d'une signification symbolique pour en faire des indices de l'intériorité. Cette voix intérieure est particulièrement manifeste dans la *Troisième symphonie* où elle correspond à ce discours qu'écoute Mahler et que lui tiennent successivement la forêt, les animaux, l'homme, etc. La matérialisation du discours dans l'œuvre n'est que la manifestation de ce programme intérieur, et non pas le programme intérieur lui-même qui doit pour sa part toujours rester Idée. Dans cette symphonie que beaucoup considèrent comme la plus « programmatique » de Mahler, car les titres étaient présents très tôt dans la composition, le programme intérieur n'est pas physiquement présent, mais il se manifeste sous diverses formes dans l'œuvre, qui témoignent de sa présence. Les titres ne font qu'indiquer la mise en scène imaginée par Mahler dans ses symphonies, celles qui font de la symphonie cette œuvre à l'écoute du monde, qui en recrée un autre sur le mode fictif, artistique. Les résultats de ce chapitre ne contredisent donc pas ceux des chapitres précédents ; au contraire, ils ne font que les renforcer, ce qui signifie que le texte chanté, en tant que matérialisation du programme intérieur (mais non programme intérieur lui-même), a pleinement sa place dans le genre symphonique tel que le conçoit Mahler, et certainement tel que le concevait déjà Beethoven.

L'introduction du texte dans la symphonie que nous prenions au début de notre réflexion pour le pire affront fait à l'esthétique du XIX^e siècle et à Schopenhauer en particulier — dont Mahler se réclamait, directement et indirectement par Wagner — démontre en réalité une totale adéquation avec les théories du philosophe allemand. Ne devait-il pas se rapprocher, dans le chapitre « Représentation et principe de raison » de son ouvrage *Die Welt als Wille und Vorstellung*, de la conception d'une écoute dans et par la musique induisant un discours supérieur non-illustratif, proche de l'« écoute symphonique » chez Mahler :

[...] L'imagination est si facilement éveillée par la musique. Notre fantaisie [*Phantasie*] cherche à donner une figure à ce monde d'esprits, invisible et pourtant si animé, si remuant, qui nous parle directement ; elle s'efforce de lui donner chair et os, c'est-à-dire de l'incarner dans un paradigme analogue, tiré du monde réel. Telle est l'origine du chant avec paroles et de

l'opéra. [...] La musique, en effet, n'exprime de la vie et de ses événements que la quintessence ; elle est le plus souvent indifférente à toutes les variations qui peuvent s'y présenter. [...] Par suite, si la musique s'efforçait trop de s'accommoder aux paroles, de se prêter aux événements, elle aurait la prétention de parler un langage qui ne lui appartient pas⁵⁹.

59. SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par R. Roos, Paris, PUF, ¹¹1984, p. 335.

