

## Conclusion

### Une « musique littéraire » ?

Alors qu'il vivait ses dernières années, reclus dans sa villa de Garmisch, Richard Strauss a fait la déclaration suivante :

Un programme poétique peut certes donner l'impulsion à la création de nouvelles formes, mais là où la musique ne se développe pas selon une logique qui lui est propre, elle devient de la « musique littéraire »<sup>1</sup>.

Cette notion de « musique littéraire » aura en définitive guidé tout notre travail. Étudier les rapports qu'entretiennent musique et littérature, c'est précisément montrer l'absurdité d'une musique qui tendrait à être littéraire et établir les modalités d'un rapprochement entre musique et littérature dans lequel la seconde ne prend pas le pas sur la première. Le croisement de ces deux formes d'expression artistique ne devait pas se faire au profit de l'une des deux, mais conduire la musique vers de nouvelles régions, l'amener à renouveler son vocabulaire formel. Le destin croisé et commun de la musique et de la littérature devait guider la première sur la voie du progrès, un progrès en art proclamé par le cercle d'Iéna pour l'art romantique et théorisé par Liszt dans ses écrits sur la musique à programme.

L'enjeu de notre étude était même double, puisqu'il s'agissait certes de considérer les rapports que pouvaient entretenir musique et littérature à l'époque postromantique, mais de partir d'un corpus d'œuvre lui aussi comparatiste : le destin croisé de la musique et de la littérature devait être le lieu de rencontre des destinées symphoniques de Strauss et de Mahler. À la croisée de ces quatre chemins se trouve la brûlante question de l'autonomie de la musique et du statut de la symphonie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La symphonie a-t-elle nécessairement besoin d'un support littéraire — ou plus généralement extra-musical — pour progresser, pour exister ? N'est-elle alors que la pâle copie de ce support, sa transposition en sons ? Ou doit-on au contraire la considérer comme une authentique création ?

Le véritable enjeu de notre étude était donc de mettre en évidence les modalités du rapport qu'entretenaient musique et littérature dans le genre symphonique, à partir des œuvres symphoniques de Strauss et de Mahler.

1. STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, édité par W. Schuh, Zurich, Atlantis, 1957, p. 211.

La présence de titres faisant référence à des œuvres littéraires, ou de commentaires de la part des compositeurs laissant penser que l'œuvre musicale reprend un contenu de type littéraire qu'elle engloutit dans sa forme, pouvait paraître de prime abord ambiguë et laisser croire à une transposition en musique de l'œuvre littéraire sujet. Toutefois, une analyse détaillée du double corpus nous a permis de rejeter catégoriquement l'idée d'une « musique littéraire » pour en venir à considérer que la musique est au pire un dépassement de l'œuvre littéraire, au mieux une authentique recreation sur des principes esthétiques et stylistiques repris à la littérature romantique, mais adaptés au matériau musical.

Les poèmes symphoniques de Strauss sont indéniablement composés d'après des sujets littéraires qui, au moins pour les premiers opus du genre, reprennent des œuvres littéraires clairement identifiées. L'analyse des déclarations du compositeur ainsi que des textes de Liszt fondateurs de la musique à programme nous a permis de faire apparaître le poème symphonique comme la critique de l'œuvre littéraire, et non comme sa transposition en sons. Le compositeur ne se contente donc pas d'être un vulgaire traducteur, mais il recrée dans un autre médium artistique une œuvre dont il extrait la substance pour la présenter ensuite de manière sensible à l'auditeur. Liszt ou Strauss n'ont en fait que répondu à l'invite des premiers romantiques, et à celle de Schlegel en particulier, qui exhortait les artistes à critiquer l'art par l'art. Cette critique se faisait toujours dans un sens précis, à savoir qu'elle tendait à présenter de l'œuvre la succession d'états d'âme et de sentiments qui sous-tend l'action et qui est masquée dans l'œuvre littéraire par la trame narrative. Charge à la musique de révéler cette structure fondamentale et de produire la Forme (épique selon Liszt) dans l'œuvre littéraire. Avec la donnée du roman comme clé de voûte de l'art littéraire romantique et avec la transposition par Liszt de cette donnée schlegélienne dans le domaine de la musique (au moyen de sa « théorie » sur l'épopée philosophique), la critique était donc orientée ; la musique devait se diriger vers l'idéal de l'épopée philosophique, dût-elle pour ce faire trahir le sujet. Ainsi dans le cas de *Macbeth*, Strauss a volontairement réduit l'action complexe et protéiforme du drame de Shakespeare pour en faire un monologue intérieur du héros, alimenté par les discours destructeurs de son épouse, et dresser ainsi un portrait psychologique de Macbeth. La musique n'est donc pas ici la transposition en sons du drame de Shakespeare ; elle le dépasse en présentant ce qui fait son essence et ce qui est en même temps à la base de la conception romantique de la musique instrumentale : nous voulons dire les

sentiments. La notion de critique est toujours implicite. Nulle part Liszt ou Strauss n'emploient ce terme, pourtant on sent dans leurs écrits émerger l'idée que la musique est au fond supérieure à la littérature, puisqu'elle ne recourt pas au mot et au concept et qu'elle est de ce fait à même de rendre sensible la trame sous-jacente à l'œuvre littéraire que la littérature dissimule derrière le verbe et l'action. La musique devient alors épique (au sens où l'entend le XIX<sup>e</sup> siècle), ou plus exactement l'épique par excellence, celui-là même qui ne peut pas s'exprimer pleinement et dans sa plus pure expression dans la littérature. En devenant épique, la musique intègre une dimension littéraire qu'elle dépasse en l'épurant. Une fois encore, elle n'est pas une simple « musique littéraire » ; elle recrée à partir de la littérature.

Les symphonies de Mahler n'ont pas de sujet littéraire au sens où Strauss et Liszt l'entendaient. Elles sont en revanche, pour les premières d'entre elles, dotées de titres ou de commentaires verbaux laissés par le compositeur à ses proches. Ces titres ou commentaires nous autorisent à penser qu'elles reposeraient peut-être sur un programme intérieur, caché, que, pour des raisons diverses, le compositeur aurait tu. Ceci est à la fois vrai et faux. Tout dépend de ce que l'on entend par « programme ». Les symphonies de Mahler n'ont pas de programme dans le sens où elles ne reprennent pas un contenu littéraire, une trame, une action qu'elles critiquent en musique et qui déterminent en partie ou entièrement leur forme. Mahler fait lui-même œuvre de poète et reprend à son compte les procédés employés par les premiers romantiques allemands en littérature pour construire une œuvre musicale authentiquement romantique qui reprenne les principes de cette esthétique et tente de produire du sens dans l'art. Ainsi Mahler réutilise-t-il dans ses premières symphonies des procédés littéraires issus en partie du style fantastique, procédés dont il avait eu connaissance à travers ses nombreuses lectures et qu'il a lui-même mis en pratique dans le domaine « littéraire » dans ses premiers poèmes, particulièrement dans sa lettre à Josef Steiner de juin 1879. Ce que Mahler ne pouvait pas — ou incorrectement — exprimer par des mots, il l'a exprimé par des sons. La musique de Mahler est-elle pour autant « littéraire » ? Assurément non, car les procédés qu'elle reprend à la littérature ne sont pas propres à cette dernière ; ils ne sont que l'émanation d'une esthétique romantique qui prônait dans l'art et pour l'art la rencontre entre le monde réel et l'infini de l'esprit humain, destinée à conférer aux objets familiers un aspect étrange et nouveau qui produise du sens. L'art devient le moyen de produire la vérité et la connaissance à la jonction entre réel et sujet. L'objet réel devient le symbole de l'humeur

du sujet qui l'éclaire en retour d'un sens nouveau. Cette esthétique a donné naissance au style fantastique des premiers romantiques allemands, de l'humour jean-paulien aux contes d'Hoffmann ; elle a aussi donné naissance à cet échange permanent entre intérieur et extérieur dans les premières symphonies de Mahler, lequel n'est que l'application en musique des principes esthétiques en question. La musique de Mahler n'est donc pas littéraire ou « romanesque » (comme se plaisait à le dire Adorno) ; elle est avant tout *romantique*. Les titres n'ont pas valeur de sujet ; les commentaires verbaux ne sont quant à eux qu'une sorte de « méta-œuvre », une métaphore supplémentaire au caractère fantastique, se proposant d'éclairer l'œuvre par une image qui n'est pas son contenu, mais la vision que suscite la musique dans l'imaginaire du compositeur. La musique de Mahler donne ainsi l'illusion d'être programmatique : elle comporte des titres, quelquefois des commentaires quasi programmatiques, et pourtant Mahler ne procède pas comme Liszt. Aucun sujet référencé n'est identifiable. Sa musique refuse la notion de modèle. Elle refuse tout support. Elle n'existe que pour et par elle-même.

Le rôle du texte chanté dans les symphonies confirme ce caractère non-littéraire. En effet, le texte n'est pas chez Mahler ce qui détermine la construction de l'édifice symphonique ; il n'apparaît dans les premières symphonies que comme l'émergence d'une voix intérieure qui guiderait la succession des visions imaginaires du sujet ainsi que l'enchaînement des différents états d'âme à l'origine de ces mêmes visions. L'analyse du « Mitternachtslied » nous en a fourni la preuve manifeste. Le texte est l'émergence d'une idée, et non pas ce qui lui donne naissance. Tout réside donc dans la chronologie relative des événements. Si le texte déterminait l'Idée, la musique *pourrait* (nous insistons sur le conditionnel) être littéraire. Si c'était en revanche l'inverse qui se produisait, alors ce serait la littérature qui deviendrait musicale. Une « littérature musicale », voilà peut-être qui paraît surprenant et tout aussi antinomique qu'une « musique littéraire », mais au fond cela semble assez vrai dans le cas de Mahler chez qui le texte est toujours assujéti à l'Idée engendrant la symphonie, chez qui ce dernier ne fait toujours que soutenir la musique pour mieux la mettre en valeur. Mahler est donc tout sauf un compositeur de « musique littéraire ». C'est peut-être pour cette raison qu'il s'est toujours positionné en farouche opposant de la musique à programme. Toutefois, sûrement avait-il aussi mal compris de quoi la musique à programme était faite et les bases esthétiques sur lesquelles elle reposait. S'il pensait qu'elle n'était qu'une transposition de la littérature en musique, il se trompait. Ou bien savait-il quel était le véritable rôle de la

musique ? Il était peut-être conscient du souci toujours renouvelé des compositeurs de musique à programme, de ne pas faire de l'œuvre musicale une pâle copie de l'œuvre littéraire, mais de lui donner une seconde vie dans et par la musique. Si tel est effectivement le cas, alors Mahler dut certainement refuser la musique à programme parce qu'elle restreignait la liberté créatrice du compositeur en lui imposant des limites extérieures, qu'il ne pouvait que difficilement dépasser. Strauss lui-même sera conscient des limites du format imposé par la musique à programme ; sa « deuxième révolution copernicienne » visera précisément à s'affranchir du joug de l'œuvre littéraire en composant lui-même son propre sujet à partir de *Ein Heldenleben*, et ce jusqu'à ce que la trame du sujet devienne tellement floue qu'elle ne sera plus communiquée que sous forme de sous-titres laconiques comme dans *Eine Alpensinfonie*.

Penser une « musique littéraire », c'est penser l'absurdité, le non-sens esthétique. Si, comme le dit Strauss lui-même, l'œuvre littéraire peut donner l'impulsion créatrice, elle ne saurait déterminer entièrement une œuvre musicale. La musique reste musique, et parce qu'elle est musique, elle ne peut traduire dans son langage une œuvre littéraire sans lui faire offense. D'où l'idée, au pire d'une authentique recreation de l'œuvre littéraire en musique, au mieux d'une création *ex nihilo* de la musique par la musique qui reprenne certes dans sa forme, et de par les bases esthétiques sur lesquelles elle se fonde, certains archétypes littéraires, parce qu'ils sont liés à cette esthétique, mais qui ne tombe pas dans le mauvais pastiche, voire la paraphrase. À la suite des déclarations de Schopenhauer sur la suprématie de la musique au sein de la pyramide des arts, Strauss et Mahler auraient trahi leur propre art en n'en faisant qu'un sous-produit de la littérature. En revanche, ce rapport constant à la littérature cachait peut-être le besoin secret de prouver aux yeux du monde la suprématie de la musique en provoquant la littérature dans un duel inégal et fratricide.

### **Deux « mineurs » creusant la montagne de côtés opposés ?**

C'est Mahler lui-même qui, dans sa lettre à Arthur Seidl du 17 février 1897<sup>2</sup>, reprend cette métaphore à Schopenhauer pour décrire le rapport en-

2. Cf. H. BLAUKOPF, (éd.), *Gustav Mahler. Briefe*, nouvelle édition, Vienne, Paul Zsolnay, 1996, p. 224.

tre sa propre musique et celle de son ami et rival Richard Strauss. Il complètera d'ailleurs la comparaison en déclarant à Alma qu'il est persuadé qu'un jour ces deux mineurs finiront par se rencontrer <sup>3</sup>.

Cette phrase, aussi laconique soit-elle, est riche de sens. Elle l'est d'autant plus qu'elle touche au cœur même de notre problématique, puisqu'elle met face à face les deux compositeurs dont nous avons précisément tenté de « croiser les destinées ». De surcroît, elle les oppose sur le terrain de la musique à programme et de sa relation au texte littéraire, c'est-à-dire à la croisée des deux autres destinées que sont celles de la musique et de la littérature. En effet, un peu plus haut dans sa lettre, Mahler devait préciser ce qui le différenciait de Strauss et avouer que si le programme, sous la forme d'un texte littéraire, est pour Strauss un « pensum donné d'avance », le texte ne sert chez lui qu'à préciser en dernier recours une idée exprimée par la musique, idée que cette dernière ne peut pleinement rendre qu'en s'appuyant sur un texte. En somme, nous rejoignons là les résultats de notre troisième et dernière partie qui avait montré que chez Mahler le projet symphonique est antérieur au texte, alors que chez Strauss c'est le texte qui détermine le projet symphonique. La différence fondamentale réside toutefois dans le fait que Strauss refuse d'insérer le texte sous quelque forme que ce soit dans l'œuvre symphonique, alors que Mahler n'hésite pas à le faire. Si l'on voulait s'exprimer d'une manière un peu différente, on pourrait dire que Mahler compose librement sans que les idées exprimées par sa symphonie ne soient dictées par un impératif extérieur à l'œuvre, tandis que les idées qui organisent le poème symphonique straussien relèvent précisément d'un impératif extérieur (quoique la relation de l'œuvre musicale à son « modèle » littéraire soit bien à relativiser, comme l'a montré la première partie de notre étude).

Si l'on s'en était tenu là, notre étude n'aurait rien apporté de neuf à la connaissance des œuvres de Mahler et Strauss : Mahler compose sans modèle littéraire, Strauss à partir d'un modèle. C'est bien là au fond toute la différence entre le programme, appelons-le « extérieur », de Strauss et le programme « intérieur » de Mahler. Dans son ouvrage sur l'idée de la musique absolue <sup>4</sup>, Carl Dahlhaus devait en effet définir le premier comme une narration comprise comme une suite d'actions extérieure à la musique, tan-

3. Cf. Alma MAHLER, *Mahler*, trad. par N. Godard, préface de H.-L. de La Grange, notes, commentaires et postface de D. Mitchell, Paris, Lattès, 1980, p. 95.

4. Cf. C. DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel / Bâle etc., Bärenreiter, 1994, p. 138–139.

dis que le second n'est en somme que l'idée qui guide la progression des sentiments (*Empfindungsgang*) présentée par la symphonie. Si notre analyse a en effet pu confirmer la deuxième partie de l'affirmation de C. Dahlhaus — c'est-à-dire celle concernant le programme intérieur —, elle est en revanche obligée d'apporter quelques nuances à la première. Certes, la musique à programme se base sur une narration, mais il ne faut pas perdre de vue que la musique instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle est avant tout une présentation (*Darstellung*) d'affects. Schumann le clamait haut et fort ; Liszt reprit exactement la même formulation dans ses écrits, et notamment dans son essai sur *Harold en Italie*. La musique à programme n'est donc pas la narration d'une série d'actions, mais la présentation des états d'âme du (ou des) personnage(s) participant à l'action. La musique ne peut pas décrire une action, sans quoi elle devient vulgairement de la *Tonmalerei*. Elle ne peut que présenter des sentiments : la présentation (*Darstellung*) exclut en effet l'action (*Tat*). Que l'auditeur perçoive ensuite une narration au sein des sentiments présentés et que ceux-ci soit mis en mouvement, donc « agissent », ceci est tout à fait possible. Les études musicologiques en narrativité l'ont montré. Toutefois, la narrativité en musique n'est pertinente, à notre sens, qu'en tant que science de la réception, et non de la production. Que la succession des états d'âme présentés dans une œuvre musicale détermine au final une narration — et donc une action — n'implique pas que le compositeur l'ait pensé comme tel. La *Symphonie Faust* de Liszt en est certainement le plus bel exemple : les trois mouvements décrivent les trois personnages principaux, mais pas trois scènes d'action de l'œuvre de Goethe. L'action peut résulter de la confrontation des différentes humeurs des personnages, mais nulle part Liszt n'a voulu décrire *directement* une action (dans le sens d'une musique concrète), sinon il aurait organisé son poème symphonique différemment. La musique à programme « extérieur » rejoint donc la musique à programme « intérieur » : les deux présentent une succession d'états d'âme pouvant induire une narration implicite, mais non explicitement voulue comme telle par le compositeur. Nous en voulons pour preuve le caractère discontinu, fragmentaire de l'« action » dans *Ein Heldenleben* où l'œuvre passe dans une continuité totale de la scène d'amour à la bataille. Or, dans la réalité d'une narration littéraire, des événements devraient lier les deux séquences. L'œuvre musicale ne présente donc juste que la substance psychologique de l'œuvre littéraire ; elle la débarrasse de cette action jugée en partie superflue et surtout incompatible avec l'essence même de la musique romantique qui est de présenter des affects.

Programme intérieur et programme extérieur sont donc les deux faces d'une seule et même réalité, un peu comme Mahler et Strauss creusent les galeries d'une même montagne. Tous les deux organisent la forme musicale en une succession d'états d'âme et d'affects. Cette succession est soit tirée d'une œuvre littéraire (dans ce cas, il s'agit d'un programme « extérieur »), soit inventée par le compositeur qui suit cette « voix intérieure » mise en évidence au chapitre 8 et à laquelle il réagit par différentes humeurs (dans ce cas, il s'agit d'un programme « intérieur »). Dans les deux cas, la musique instrumentale n'en oublie pas sa fonction principale qui est de présenter des affects, car elle est l'art de l'expression des sentiments. Ceci se traduit très concrètement au niveau analytique par des tendances similaires de la forme chez Mahler et Strauss. Aucun des deux compositeurs ne renie l'héritage musical : tous deux conservent dans leurs formes symphoniques des principes repris à la forme sonate. Sur ce schéma de base se greffe la technique de variation qui fait apparaître les trois moments principaux de la forme sonate (exposition, développement et réexposition) comme la répétition variée d'un complexe initial. Ceci se vérifie dans de nombreux poèmes symphoniques de Strauss, mais aussi dans la plupart des longs mouvements symphoniques de Mahler. La variation, de forme mais surtout de caractère telle que la prônait Liszt et la pratiquait déjà Berlioz, prend alors un essor considérable jusqu'à devenir la technique d'écriture fondamentale de la musique symphonique, car elle permet de varier un thème initial en lui donnant des couleurs et des caractères différents permettant précisément cette présentation d'affects. Elle pose néanmoins de sérieux problèmes aux compositeurs, puisque la reprise devient impossible. L'évolution permanente des états d'âme interdit le retour à l'identique : la section problématique devient alors naturellement la réexposition. Strauss sent toujours une gêne, très sensible dans les premiers poèmes symphoniques ; Mahler tente de contourner les difficultés en faisant de la réexposition une reprise à un niveau supérieur (sur le plan harmonique comme sur le plan du contenu) de l'exposition. Pourtant, cette technique ne saurait masquer les difficultés liées à l'emploi d'une forme qui n'est plus à même de suivre les évolutions des exigences esthétiques. La forme sonate devient une gêne, car elle limite le potentiel créateur des compositeurs. Strauss l'a compris assez vite et le succès indéniable de *Also sprach Zarathustra*, même de nos jours, suffit à rappeler le tour de force que le compositeur réalisa avec cette œuvre. Mahler, quant à lui, allait petit à petit ronger la forme sonate de l'intérieur, en concentrant la forme. Ceci s'observe surtout dans la *Neuvième symphonie* où la



forme en apparence est moins rhapsodique que dans le finale de la *Deuxième symphonie* par exemple, mais où les thèmes eux-mêmes sont minés par l'élément temporel qui les disloque peu à peu jusqu'à les déconstruire totalement. Point de révolution copernicienne chez Mahler, mais une lente maturation de la forme qui fait tout autant implorer tous les schèmes que la science musicale de l'époque tentait d'imposer à la création artistique.

Mahler et Strauss sont-ils bien ces mineurs creusant aveuglément des deux côtés opposés de la montagne ? Notre étude a montré qu'il y avait lieu de nuancer l'interprétation hâtive qui a souvent couru au sujet de cette métaphore. Mahler lui-même reconnaît implicitement une proximité entre sa propre pratique compositionnelle et celle de Strauss. Les mineurs creusent après tout le même sol — celui de la musique instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire d'une musique qui est « *Darstellung von Affekten* » — et puis Mahler reconnaît, plein d'optimisme, qu'un jour ces deux mineurs se rencontreront. L'emploi du futur est assez révélateur. Pour lui, ce jour n'était pas encore arrivé. Dans la lettre à A. Seidl, cette rencontre possible et hypothétique n'est pas encore évoquée ; elle n'apparaît que dans les souvenirs rapportés par Alma. Est-ce à dire que dans les années 1900, Mahler commençait à entrevoir la possibilité d'une rencontre entre son art et celui de son ami et rival ? On peut le penser, et ce d'autant plus que notre étude a précisément montré en quoi Strauss se rapprochait dans ses dernières œuvres de la pratique mahlérienne. Ce moment correspond à la « seconde révolution copernicienne » dont nous parlions, cette crise du format qui conduisit Strauss dans *Ein Heldenleben* à devenir lui-même son propre « sujettiste », c'est-à-dire à écrire lui-même le texte qui guide la succession d'états d'âme de son poème symphonique. Autrement dit, l'impératif extérieur disparaît ; il n'est plus qu'une fausse contrainte, un leurre, car cet impératif est imposé par le compositeur lui-même. Il perd donc son statut d'impératif, ou du moins devient un pseudo-impératif qui ressemble fortement à cette voix intérieure qui guide Mahler dans la composition de ses symphonies. Elle est, comme le sujet inventé par Strauss, un produit, virtuel et implicite, du compositeur lui-même qui prend appui sur cette donnée initiale pour composer. Chez Strauss, la trame littéraire de *Ein Heldenleben* n'est ni virtuelle, ni implicite, mais elle est déjà le fait du compositeur. La *Symphonia domestica* et *Eine Alpensinfonie* devaient radicaliser cette position et voir disparaître totalement l'impératif extérieur du sujet référencé pour le dissoudre dans une idée émanant du compositeur, une idée cette fois-ci pleinement virtuelle et implicite dans le cas de *Eine Alpensinfonie*. En effet, cette dernière

œuvre de Strauss ne repose sur aucune trame littéraire précise, ou du moins Strauss refuse de nous la communiquer. Aussi ne peut-elle être au mieux qu'implicite (parce que sous-entendue) et virtuelle (parce que non matérialisée dans l'œuvre). Seuls les sous-titres nous laissent penser qu'elle existe. Est-on alors si loin de la pratique de Mahler qui, pour le premier mouvement de sa *Troisième symphonie*, avait identifié dans ses esquisses les différentes parties par des sous-titres ?

Le dernier Strauss se rapproche ainsi du premier Mahler. L'évolution générique des œuvres de Strauss du poème symphonique vers la symphonie en témoigne également. Peut-être cette rencontre tant attendue des deux mineurs aurait-elle véritablement eu lieu en 1915, lorsque Strauss achèva la composition de *Eine Alpensinfonie* ? Nous ne pouvons formuler à ce sujet que des hypothèses, car Mahler devait malheureusement décéder quatre ans trop tôt et ne pas voir briller, au bout de sa propre galerie, la lumière de la lampe frontale de Strauss.

### **Mahler et Strauss : deux romantiques ?**

C'est en reprenant une formulation tout à fait analogue que Rudolf Flotzinger intitula un article sur Mahler paru en 1977 dans l'ouvrage collectif d'Otto Kolleritsch<sup>5</sup>. Mahler, un romantique ? La question peut paraître incongrue, car on a coutume de considérer Mahler comme un compositeur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'inscrivant dans le prolongement du wagnérisme et relevant donc de ce qu'on a l'habitude de désigner par « postromantisme ». Suite à la parution de la monographie d'Adorno et à la réhabilitation dont a bénéficié assez rapidement l'œuvre symphonique de Mahler, de nombreux scientifiques se sont sentis investis de la plus haute et noble mission qui leur eût pu être donnée d'accomplir : celle de faire de Mahler le premier compositeur moderne. L'article de R. Flotzinger porte immanquablement la marque de ces années 1960 et 1970, et de l'idéologie qu'elles véhiculaient<sup>6</sup>.

5. Cf. R. FLOTZINGER, « Gustav Mahler — ein Romantiker ? », in : OTTO KOLLERITSCH (éd.), *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, Graz, Universal-Edition, 1977, p. 40–51.

6. Notons par exemple que tout juste deux ans après la parution de l'article de R. Flotzinger, Pierre Boulez préfaçait la traduction française des souvenirs de Bruno Walter en se posant la question : « Mahler actuel ? » (cf. P. BOULEZ, « Mahler actuel ? », in : B. WALTER, *Gustav Mahler*, trad. par B. Vierne, Paris, Librairie Générale Française, 1979, p. 11–26). En témoigne également cet article de C. Dahlhaus sur la « mystérieuse popularité de

Revaloriser Mahler, c'était en faire un compositeur moderne et universel, et non ce compositeur romantique et juif originaire de Bohême que le régime de Hitler s'était vu obligé de condamner. Cette tendance se ressent aussi assez nettement dans la monographie d'Adorno où tout est toujours tourné vers le modernisme, vers Schönberg, Berg et la seconde école de Vienne en général. L'éclatement des modèles formels classiques sous l'impulsion de cet élan « romanesque » en est un exemple parmi tant d'autres. Le philosophe allemand ne pouvait d'ailleurs pas réhabiliter Mahler autrement, lui qui avait pris la défense de Schönberg contre Stravinsky et s'était fait le chantre de la modernité musicale.

Ce qu'Adorno oublie toutefois de dire, c'est que les traits romanesques qu'il distingue dans la musique de Mahler sont en fait des caractéristiques propres à l'esthétique romantique : la nouvelle perception du temps, la musique brisée reconstruisant son monde à partir du monde réel, etc. Notre étude est en effet partie des déclarations des premiers romantiques sur l'art pour suivre le fil qui conduisait de Schlegel, ou Jean Paul, à Mahler en passant par Wagner. La musique de Mahler est romantique avant d'être romanesque. Une musique romanesque serait, nous l'avons vu, un non-sens. Une musique romantique ne l'est pas. Et c'est parce qu'elle est romantique que la musique de Mahler entretient certaines parentés avec le roman *de la même époque*. Nous soulignons en effet cette dernière précision, car elle semble avoir en partie échappé à Adorno. Ou du moins, ne prend-il pas le soin de le préciser. Peut-être même parce que cet argument gêne son désir de réhabiliter ce compositeur, de le faire apparaître comme moderne.

Dire que Mahler est romantique, est-ce dire qu'il n'est pas moderne ? Modernité et romantisme sont-ils deux concepts antinomiques ? Nous aurions plutôt tendance à formuler la question autrement et à nous demander si la continuité revendiquée par Adorno entre Mahler et la modernité n'impliquerait pas plutôt que la modernité porte encore en elle les stigmates du

Gustav Mahler » (cité ici d'après sa reprise dans le numéro de 1999 de la revue *Musik-Konzepte* : cf. C. DAHLHAUS, « Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers. Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik ? », in : Heinz Klaus METZGER & Rainer RIEHN (éd.), *Gustav Mahler. Durchgesetzt ?*, Munich, text + kritik, 1999 [= *Musik-Konzepte*, vol. 106], p. 3–7). Citons enfin, dans le même numéro de la même revue, la tentative de Berthold Tuercke de rapprocher Mahler de la nouvelle musique (cf. B. TUERCKE, « Konzentrische Kreise. Mahlers materiales Komponieren als Kompendium einer neuen Musik », in : H. K. METZGER & R. RIEHN (éd.), *Gustav Mahler. Durchgesetzt ?*, op. cit., p. 57–99). La liste n'est pas exhaustive, mais nous l'arrêtons délibérément là, car elle excèderait sinon le cadre de la présente conclusion.

romantisme. On pourrait donc prendre le problème à l'envers et arrêter d'interroger les œuvres musicales pour savoir lequel des compositeurs dits « romantiques » est moderne. Pourquoi ne se demanderait-on pas plutôt si les modernes ne sont pas à leur tour, eux aussi, d'une certaine manière des romantiques ?

Notre étude a montré l'emprise des théories esthétiques romantiques sur Mahler et Strauss. Peut-être leurs œuvres en constituent-elles même une forme d'accomplissement ? Le fantastique dont se sert par moments Schumann devait culminer dans les grandes formes mahlériennes ; les exigences lisztziennes d'une musique qui deviendrait romantique au point de se rapprocher de l'épopée philosophique littéraire, devaient se réaliser dans les poèmes symphoniques de Strauss, et peut-être même dans les derniers qui, même s'ils prennent leur distance du sujet littéraire, n'entretiennent pas pour autant de très fortes parentés formelles avec l'épopée philosophique. *Ein Heldenleben* n'est-il pas l'archétype même du « roman du romantisme de la désillusion », pendant lukácsien à ce que Liszt qualifiait pompeusement d' « épopée philosophique » ? Strauss et Mahler dont l'œuvre semble incarner la quintessence et l'apothéose mêmes du romantisme sont-ils vraiment les compositeurs d'une « fin de... », comme on se complaît si souvent à dire ?

Ils ont certes vécu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la fin de la culture bourgeoise, à la fin des empires ; en somme, ils ont fréquenté ce que Stefan Zweig devait appeler plus tard le « monde d'hier » (*Die Welt von gestern*). Sont-ils pour autant les représentants de cette fin ? Sont-ils pour autant les derniers romantiques, c'est-à-dire les « romantiques de la fin » ? Notre étude a ouvert des perspectives sur le romantisme musical et ses liens avec le romantisme littéraire. Elle a notamment permis de dégager dans l'analyse, mais aussi sur le plan esthétique, des pratiques et des procédés concrets caractéristiques de ce romantisme dont, et Mahler, et Strauss, font indéniablement partie. Il n'y a donc plus qu'à souhaiter que des travaux futurs reprennent les résultats présentés ici et tente de les appliquer à d'autres compositeurs et d'autres œuvres. Nous ne pensons pas seulement aux compositeurs ayant vécu après Mahler et Strauss, mais aussi à des compositeurs comme Berlioz ou Schumann chez qui le fantastique revêt une dimension toute particulière. En aval, il faudrait considérer les œuvres symphoniques et lyriques de Schönberg ou de Berg, dont la proximité avec Mahler est parfois troublante. Nous n'insisterons pas plus longuement sur les parentés entre *Das Lied von der Erde* et la *Lyrische Suite*. La présence, dans cette

dernière œuvre, d'un programme caché — ainsi que l'a montré George Perle<sup>7</sup> — devrait permettre, à la lumière de nos réflexions, de reconsidérer une partie de la production de ce compositeur et de montrer comment les pratiques romantiques se sont poursuivies au moins au début de sa carrière. Notre vœu le plus cher est finalement que les résultats développés dans ces quelque six cents pages ne servent pas seulement à corriger certaines idées reçues sur les œuvres de Mahler et de Strauss, mais qu'ils permettent de faire apparaître ces deux compositeurs, non plus comme les derniers représentants d'une race en voie d'extinction, mais comme les pierres d'angle d'une voûture qui s'étendrait de Beethoven et Schumann à Berg et Schönberg. Et peut-être au-delà...

7. Cf. G. PERLE, « Das geheime Programm der *Lyrischen Suite* », *Österreichische Musikzeitschrift* 33/I & II (1978), p. 64–79 & 113–119.

