

Martha C. Nussbaum

L'Ascension romantique : Mahler

traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Mouchard
et Martin Rueff

Dès la première phrase de l'introduction de son livre *Upheavals of Thought, The Intelligence of Emotions* (Cambridge University Press, 2001), Martha C. Nussbaum affirme : « Les émotions modèlent le paysage de nos vies mentales et sociales ».

« Semblables aux “soulèvements géologiques” (*geological upheavals*) qu'un voyageur pourrait découvrir dans un paysage où il n'est plus possible de voir aujourd'hui qu'une surface plane, elles marquent nos vies de leurs irrégularités, de leurs incertitudes et de leurs tendances à se retourner.” Telle est la deuxième phrase de l'introduction du livre de Nussbaum. Or cette phrase recèle (comme Nussbaum le révèle un peu plus loin) une citation implicite de Proust. Les « soulèvements géologiques » apparaissent dans un passage (« *Sodome et Gomorrhe, II, III* », Pléiade t.III, p 464) évoquant l'« inquiétude » née, chez Charlus, de son amour pour Morel.

Sans doute n'est-il pas inutile de donner ici l'extraordinaire passage de Proust qui sous-tend le début du livre de Nussbaum (et où la syntaxe est elle-même bouleversée) :

« *L'amour cause ainsi de véritables soulèvements géologiques de la pensée. Dans celle de M. de Charlus qui, il y a quelques jours, ressemblait à une plaine si uniforme qu'au plus loin il n'aurait pu apercevoir une idée au ras du sol, s'étaient brusquement dressées, dures comme la pierre, un massif de montagnes, mais de montagnes aussi sculptées que si quelque statuaire au lieu d'emporter le marbre l'avait ciselé sur place et où se tordaient, en groupes géants et titaniques, la Fureur, la Jalousie, la Curiosité, l'Envie, la Haine, la Souffrance, l'Orgueil, l'Épouvante et l'Amour.* »

C'est également cette citation qui fournit son titre au livre de Nussbaum. Mais le passage de Proust offre davantage à Nussbaum. La formule de l'auteur de *La Recherche* sur les « soulèvements géologiques de la pensée » donne aux émotions un statut en quoi Nussbaum reconnaît son propre objet d'investigation.

Les émotions, se demande Nussbaum, seraient-elles « des énergies ou des impulsions animales sans rapport avec nos pensées, nos imaginations et nos évaluations ? » Elle n'évoque cette conception que pour la refuser, et c'est dans ce rejet qu'elle se laisse guider par Proust : « C'est là ce que Proust écarte quand il appelle les émotions des “soulèvements géologiques de la pensée”. »

L'ouvrage de Nussbaum comporte toute une progression argumentative et il y a quelque inconvénient à en extraire un chapitre. Il reste que dans la troisième partie, Nussbaum, comme elle l'écrit dans l'introduction générale, « développe (son) argument en (se) concentrant sur des textes particuliers, dont certains sont philosophico-religieux (Platon, Augustin, Dante, Spinoza), mais d'autres sont littéraires (Proust, Emily Brontë, Whitman, Joyce) ou même musicaux (Mahler) – même si (son) recours au textes littéraires ou musicaux insiste sur la conversation qu'ils entretiennent (aussi bien dans la forme que dans le contenu) avec la tradition philosophico-religieuse. »

C'est certainement l'une des forces de la réflexion de Martha C. Nussbaum que de rendre possibles de très précises analyses de « textes » – et, ici, du texte musical de la Deuxième Symphonie de Mahler, ou plutôt des rapports, riches et complexes, entre les paroles poétiques (ou programmatiques) auxquelles le compositeur a recours et le texte musical.

C.M.

I. La lutte ardente de l'amour

Violons et altos montent joyeusement, font irruption dans un royaume de lumière où la harpe célèbre leur arrivée¹. La voix de contralto les suit à son tour – la voix sombre qui a chanté la terrible indigence de la vie humaine – en célébrant, dans son mouvement librement jaillissant, la libération de la « douleur qui pénètre tout ». En un mouvement qui s'élève avec sensualité les deux voix féminines s'enroulent l'une à l'autre, comme des serpents faits de lumière, sinuant dans le ciel avec les cordes et la harpe, volant grâce à leur seule énergie passionnée :

*Mit Flügeln, die ich mir errungen
In heissem Liebestreben
Werd'ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug'gedrungen!*

Avec des ailes que j'ai gagnées
Dans la lutte ardente de l'amour
Je m'élèverai jusque
Dans la lumière où nul œil n'a pénétré

Le choix de deux voix féminines est significatif : car, nous l'avons vu, Mahler attire fréquemment l'attention sur le lien entre sa créativité et un élément féminin ou réceptif de la personnalité, qui est, dit-il, « prolongé par l'esprit du monde »². Et tandis que les voix s'élèvent vers le monde caché de la lumière, rivalisant dans leur ascension en mouvements séparés, chacune prononçant de son côté les mots passionnés de l'amour, elles arrivent ensemble au sommet, aux mots « zum Licht » – la voix de soprano une tierce au-dessus de la voix de contralto, pour se taire soudain dans le triomphe. Dans leur sérénité extatique, elles ont échangé leurs positions, de sorte que dans la descente le contralto est maintenant une tierce au-dessus. Mahler l'a dit dans un des divers programmes pour cette œuvre, il n'y a dans ce royaume ni jugement ni hiérarchie, « ni grand ni petit », rien que l'illumination d'un amour tout de compassion submergeante. « Nous savons et nous sommes »³.

II. le mot qui rachète

La symphonie de Mahler comporte un texte, écrit en grande partie par le compositeur. Dans une lettre de 1897 à Arthur Seidl, il écrit : « Chaque fois que je projette une vaste structure musicale, j'en viens inévitablement au point où je dois recourir au "mot" comme véhicule pour une idée musicale. »⁴ Comme je l'ai souligné au chapitre 5, ceci ne signifie pas vraiment que la musique se fonde sur le mot ou qu'elle illustre le mot d'une manière programmatique : en général, nous devons nous fonder sur la musique pour préciser la trajectoire émotionnelle des mots. Néanmoins, Mahler, fortement influencé par sa carrière à l'opéra et par l'idée wagnérienne de *Gesamtkunstwerk*, attachait également de l'importance à la création d'une totalité d'expression émotionnelle mêlant les idées verbales et musicales. Il explique de quelle manière, pour la Deuxième, il se lança « dans l'ensemble de la littérature mondiale, Bible y compris, à la recherche du Mot qui rachète – et pour finir je n'eus d'autre choix que de trouver mes *propres*

mots pour ce que je pensais et sentais. » Voilà qui suggère que les mots ne sont pas des détails par rapport à la musique, mais qu'ils font partie de l'idée de rédemption que la musique met en œuvre. Voilà encore qui suggère que la relation de l'œuvre avec la religion conventionnelle sera complexe : car il est frappant que la Bible n'ait pas fourni à Mahler son « mot qui rachète ».

Mais l'histoire complète de la genèse du texte du cinquième mouvement attire plus fortement encore notre attention sur la relation entre mots et musique. Le premier mouvement de la symphonie fut complété en septembre 1888 – *en tant que* premier mouvement d'une symphonie en ut mineur, mais sans la moindre conception d'ensemble de l'œuvre⁵. Le mouvement était intitulé « *Todtenfeier* » (« Rite funèbre »), et Mahler le décrit comme naissant de pensées angoissées sur la mort et le sens de la vie – accompagnées, comme le rapporte Natalie Bauer-Lechner, d'une vision de lui-même mort et en bière, avec des fleurs alentour⁶. En même temps, il est clair que le mouvement n'était pas écrit comme une simple « musique à programme », envers laquelle Mahler avait développé une antipathie croissante. Plus classique dans sa structure que la Première, on y a souvent vu le premier grand effort de Mahler pour trouver place dans la tradition symphonique classique⁷. Cette tentative, cependant, ne suscita pas immédiatement l'adhésion. En 1891, Mahler joua le mouvement à l'influent chef d'orchestre Hans von Bülow, qui avait bien soutenu la carrière de chef de Mahler⁸. Bülow réagit en se couvrant les oreilles et en s'écriant que si c'était là de la musique, il ne connaissait rien à la musique⁹.

Les deuxième, troisième et quatrième mouvements de la symphonie furent probablement achevés durant l'été 1893 – même si Mahler semble alors avoir été incertain sur leur ordre et n'avoir pas encore une idée claire de la trajectoire d'ensemble de l'œuvre¹⁰. Mais ensuite la composition connut un arrêt. Mahler forma le projet d'utiliser un chœur dans le mouvement final, et fut incapable de poursuivre du fait qu'il ne trouvait pas de texte qui convînt¹¹. On a parfois suggéré qu'ayant entièrement esquissé le mouvement final, il ne savait simplement quels mots utiliser pour la section chorale finale, mais c'est une supposition qui, à n'en pas douter, méconnaît grossièrement combien mots et musique, pour Mahler, forment une unité, et à quel point le mouvement en tant que tout est organisé autour des thèmes de résurrection et d'amour que le texte incarne. Comme le dit Mitchell, le thème « *aufstehen* » court à travers tout le mouvement, et c'est une exacte mise en place des premiers vers du texte Klopstock-Mahler ; aussi est-il absurde de supposer que, par un simple hasard, Mahler aurait écrit ce thème avec une structure rythmique et émotionnelle correspondant exactement à ces mots et les exprimant avec justesse – pour tomber, un an plus tard, sur des mots qui par chance auraient là trouvé leur place. Mitchell démontre que tout ce que nous savons s'accorde au mieux avec l'idée que Mahler avait seulement amorcé des esquisses du mouvement final en sachant qu'il voulait en faire un mouvement choral : mais que, pour sa trajectoire thématique et émotionnelle précise, il était perdu – jusqu'à ce qu'il découvrit un texte autour duquel ses idées pussent se cristalliser¹².

En février 1894, Bülow mourut au Caire. Une série d'événements commémoratifs fut organisée. Le 29 mars 1894, Mahler assista à un service à la mémoire de Bülow à Hambourg, au cours duquel furent joués des extraits des Passions selon saint Jean et selon saint Matthieu de Bach et où le chœur de garçons de *Michaeliskirche* donna l'Ode *Résurrection* de Klopstock. Comme le rapporte Förster, l'ami de Mahler, l'exécution fut profondément émouvante : « L'effet fut créé non seulement par le profond poème

de Klopstock, mais par les sons purs et innocents qui sortaient des gorges des enfants. » Il ne voyait pas le visage de Mahler pendant cette exécution. Peu après, Mahler dirigea un concert commémoratif à l'Opéra de Hambourg, en commençant le programme par la musique funèbre du *Götterdämmerung* de Wagner.

Entendre le chœur de garçons chanter le texte de la résurrection semble avoir été une expérience profonde pour Mahler. Förster vint le trouver pour voir de quelle manière le service l'avait touché. Il le vit assis à son bureau, une plume à la main. Il se tourna vers Förster et dit : « Cher ami, j'y suis ! » Förster dit qu'il comprit le sens de cette exclamation : « Comme illuminé par une puissance mystérieuse, je répondis : « Aufers-
tehen, ja auferstehen wirts du nach kurzem Schlaf. » Mahler le regarda « avec une expression de surprise extrême. J'avais deviné le secret qu'il n'avait encore confié à aucune âme humaine » – le texte de Klopstock allait être la base du mouvement final de la symphonie¹³.

Serions-nous sceptiques envers l'évidente auto-dramatisation de Förster et envers son désir de démontrer qu'il comprenait Mahler mieux que personne, il est n'en est pas moins clair, par d'autres sources également, que l'expérience du service commémoratif fut un moment décisif. Dans une lettre à Arthur Seidl écrite en 1897, Mahler rapporte que lorsque le chœur de garçons commença à chanter, il eut l'impression d'avoir été « frappé par la foudre » : entendant le texte, il comprit qu'il avait trouvé la manière d'achever sa symphonie. « Tout devint évident et clair dans mon esprit ! C'était l'éclair qu'attendent tous les artistes créateurs – “concevoir l'Esprit saint !” » (Ici encore, il use d'une imagerie féminine de la conception pour décrire son processus créateur.)

La composition du vaste cinquième mouvement suivit rapidement. Trois mois après les cérémonies commémoratives, en juin 29, Mahler écrivit à Fritz Lohr pour lui en annoncer l'achèvement, en usant d'images de grossesse et de travail : « ...l'arrivée du fort et bien-portant dernier mouvement de la Deuxième. Le père et l'enfant se portent bien..., il a été baptisé du nom de “Lux lucet in tenebris”¹⁴.

L'ode de Klopstock n'a rien d'une grande œuvre. C'est une invocation plutôt banale relevant de la piété conventionnelle. Mahler a senti qu'elle ne convenait pas, puisqu'il l'a à la fois réécrite et complétée. En fait, il a plus d'une fois parlé de ce texte comme sien¹⁵. La plupart des mots du texte, et toute sa passion, sont de Mahler. Et pourtant, à l'évidence, le service commémoratif a donné accès à une profonde réserve de sentiments. Le simple chœur, le thème de la résurrection, et les voix pures des enfants, tout a joué, semble-t-il, un rôle dans cette expérience. Notre attention est retenue par le fait que ces mots qui suggèrent la victoire de la créativité et de l'amour sur la mort lui sont venus durant les funérailles d'un homme qui lui avait causé gêne et humiliation – et, apparemment, avec des motivations antisémites. Nous sommes invités à suivre la suggestion que le cinquième mouvement a quelque chose à voir avec une victoire artistique remportée sur les obstacles s'opposant à l'effort du créateur – parmi lesquels, probablement, les obstacles que le ressentiment et l'envie créaient dans son propre monde intérieur¹⁶.

Mahler fut à plusieurs reprises attiré par l'entreprise de fournir un « programme » narratif pour la Deuxième Symphonie, mais fut régulièrement désappointé par l'insuffisance de ce qu'il parvenait alors à exprimer. Il oscille entre un refus à toute demande qu'on peut lui faire d'un récit et une réalisation enthousiaste d'un tel récit même si elle devait être compliquée. Dans une lettre à Max Marschalk de décembre 1895, il reconnaît que la symphonie a une structure narrative qui n'est pas sans rapport avec une succession d'émotions, mais il refuse de fournir un programme concret, en disant que « le

parallèle entre vie et musique est peut-être plus profond et plus vaste qu'on ne peut le dire aujourd'hui »¹⁷. Plus tard, cependant, Mahler en vient, quoiqu'avec une ambivalence persistante, à fournir trois programmes narratifs pour l'œuvre¹⁸. Même s'il écrit à Alma que tout programme n'est qu'« une béquille pour infirme » et « ne peut donner qu'une indication superficielle, rien de plus que ce que peut faire un programme pour une œuvre musicale »¹⁹, néanmoins le fait qu'il se soit régulièrement laissé entraîné à dire l'histoire de l'œuvre, et l'ait fait avec tant de passion, prouve que Mahler a toujours senti que l'œuvre avait trait aux luttes et aux recherches réelles et irrésistibles d'une âme humaine. Son ambivalence était liée à l'effet probable sur l'auditeur moyen de la réduction des complexités de la musique à un bref résumé verbal : comme pour le résumé de l'intrigue d'une tragédie, le risque était de détourner l'auditeur de s'ouvrir à ses émotions les plus profondes, celles que pouvait susciter l'expérience musicale nourrie par une véritable attention aux formes spécifiquement musicales. Comme Mahler le dit à Natalie Bauer-Lechner : « il ne suffit pas de juger une œuvre d'art par son contenu ; on doit considérer son image totale, celle où contenu et forme sont indissolublement mêlés²⁰. »

Tous les programmes de Mahler caractérisent la symphonie comme composée « au sujet de » la vie et de la mort d'un individu héroïque et créateur. Le programme de 1895 reconnaît dans ce dernier le héros de la Première Symphonie, et affirme que la symphonie s'ouvre alors qu'on le porte en terre : « J'imagine que je puis contempler sa vie tout entière, du haut d'un promontoire escarpé, comme si en un miroir elle s'étalait sous mes yeux »²¹. Le programme de 1896 (Walter) rend compte autrement du premier mouvement : il « dépeint le combat titanesque qui met aux prises avec la vie et le destin un surhomme qui est encore prisonnier du monde ; ses défaites sans fin et perpétuelles et finalement sa mort. » Le programme de 1901 se réfère au héros simplement comme à un homme « très aimé » et revient au cadre funéraire : « nous » nous tenons près de sa tombe, et « sa vie, ses combats, sa souffrance et son effort de volonté défilent une dernière fois aux yeux de notre esprit »²². Ces trois versions admettent également que la contemplation des combats du héros font se lever en nous les questions les plus urgentes sur le sens de la vie : « Est-ce que tout cela n'était donc qu'un rêve vide et absurde ? Ou bien est-ce que cette vie et cette mort auraient un sens ? Telles sont les questions auxquelles il nous faut répondre si nous devons continuer de vivre »²³. Habituellement, ajoute la version de 1901, nous n'affrontons pas ces questions parce que nous sommes « aveuglés par le mirage de la vie quotidienne. » Mais dans l'expérience poignante du rituel funèbre, « on se débarrasse, comme d'un manteau inutile, de tout ce que la vie de tous les jours a d'étourdissant, d'avalissant »²⁴. Le point de vue de la musique est celui de tels spectateurs qui, en imaginant ces combats, creusent dans leurs propres profondeurs. Les questions du spectateur ne trouvent de réponse, Mahler y insiste, que dans le cinquième mouvement. Les trois mouvements intermédiaires sont définis comme des « intermezzi », dont deux ont trait aux souvenirs de la vie du héros tandis que le quatrième fait venir au premier plan les « questions et combats de l'âme humaine ».

Une autre donnée d'arrière-plan doit maintenant être mentionnée. Au temps de ses études, Mahler était associé à un groupe de jeunes socialistes connus comme le Cercle Pernerstorfer, et qui s'intéressaient aussi bien à la politique libérale et à l'idée du renouvellement des traditions populaires qu'à la mise en question de la religion conventionnelle au nom d'un romantisme de type nietzschéen. Son ami proche Siegfried Lipiner, membre lui aussi du cercle, en vint à écrire des travaux influencés par la *Naissance de la tragédie* de Nietzsche ; pour lui, c'est en transcendant la douleur et la souffrance que

l'artiste devient l'exemple central de la transcendance humaine : nous trouvons de quoi comprendre nos propres potentialités divines dans le défi que lance l'artiste à la souffrance et à la mort, et c'est une victoire qui surmonte également l'égoïsme et sa médiocrité.²⁵ Le même Lipiner, en 1888, traduit un épopée dramatique polonaise d'Adam Mickiewicz intitulée « *Dzядy* », dont la traduction en allemand (dans la version Lipiner) est *Todtenfeier*. Le musicologue Stephen Hefling a essayé de déceler des parallélismes précis entre le poème de Mickiewicz /Lipiner et la structure du premier mouvement de la symphonie – mais il a fini par admettre que Mahler a fait quelque chose d'entièrement sien, et qu'il faut comprendre en tant que tel plutôt que selon une relation servile au programme de Lipiner. La plupart des interprètes iraient probablement plus loin, trouvant que les parallèles détaillés avec le poème de Mickiewicz sont moins convaincants que ne le croit Hefling. Il se peut que Mahler ait eu d'abord en tête l'intrigue assez absurde du poème polonais : mais en méditant sur la vie de son héros mort, il laissa ses questions et ses émotions prendre un sens profondément personnel qui peut être décelé sans se référer à des données particulières.²⁶

Je pense qu'il nous faut certainement savoir que le texte de Lipiner est, parmi d'autres, un élément à l'arrière-plan ; mais il est sûr qu'il n'a pu valoir comme une inspiration centrale et continue, s'il est vrai que Mahler souligne qu'il s'est écarté de toute source littéraire existante pour la conclusion de sa symphonie. Et je ne crois pas non plus que le texte fournisse une aide vraiment décisive pour interpréter la trajectoire émotionnelle du premier mouvement ; les programmes propres à Mahler sont sûrement bien plus éclairants. D'un autre côté, la recherche de Hefling est importante, pour moi, lorsqu'elle dépeint vivement le nietzschéisme de Mahler et son milieu intellectuel, avec ce qu'il comportait de scepticisme envers les histoires orthodoxes sur la rédemption mais aussi avec un intérêt profond pour les idées romantiques-dionysiaques sur la lutte et la rédemption. Je crois que ces idées générales sont décisives dans la symphonie et qu'elles déterminent son approche du thème de la résurrection.

III. La lutte pour elle-même

I. *Allegro Maestoso*. Ut mineur

Les violons et les altos entrent abruptement, avec un son à la fois tranchant et tremblant, comme si, en un va et vient rapide, un couteau tranchait dans un objet résistant mais charnu. Ils se retirent avec un doux frémissement tandis que les cordes graves s'avancent en une attaque menaçante, creusant et écorchant le corps. Le passage rappelle (et fait peut-être allusion à) l'entrée de Hunding dans *La Walkyrie* de Wagner,²⁷ et suggère par conséquent la menace que fait peser l'autorité conventionnelle et sans amour sur la vraie créativité et l'amour authentique.

En se développant, le mouvement semble exprimer une alternance entre, d'un côté, un espoir en l'amour et la création et, de l'autre, une défaite sous une force d'oppression écrasante ; une disjonction entre le succès et son annulation, entre l'aspiration et son effacement. L'auditeur implicite est forcé par l'avancée erratique de la musique de se confronter aux questions suggérées dans le programme de Mahler : À quoi bon cette lutte ? Que sommes-nous capables de mener à bien ? Tout cet effort n'est-il pas futile et vide de sens ? Le monde devient alors très calme (« *Beruhigend* » dit la partition.) Un son de l'autre monde, celui de la harpe, suggère l'imminence de la mort.

De l'espoir est brièvement puisé dans la nature et dans ses sources de renouveau, et se lie à l'idée d'amour. Mais alors même qu'elle est introduite, cette pensée est distante, comme l'est, dans un souvenir, un espoir irréalisable. Et bientôt, cet espoir aussi se trouve ébranlé, hors de portée, tandis que l'avancée funèbre du premier thème l'emporte inexorablement. On entend le *Dies Irae*, l'hymne de la mort, tandis que les cordes aiguës tremblent d'une agitation anxieuse. Un thème associé au succès héroïque alors apparaît et s'évanouit. La musique atteint un climax fortissimo et douloureusement dissonant, un son qui à la fois écrase et déchire, qui frappe encore et encore, comme si l'ordre et la beauté de la musique elle-même avait été vaincue par le hideux hasard du monde. Puis il y a un silence.

Du silence renaissent les cordes, avec leur thème funèbre déchiqueté. Et elles pénètrent notre attention d'une nouvelle manière. Car maintenant, au lieu d'être seulement l'emblème du combat et de l'opposition, elles incarnent aussi ce qui a survécu à la plus affreuse adversité. La vie qui va vers la mort (qui, selon le mot de Mahler, « continue de mourir ») est encore une vie humaine, capable de lutter. Et si douloureuse et lourde que soit cette lutte, elle a une force capable d'imposer l'ordre au désordre, la musique au chaos. Ce qui commence à poindre pour l'auditeur, c'est qu'une réponse possible à la question « À quoi bon tout cela ? » est : « Pour le combat lui-même » – ou même, puisque le combat a vaincu la dissonance et le silence, « pour la musique ». Le thème avance d'abord timidement, comme s'il avait à réassembler des morceaux, puis avec plus d'assurance. Une rapide descente chromatique du fortissimo au pianissimo conduit le mouvement à une fin sans conclusion et criblée de doutes.

Mahler ici exige une pause d'« au moins cinq minutes ».

IV. *Le soi en société*

Andante. La bémol (et sol dièse mineur)

Noblement civilisée, la douceur de ce mouvement est choquante, après le caractère d'introspection angoissée du premier mouvement. Mahler a dit le malaise que lui causait ce contraste²⁸, mais il ne fit rien pour réviser ou remplacer ce mouvement²⁹. Le contraste, en fait, semble inhérent à la conception d'ensemble de la symphonie. S'il s'agit d'explorer, comme je le crois, le contraste entre l'expression du soi en société et l'expression plus pure et plus riche à laquelle il atteint par un combat personnel solitaire et une foi non déterminée par des formes conventionnelles, alors il semble crucial que la symphonie contienne non seulement la présentation sardonique et grotesque de la vie en société qu'offrira le troisième mouvement, mais aussi un rappel de la société à son meilleur – les plaisirs de la reconnaissance et des bonnes manières, le noble mouvement d'une hospitalité affable, autrement dit les meilleures réponses que la société organisée puisse fournir aux questions angoissantes du premier mouvement. Ici les programmes de Mahler sont particulièrement trompeurs – ce qui révèle peut-être qu'il n'avait pas d'accès conscient ou verbal à la source de son idée musicale. Car il parle de ce mouvement comme « au sujet de » la perte du bonheur du héros, voire de son amour. Et pourtant si on l'écoute après le premier mouvement, il paraît guindé et sans passion authentique. La forme traditionnelle du *Ländler* comporte bien des suggestions nostalgiques du bon vieux temps, mais nullement celles d'une passion qui irait au plus profond et impliquerait le soi tout entier. Ce que nous trouvons, ce sont les réponses de la société

organisée aux questions angoissées du premier mouvement : vis une vie affable, vertueuse, pieuse selon les formes sociales et religieuses du moment, et ne pose pas trop de questions. Comme le héros se le rappelle, ce monde de bonne volonté et de vertu avait pu jadis le satisfaire. Ce n'est plus le cas.

Nous pouvons présenter une preuve musicale du caractère incomplet des programmes. Car ils ne décrivent pas avec précision la forme musicale du mouvement, qui est une structure ABABA. Le thème A, le noble *Ländler*, est ce que Mahler décrit. Mais il laisse complètement de côté le thème B, agité et turbulent, et qui contient des rappels des triplets et des rythmes pointés du premier mouvement. Ce thème met le *Ländler* sur la défensive, de sorte que sa seconde entrée est bégayante et hésitante. Le second thème l'éclipse alors ; le climat du mouvement se fait menaçant, d'après dissonances effacent notre souvenir de l'harmonie. Le premier thème revient à la fin – mais comme un fantôme de lui-même. La société ne répond pas aux plus profondes questions du cœur³⁰.

V. Un cri de dégoût

III- In ruhig fliessender Bewegung (Avec un mouvement calme et flottant). Ut mineur.

Le troisième mouvement, très proche de la chanson du *Wunderhorn* dans laquelle Saint Antoine de Padoue prêche les poissons, présente au contraire une vue sardonique et désespérante des formes sociales : l'agitation vide de sens d'une activité inauthentique où le soi perd son identité dans la trivialité et où l'ambition de la conformité sociale éclipse l'authenticité de la pensée. Mahler écrit dans un programme que tout se passe comme lorsque l'on assiste de loin à un ballet sans entendre la musique – tout semble vide et frappé de vanité³¹.

La chanson de la *Fischpredigt*, (le prêche des poissons) dont l'histoire et la musique sont très intimement liées au mouvement, prend pour thème la conformité et l'hypocrisie de la société en matière de religion³². Saint Antoine part pour prêcher dans l'église mais l'église est vide. Alors il sort pour prêcher les poissons. Ils viennent tous à la surface, la bouche grande ouverte. Ils aspirent avidement ce qu'ils ne sauraient comprendre. Les poissons de premier ordre, comme le menu fretin, les poissons de la haute, comme ceux qui ne valent rien : ils « tendent leur tête vers le haut comme des créatures rationnelles » qui écouterait le sermon. Après quoi ils s'éloignent et font ce qu'ils faisaient auparavant : ils s'empiffrent, ils volent, ils font l'amour. On peut aussi bien percevoir ces thèmes de la superficialité et de la conformité insouciance dans le scherzo, mais les différences subtiles de l'orchestration leur donne une tonalité plus sombre et plus sinistre³³. Le mouvement sans repos, le frais, la plongée et la remontée, suggèrent les vies éperdues de ceux qui n'ont pas su plonger en eux-mêmes pour découvrir les mots et les sons qui leur permettraient de répondre aux questions de la vie.

Le mouvement est ponctué par de nombreuses contre-mélodies, dont l'une est d'une douceur et d'une beauté merveilleuses³⁴. Mahler l'indique comme « *sehr getragen und gesangvoll* » : « très appuyée et chantante ». Il l'évoque comme « le passage le plus adorable » et souligne le fait qu'il ne doit apparaître qu'une seule fois, « comme l'aloès » qui ne peut « porter qu'une seule fleur ». L'espace d'un instant nous entrevoyons un véritable éclair de tendresse à travers le voile de l'hypocrite charade qui revient alors l'éclipser.

Vers la fin du mouvement un cri haut perché éclate dans la dissonance. Mahler l'évoque comme « un cri de dégoût », comme « le hurlement plein de terreur d'une âme ». Mahler décrit ainsi l'expérience : il s'agit de regarder « les mouvements de la vie », l'égoïsme superficiel et comme grégaire de la société jusqu'au moment où « ils vous frappent d'horreur, tout comme les oscillations de danseurs sous le feu des projecteurs d'une salle de danse regardées depuis la nuit noire ... La vie vous saisit comme vidée de sens, un fantôme repoussant qui vous ferait reculer d'un bond avec un cri de dégoût »³⁵. Ce cri va mourir progressivement, mais son écho recouvre d'un tremblement le retour brisé du premier thème. Le mouvement finit alors dans un frémissement profond qui saisit les basses, le contre-basson, les cors, la harpe et le tam-tam. Un son creux vidé de toute dignité humaine.

Une fois ouverte la voie au dégoût, l'auditrice impliquée devient une romantique du genre de celle proposée dans les romans de C. Brontë. Elle est tout à la fois solitaire et antisociale. Elle récuse toutes les institutions sociales qu'elle considère comme hypocrites et inauthentiques. Elle dit en effet : « je vomis toutes ces institutions abrutissantes. Je refuse de leur permettre de devenir une partie de moi-même ». Dans la détermination qui la pousse à conserver sa pureté absolue et son refus de vivre la vie comme elle vient, elle tourne le dos à l'humanité.

VI. Je ne me laisserai pas détourner de ma voie

IV- « *Urlicht* » (« Lumière originaire »). Ré bémol majeur, section intermédiaire en si bémol mineur.

Sans la moindre pause et avec une confiance pleine de fermeté et de sérénité, la voix de contralto fait son apparition sans accompagnement. Elle est bientôt rejointe par les cuivres et les cordes. La voix humaine apparaît dans ce moment tardif de l'œuvre sans aucune préparation, comme si le cri de dégoût lui-même avait exigé une réponse verbale. La sonorité est celle d'un hymne ou d'une chorale simple et digne.

Nous sommes passés de la surface trompeuse de la civilisation à une parole si simple et si enfantine qu'elle semble presque antérieure à la civilisation, même si elle retrouve aussi une longue tradition de musique religieuse chorale. La musique ne renvoie pourtant pas aux hymnes traditionnels et ordinaires de l'église, mais à l'émotion religieuse authentique exprimée dans la musique de Bach, auquel Mahler portait alors un intérêt passionné³⁶.

Mahler écrivait à Marschalk : « l'apparence inattendue du solo de l'alto jette une illumination soudaine sur le premier mouvement »³⁷. Le premier mouvement suggérait déjà, comme j'ai tenté de le montrer, que la lutte individuelle de l'être humain, avec son engagement sans compromis, constitue la réponse aux questions posées par la mort et la souffrance. Désormais, cette idée est confirmée et développée par la suggestion que c'est dans l'œuvre de l'artiste, et ici, en particulier, du musicien, que nous pouvons trouver une spiritualité authentique susceptible d'apporter une réponse au cri de dégoût que nous arrache l'hypocrisie des formes institutionnelles de la société. Le pouvoir expressif de la tradition musicale est lié à la simplicité d'une foi d'enfant et à l'amour de la nature. La musique répond au cri de dégoût en se tournant vers le point de vue de l'enfant parce qu'il ne peut éprouver cette émotion. Alors l'humanité ne semble plus repoussante. Elle apparaît marquée par la simplicité et le besoin :

*O Röschen Rot!
Der Mensch liegt in grösster Not!
Der Mensch liegt in grösster Pein!
Je lieber möchte'ich im Himmel sein!*

*Da kam ich auf einen breiten Weg :
Da kam ein Engelein und wollte mich abweisen.
Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen.
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben
Wird leuchten mir bis an das ewig selig Leben!*

O rose rouge !
L'humanité se trouve dans le plus grand besoin !
L'humanité se trouve dans la plus grande peine !
Comme je voudrais être au ciel !

Lors, je me suis retrouvé sur un large chemin,
Lors, un ange est venu qui a voulu me détourner de ma voie.
Ah non alors ! Je ne me laisserai pas détourner de ma voie.
J'appartiens à Dieu et je voudrais bien retourner à Dieu !
Le bon Dieu me donnera une loupotte
Il éclairera mon chemin jusqu'à la sainte vie éternelle !

Dans les mots simples du poème populaire, nous sentons l'expression directe d'un intense sentiment personnel auquel se joint celle d'une compassion universelle. L'enfant réfléchit à sa propre destinée, et au salut de sa propre vie. Avec le mot « *Lichtchen* », *loupotte*, utilisé pour évoquer la lumière offerte par Dieu, Mahler fait probablement allusion au premier poème des *Kindertotlieder* de Rückert, qu'il connaissait parfaitement, bien avant de les mettre en musique. Or dans ce poème, la vie du petit enfant est décrite comme une « *Lämplein* », une petite lampe. Si l'on s'en tient à cette ligne d'interprétation, on peut imaginer que la petite lampe que Dieu donne à l'enfant n'est rien d'autre que sa petite vie, et que c'est cette vie, et rien d'autre, qui éclairera son chemin. Mais pourtant, le souci de l'enfant concerne aussi l'humanité toute entière, et les souffrances et les peines de tous les êtres humains. Dans la foi intense et intacte de l'enfant, articulée avec la vie spirituelle de la musique, se trouve un amour qui est donc tout à la fois intensément personnel et universel, capable d'embrasser l'humanité toute entière, de la même manière que la musique embrasse le monde, parce qu'elle a su éviter la calcification de la routine sociale, avec son manège d'envies mesquines et de compétition. Alors qu'il se rend dans un village pour y trouver les trois cloches qu'il doit utiliser pour sa symphonie, Mahler évoque le dégoût qu'il ressent face au train-train de la ville, avec ses gens « secs-comme-la poussière » : « chaque pouce de leur visage porte le masque de l'égoïsme qui les agite et qui rend chacun si malheureux. Toujours "moi, moi", jamais "toi, toi, mon frère" ». Je tiens que cette section de la symphonie établit le même constat sur la manière dont sont reliés l'authenticité et l'altruisme : qui va chercher profondément en soi trouvera des ressources d'expression personnelle qui sont à la fois altruistes et pleines de compassion, tout comme la musique la plus profonde est aussi, pourrait-on avancer, la plus universelle. C'est bien ce qui s'exprime dans la simplicité ouverte de la ligne vocale, et dans la qualité de la voix du contralto, si personnelle et si vibrante de pitié.

Mais n'est-il pas étonnant qu'un ange tente de détourner l'enfant de son chemin ? L'enfant ne compte que sur lui et sur Dieu pour vaincre sa lutte avec l'ange qui garde ce chemin qui semble sombre bien que large. Les paroles sont traditionnelles, mais on avancera que Mahler ne choisit aucun motif sans tenir compte de l'harmonie de son imagerie avec son idée générale. Aussi sommes-nous conduits à observer que la route est évoquée dans les termes qui sont généralement réservés, dans l'imagerie religieuse traditionnelle, au chemin défendu du péché. Faut-il rappeler que la voie de la vertu est étroite ? Ainsi ce chemin est gardé par un ange qui tente d'en détourner les gens.

Nous retrouvons ici un nouveau développement du différend qui oppose la moralité religieuse conventionnelle et la spiritualité authentique de l'art de Mahler. La vie de Mahler fut à bien des égards une vie de turbulences dont le péché, si l'on veut s'en tenir aux critères conventionnels, ne fut pas absent. Ses histoires d'amour et son instabilité nerveuse étaient célèbres et tout particulièrement pendant cette période de sa vie. Qui plus est, comme juif, il n'ignorait rien de la propagande qui associait les juifs à la mollesse et au parasitisme, à la passivité non germanique et à la pourriture spirituelle.

Un exemple bien connu de ces associations est l'œuvre d'Otto Weininger, un juif plein de haine de soi, non moins qu'un homosexuel honteux qui écrivait que le juif est en réalité une femme, et que l'un et l'autre sont des créatures humides, molles et passives, à jamais incapables de création authentique³⁸. Weininger se rend responsable d'une association de plus entre le juif et la femme : aucun des deux n'est capable de reconnaître l'importance des hiérarchies entre les classes et la nécessité de « préserver des limites entre les individus ». Leur égalitarisme n'est probablement sans rapport avec leur mollesse répugnante et avec leur aspect dégoulinant. Le dégoût a pour fonction de protéger et de renforcer les lignes de démarcation. Mahler a introduit l'idée d'une compassion qui s'étendrait à toute l'humanité souffrante. Dans le mouvement suivant, il rendra cette idée égalitariste de manière bien plus appuyée. Il est donc probable que ces enjeux sociaux s'inscrivent aussi sur un fond culturel.

L'identification provocante de Mahler avec la voix féminine et son utilisation des images de grossesse doivent être comprises dans ce contexte. Sa musique avait été fréquemment attaquée, et tout particulièrement dans ces premières années, comme une musique névrotique, déséquilibrée, jouant sur les émotions au point d'en devenir embarrassante. Qui plus est, elle manquait d'ordre classique. Le petit ange de la piété chrétienne traditionnelle, mais avec lui la culture musicale chrétienne conventionnelle et la société hiérarchisée allemande, disent donc : *ne sois pas ce genre de personne, n'emprunte pas cette voie de perdition*. Mais le cœur refuse. *Je serai la personne que je suis et j'emprunterai le chemin que je veux emprunter et il y a plus encore : Dieu me viendra en aide, et ce chemin sera celui de ma rédemption personnelle et aussi celui de la rédemption de la société grâce à l'amour et à la compassion*. Il n'est pas difficile de voir dans le drame de l'ange une trace de l'affaire avec Bülow et d'incidents du même type dont beaucoup sont teintés d'antisémitisme. Ainsi le choix de ce texte vaut comme réponse. L'âme créative suivra son propre chemin vers Dieu, et sa petite lumière, qui est sa vie, se révélera plus puissante que toutes les tentations de l'ange.

Mais il ne s'ensuit pas qu'il faudrait se concentrer sur le seul texte pour le comprendre. Car le texte et la musique se trouvent dans une profonde unité qui n'a rien d'attendu. Ainsi c'est bien plutôt la musique qui impose implacablement une telle lecture du texte. J'ai souligné comment la dignité pleine de simplicité de l'ouverture du mouvement de la chorale renvoie à Bach. Par un mouvement de contraste, la section du milieu, le décor

de « *Da kam ich zu einen breiten Weg* » est du pur Mahler : son utilisation d'un mouvement nerveux et sautillant ainsi que l'emploi des cloches anticipent des sections de la quatrième Symphonie, le séjour de l'enfant au Paradis. À l'ange qui détourne l'enfant appartient cependant une mélodie qui semble un air conventionnel de comptine à la fois banal, édulcoré et espiègle et qui nous renvoie à la perspective sardonique sur la société conventionnelle proposée par le troisième mouvement.

Jusque là, il semble que la ligne vocale exprime encore la nature spirituelle de l'enfant et une simplicité véritablement enfantine. Dans une bonne interprétation, on entendra généralement un ton qui semblera par comparaison très direct et qui ne devra rien à l'opéra. Mais à ce moment là se produit une violente transition dans l'ambiance et la tonalité musicale. Comme dans ce passage que Mahler indique comme « *leidenschaftlich aber zart* », « passionné, mais tendre », le contralto éclate : « *Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen. Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen* ». « Ah non alors ! Je ne me laisserai pas détourner de ma voie. Ah non alors ! Je ne me laisserai pas détourner de ma voie ». La mélodie au chromatisme passionné utilisée ici est caractéristique de Mahler dans ce qu'il a de plus mahlérien, c'est-à-dire dans ce qu'il a de plus inacceptable pour le goût musical conservateur. Les interprétations le soulignent généralement en employant une tonalité avec davantage de vibrato et un son plus proche de l'opéra. Comme pour marquer davantage l'effet, cette voix est accompagnée par deux clarinettes, instruments que la tradition associe de manière emblématique aux femmes et à la dimension érotique, et que Mozart employait ainsi pour défier l'ordre religieux³⁹. En résumé, l'enfant se révèle être une femme, et, dans le symbolisme culturel de l'époque de Mahler, un juif, et probablement aussi, une personne de gauche. Et tous se révèlent être Mahler le compositeur qui ne se laissera pas détourner de sa voie et qui ne cesse de répéter que le travail de composition implique une réceptivité féminine et une compassion qui défie les hiérarchies sociales. Mais il y a plus encore : si cette explosion de la musique de Mahler, avec tout ce qu'elle comporte d'émotivité « féminine » et d'intensité nerveuse, avec l'élan de ses ailes conquises dans la lutte pour l'amour, si cette musique est le point d'aboutissement d'une recherche qui a commencé avec Bach, alors, c'est elle qui est la véritable héritière de la tradition d'une recherche de spiritualité authentique que la musique de Bach avait inaugurée. Quant à la musique conventionnelle, elle est, en revanche, inauthentique et morte.

Cette explosion passionnée est néanmoins pleine de tendresse. La figure de l'ange n'est pas vaincue par méchanceté, par châtement, ou par un dénigrement envieux mais tout simplement par la décision de suivre sa propre lumière et de continuer à être soi-même.

Pour Schopenhauer, dont la conception de l'érotisme musical dominait le contexte culturel de Mahler, la musique enveloppe une représentation de notre incarnation et de notre sexualité. À l'écoute de cette *représentation*, nous devenons capables de nous libérer de ces liens qui nous rattachent intimement à cette condition et nous nous approchons progressivement d'une condition qui ignore le trouble. Pour Mahler, en revanche, le mouvement de la pensée est complètement opposé. En créant cette représentation de notre incarnation charnelle et de notre sexualité, ou en l'écoutant, nous acceptons de nous y tenir, et nous lui permettons de nous faire face. Nous refusons de nous laisser détourner par des anges, et nous existons simplement, tendrement et sans le moindre ressentiment.

Nous sommes à un tournant de cette tradition de l'élévation dont j'ai tenté de proposer un dessin général. En premier lieu il s'agit d'un geste de défi en faveur de la com-

préhension sociale, qui oppose un refus catégorique à l'intolérance comme à la haine. L'exclus s'exprime : « je revendique le droit à l'élévation ; je m'élèverai et personne ne m'en détournera ». En second lieu il s'agit d'un moment de reconnaissance joyeuse de l'incarnation charnelle du soi.

Il se tient là, en toute simplicité, parlant dans sa voix de contralto, avec une tendresse qu'il décrit lui-même comme passionnée. Il indique par là que c'est seulement quand on peut faire face dans son corps tout à la fois masculin et féminin, sans honte ni malignité, que l'on peut défaire les forces de la haine et remporter la victoire pour l'amour. *Je n'ai pas permis qu'on me détourne de ma voie*, dit simplement l'enfant. Avec cet énoncé, il trouve l'indication que cette société pourrait être pleine d'amour et de justice⁴⁰.

La victoire sur la honte primitive rend possible celle sur l'agression et le dégoût. Celui qui parle refuse de se recroqueviller pour se protéger contre les imperfections de son incarnation charnelle et il refuse aussi de s'isoler des imperfections dégoûtantes de ses compagnons humains. On peut ainsi vaincre l'adversité sans rage ni hiérarchie.

VII. La lumière cachée

V- Im Tempo des Scherzos ; Wild herausfahrend, etc. (Tempo de scherzo ; mené follement). Do mineur/ Do majeur à l'ouverture, avec beaucoup de modulations ; finissant avec un mi- bémol majeur.

Dans son ampleur, le cinquième mouvement s'ouvre avec une reprise du cri de dégoût du troisième mouvement, une explosion terrifiante. Le matériel de l'ouverture est riche de références à d'autres passages de l'œuvre : les cordes frémissantes et plus tard les triolets des hautbois rappellent le mouvement d'ouverture ; l'utilisation du carillon, la *Urlicht* et les anticipations du matériel thématique qui sera utilisé dans la section chorale conclusive sont nombreuses. Seul l'*andante* est absolument à l'extérieur du cadre d'ensemble, comme si l'adversité et la souffrance de la vie, mais aussi les obstacles sociaux qui l'entravent, pouvaient être relevés et transfigurés pour devenir nobles, tandis que le confort et les bonnes manières devaient être tout simplement abandonnés. Mais bientôt et pour la première fois, se fait entendre le thème associé à l'élévation ailée de l'amour. Le carillon retentit et puis c'est le silence. Du fond même du vide, un cor lointain appelle dans la solitude. Tout se passe comme si celui qui souffre était convoqué. Mais à quoi ? Contre le *pizzicato* des cordes, on entend maintenant le *Dies Irae*, lent et comme étouffé par la distance. Alors que le thème triomphant (« *aufstehen* ») fait son apparition, une atmosphère de suspense remplie de crainte s'impose, calme mais nette, pour finir sur un *decrescendo*, comme ce sera à chaque fois le cas jusqu'à la fin.

Un thème passionné et saisi d'anxiété, qui sera plus tard associé au motif du contralto – « *O gläub!* », « O crois » – est maintenant introduit par les vents⁴¹. Le *Dies Irae* revient, rejoint par le thème de la résurrection et les cuivres s'élèvent vers un climax triomphant qui emporte le thème de l'élévation. Mais soudainement, le mouvement d'expansion du climax s'étouffe comme aigri : un cri strident jaillit du *piccolo*. Un silence gêné s'ensuit. C'est l'heure, semble-t-il, de la mort et du jugement.

Un long *crescendo* de percussion conduit alors au thème d'une marche pesante et cruelle que Mahler a décrit comme celle qui conduit un mort au jugement dernier. Il n'est pas inutile de citer deux versions de son compte-rendu :

« Pour commencer, comme la foi et l'église le dépeignent : le jour du jugement, un immense tremblement secoue la terre. Le climax de cet événement terrifiant est accompagné par des roulements de tambour. C'est alors que la trompette du jugement dernier se fait entendre. Les tombes s'ouvrent d'un coup. Les créatures sortent en se débattant parmi les gémissements et les tremblements. Ils forment alors d'immenses processions : les riches et les pauvres, les paysans et les rois, l'église toute entière avec ses évêques et ses papes. Ils sont tous saisis de la même peur, ils crient et ils tremblent tous de la même manière car, aux yeux de Dieu, ils ne sont tous que des hommes. Alors, comme surgie d'un autre monde, la trompette du jugement dernier retentit à nouveau.

Enfin, après qu'ils ont quitté leurs tombes et que la terre n'est plus qu'un désert de silence, la très longue note de l'oiseau de la mort s'étire ». (1896)

« On entend la voix de celui qui appelle. La dernière heure de toute créature vivante est arrivée, le jugement dernier est là, et l'horreur du jour des jours va s'abattre sur nous. La terre se met à trembler, les tombes s'ouvrent d'un coup, les morts se lèvent et se mettent en marche dans d'interminables processions. Les grands et les petits de la terre, les rois et les mendiants, les justes et les hommes de peu de foi, tous se pressent en avant. Leur cri qui implore la pitié et le pardon résonne de manière terrible à nos oreilles. Nos sens nous quittent, toute conscience expire à l'avancée du Juge Éternel. La trompette du jugement dernier se fait entendre ; les trompettes de l'Apocalypse retentissent. Dans le silence surnaturel qui s'ensuit, nous pouvons à peine distinguer un rossignol éloigné, un dernier écho tremblant de la vie terrestre ». (1901)

L'insistance avec laquelle Mahler souligne que tous les êtres humains sont également effrayés et vulnérables est remarquable : les grands de ce monde se retrouvent au même niveau que les pauvres et les princes de l'église ont rejoint leurs ouailles. Voilà ce qui explique le caractère très fortement sardonique de cette marche, saturée de renvois à la musique des mauvaises fanfares⁴². Il n'est pas jusqu'au « O crois » et « *aufstehen* » qui n'apparaissent sous une forme dégénérée et comme dégradée, altérée par la vie mondaine qui précède le jugement. Tout est brinquebalant et sans repaire, comme privé d'assiette ; tout est contaminé et exige purification. On entend une fanfare en arrière plan ; elle se rapproche et vient éclipser le voix passionnée du thème « O crois ». Une douce mélodie s'élève alors brièvement parmi les cordes – plus tard associée aux mots « tu n'es pas né en vain ». Cloches et trompettes au loin.

À l'arrière-plan, le cor fait alors entendre la simplicité de son appel comme dans l'ouverture du mouvement ; il retentit seul d'abord puis il est rejoint par les trompettes. La mélodie sensuelle et cassée palpite dans le vide : c'est ce chant confié à la flûte que Mahler appelait « l'oiseau de la mort ».

Jusque là, le mouvement suit les idées plutôt conventionnelles des chrétiens sur le Jugement dernier, mais l'on perçoit cependant une insistance caractéristique de l'humanisme à mettre l'égalité avant Dieu et à peindre dans des couleurs satiriques la procession désordonnée et terrifiée de ceux qui étaient autrefois les riches et les puissants de ce monde. La section conclusive contient cependant, comme Mahler l'a redit avec insistance, quelque chose qui est à la fois inattendu et hétérodoxe.

Pour comprendre ce dont il s'agit, il faut commencer par regarder de près le texte.
Citons d'abord le texte complet et intact de l'ode de Klopstock :

*Auferstehen, ja auferstehen wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblichs Leben
wird, der dich schuf, dir geben. Hallelujah!*

*Wieder aufzublühn wird'ich gesät!
Der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, uns ein, die starben! Hallelujah!*

*Tag des Danks! der Freudenthränen Tag!
Du meines Gottes Tag!
Wenn ich im Grabe
genug geschlummert habe,
erweckst du mich.*

*Wie den Traumenden wird's dann uns seyn!
Mit Jesu gehn wir ein
zu seinen Freuden!
Der müden Pilger Leiden
Sind dann nicht mehr!*

*Ach ins Allerheiligste führt mich
Mein Mittler dann; lebt'ich
Im Heilighume,
Zu seines Namens Ruhme! Hallelujah!*

Tu ressusciteras, oui, tu ressusciteras,
Poussière de mon corps, après un bref repos !
Une vie immortelle,
Voilà ce qu'il t'offrira celui qui t'a créé. Alléluia !

C'est pour fleurir à nouveau qu'on m'a semé !
Il va, le Seigneur de la moisson,
Et de nous il fait des gerbes
de nous, les morts. Alléluia !

Jour de grâce ! Jour des pleurs de joie !
Ton jour, mon Dieu !
Quand dans ma tombe
J'aurai sommeillé à suffisance,
Tu me réveilleras.

Il en sera pour nous comme pour des rêveurs
Avec Jésus, nous entrerons
Dans sa paix !
Les peines des pèlerins fatigués
Auront disparu.

Dans le saint des saints me conduira
Mon Rédempteur ;
Dans son sanctuaire
Et pour la gloire de son saint nom ! Alléluia !

Mahler va introduire quatre changements dans ce texte. Pour commencer, il supprime la troisième, la quatrième et la cinquième strophes de l'ode de Klopstock. Ces strophes expriment la pitié chrétienne traditionnelle et donnent une image très attendue de la paix des cieux qui mettraient fin à tout effort et à tout combat. Au lieu de cette fin statique, Mahler insiste sur la beauté du combat et de l'amour sans évoquer Jésus ou le Paradis. Deuxièmement, Mahler omet le terme Alléluia qui sans rien ajouter au contenu du texte suggère une finalité statique plutôt que la continuation d'un effort. Troisièmement, il modifie les personnes du texte et substitue « J'ai été semé » par « Tu as été semé ». Si ce changement semble avoir pour seul effet superficiel de prolonger l'adresse rhétorique de « ma poussière » dans la seconde strophe, il fait du poème tout entier une apostrophe à l'humanité. Enfin, Mahler substitue « *schuf* », créé par « *rief* », appelé. Dieu n'apparaît plus dans le texte comme le créateur de l'homme, mais comme celui qui appelle la personne créative à une action par laquelle exprimer son identité.

La suite du texte est du Mahler. Il faut aussi le citer dans son intégralité, avant d'examiner son expression musicale.

*O glaube, mein Herz, o glaube,
es geht dir nichts verloren !
Dein ist, was du gesehnt,
dein was du geliebt,
was du gestritten !*

*O glaube,
du warst nicht umsonst geboren !
Hast nicht umsonst gelebt,
gelitten !*

*Was entstanden ist,
das muss vergehen !
Was vergangen, auferstehen !
Hör' auf zu beben !
Bereite dich zu leben !*

*O Schmerz ! Du Alldurchdringer !
Dir bin ich entrungen !
O Tod ! Du Allbezwinger !
Nun bis du bezwungen !*

*Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heissem Liebestreben,
werd'ich entschweben
zum Licht, zu dem kein Aug'gedrungen !
Sterben werd'ich, um zu leben !*

*Auferstehen wirst du
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen
Zur Gott wird es dich tragen!*

O crois, mon cœur, ô crois,
Rien de ton être ne sera perdu !
T'appartient ce après quoi tu as soupiré./ [T'appartient d'avoir soupiré]
T'appartient ce que tu as aimé./ [T'appartient d'avoir aimé]
Ce pour quoi tu as lutté ! / [T'appartiennent tes luttes]

O crois-le,
Ce n'est pas en vain que tu es né !
Ce n'est pas en vain que tu as vécu
Souffert !

Ce qui est venu au monde
Doit disparaître !
Ce qui a disparu doit ressusciter !
Cesse de trembler !
Prépare-toi à vivre !

O douleur ! Toi qui tout traverses !
À toi j'ai été arraché !
O mort ! Toi qui tout soumetts !
Te voilà soumise !

Avec ces ailes que j'ai emportées de haute lutte,
Dans un brûlant élan d'amour,
Je vais m'envoler
Vers la lumière que nul œil n'a jamais pénétrée.
Je vais mourir, pour vivre !

Tu vas ressusciter,
Mon cœur, en un instant !
Ce pour quoi tu as combattu
Vers Dieu te portera !

Il est clair que les vers de Mahler ont une intensité personnelle et passionnée qui manquent à ceux de Klopstock. Pour commencer, ils se signalent par une très grande liberté formelle. Dans la section « *O glaube* », Mahler abandonne le schéma strictement parallèle des strophes de Klopstock et fait l'économie des rimes. Ces changements sont aussi affaire de contenu. Les références au combat amoureux et aux ailes du *Phèdre* permettent à Mahler de proposer une image de l'élévation bien plus dynamique et plus érotique que celle proposée dans les strophes d'ouverture. Mais il y a plus : les mots correspondent parfaitement à la description de Mahler quand il disait avoir voulu remplacer les hiérarchies traditionnelles que Dante faisait reposer sur la récompense et le châtement par l'amour tout puissant et la simplicité de l'être. L'ode décrit subtilement les mouvements et la pureté de l'être du cœur combattant comme des fins en soi qui ne doivent rien au châtement ou à la récompense.

« Rien de ton être ne sera perdu ! » chante le contralto. Puis elle développe cette idée dans des termes ambigus. On commence par comprendre ces vers dans leur sens théologique le plus évident : *désormais, tu possèdes tout ce que tu as toujours désiré, tout ce que tu as aimé et pour quoi tu as combattu*. On peut très bien en effet se satisfaire de cette signification, mais deux arguments peuvent conduire à la nuancer. D'une part, ces thèmes sont inacceptables pour l'image traditionnelle de la récompense céleste, car tous les hommes sont pécheurs et ont aimé et désiré des objets sans valeur ; mais d'autre part la phrase allemande peut avoir et se trouve avoir ici un autre sens selon lequel les accusatifs sont construits comme des accusatifs d'objet interne. Cette construction était fréquente en grec, comme en allemand, ou en anglais avec des syntagmes du style : « *fight the good fight* » [et en français : « dormir du sommeil du juste », « mourir de sa belle mort »]. L'accusatif d'objet interne n'introduit aucun objet distinct de l'activité évoquée par le sémantisme du verbe mais renforce le verbe en mentionnant sous la forme du substantif l'activité impliquée dans le verbe⁴³.

Ainsi compris, les pronoms (« *was* »), n'évoquent pas un objet du verbe qui serait le corrélat et le dépassement du combat et du désir. Et ainsi, le désir lui-même, l'amour lui-même, ainsi que tous les combats (l'amour que tu as aimé, les combats que tu as combattus), tout cela t'appartient. Si les deux lectures de ces vers sont possibles, celle que je propose sur la base de l'accusatif d'objet interne me semble liée de manière plus étroite à l'idée selon laquelle « Rien de ton être ne sera perdu ! ». Qui plus est, comme nous le verrons, cette signification est corroborée par la musique dont les accents glorifient la lutte plus qu'ils ne promettent la possession statique d'un objet. Ni récompense, ni châtement : l'être seul. Éclairés par cette interprétation, les derniers vers qui répondent à une syntaxe identique, se laissent bien mieux comprendre. Il est peu probable que « Ce pour quoi tu as combattu/ Vers Dieu te portera ! » puisse signifier : « L'objet (séparé de toi) pour lequel tu as combattu, va te pousser à te diriger vers Dieu ». Que serait donc cet objet ? Pourquoi causerait-il un mouvement ? Le vers signifie donc probablement : « le fait que tu aies combattu pour ce pour quoi tu as combattu (le combat que tu as combattu) te conduira vers Dieu ». On pourrait maintenant souligner que l'autre sens du vers qui s'impose simultanément, à savoir, « tes battements », au sens de *battements du cœur*, est lui aussi construit sur un accusatif d'objet interne. Tout autre sens est impossible car le cœur *bat ses battements* : il ne bat pas autre chose qui serait comme séparé de lui. Il en va de même pour un troisième sens : « tu bats le temps » où nous pouvons retrouver une signification qui va au-delà de la vie de la musique elle-même et contient aussi une référence à la carrière de Mahler comme chef d'orchestre. Redisons-le : le chef d'orchestre *bat le battement*, il ne se bat pas contre quelque objet extérieur. J'en conclus que nous sommes portés à maintenir les deux interprétations de l'accusatif (interne et externe) jusqu'au moment où, pour finir, nous sommes forcés de choisir l'accusatif d'objet interne même si l'autre interprétation reste grammaticalement possible. De cette manière, nous pouvons nous concentrer sur la nature de l'activité et du combat en eux-mêmes, comme des récompenses qui valent en elles-mêmes et par elles-mêmes.

Ce que ces vers disent, et cela ne nous ne étonne plus, c'est que la récompense d'une vie de combat et d'amour, c'est cette vie elle-même. Cette vie est le sujet lui-même, elle lui appartient, elle ne peut lui être enlevée ni par la mort, ni par la douleur, ni par une opposition quelle qu'elle soit. Les trois sens du mot « *geschlagen* » renforcent cette idée : les combats métaphysiques d'abord, mais aussi le battement du cœur, ces mouvements

passionnés du corps, et, en musique enfin, cette mesure que l'on bat, voilà tout ce qui assure la rédemption, et qui est la rédemption elle-même.

Il nous faut désormais décrire la musique. Nous devrions découvrir qu'elle supporte cette interprétation, comme si le texte naissait de la musique elle-même, comme l'épanchement expressif d'une idée musicale.

Du fond d'un silence de mort, au moment où, dans un schéma plus conventionnel, on s'attendrait à trouver le juge du *Dies Irae* de la tradition s'avancant avec son grand livre « dans lequel est écrit tout ce par quoi le monde sera jugé », nous entendons les voix tranquilles d'êtres humains qui chantent en chœur simplement et se rassurent les uns les autres. « Avec douceur et simplicité », écrit Mahler, « les paroles s'élèvent doucement »⁴⁴. Ils chantent sans accompagnement, dans une simple harmonie de chorale. Le thème de la résurrection qui avait été contaminé par la confusion mondaine de la marche, s'élève désormais dans sa dignité nue. Sur les mots « *brief Rest* », le thème décline. Le mot choisi par Mahler « *rief* » « appelé » acquiert une valeur extraordinaire, au moment où le solo de la soprano s'élève au-dessus du chœur, chantant, comme Mahler le souligne, « très tendrement », et comme « en son for intérieur ». La deuxième strophe obéit au même schéma avec son orchestration toute simple.

Avec la section indiquée « *etwas bewegter* », « quelque peu plus animé », nous arrivons au début du texte de Mahler lui-même. Le thème « O crois » n'est pas nouveau : nous l'avons déjà entendu dans l'anxiété et dans l'angoisse ; c'est désormais le contralto qui l'entonne avec une intensité qui rappelle le « *Ah ! Ich liess mich nicht abweisen* » de la section « *Urlicht* ».

Quand nous arrivons aux mots ambigus, la musique exprime une très grande intensité de lutte et de désir par ses rythmes syncopés et son chromatisme, mais aussi par sa tension croissante sur « *geliebt* ». Nulle possession statique d'un objet ne se fait entendre dans cette musique et nul *telos* de quelque type que ce soit n'est présent. Au contraire, la beauté est toute dans l'intensité de l'effort lui-même, qui gagne tout l'orchestre quand les cordes sont chargées de jouer « *mit leidenschaftlichem Ausdruck* », « avec une expression passionnée ».

Les ténors et les basses font maintenant leur entrée : ils sont seuls et leur chant évoque mystérieusement la « renaissance ». « Cesse de trembler », disent-ils dans un soupir d'espérance, puis, éclatant d'une joie énorme : « Prépare-toi à vivre ! » Et qu'il s'agisse de la joie de la vie dans un autre monde, ou de celle de la vie vécue en ce monde, peu importe : cette joie est énorme et c'est la joie de vivre. Les ailes de l'amour s'élèvent alors et nous atteignons le passage de sensualité libre et de joie décrit au début de ce chapitre. La décision de confier cette musique érotique à deux voix féminines qui s'entrelacent comme une arabesque peut être comprise à la lueur de ce que nous avons avancé pour « *Urlicht* ». Il en irait de même pour beaucoup d'images de la féminité et de la passivité chez Mahler. Les ailes de l'élévation appartiennent à la réceptivité, à ceux qui acceptent de se féminiser pour se permettre « d'être traversé par l'esprit du monde comme l'est un instrument par la musique », à ceux, comme nous le comprenons ici, qui s'autorisent un amour érotique passionné. Et, comme l'expriment les lignes vocales, l'idéal de l'amour est ici, (comme dans le *Phèdre* de Platon auquel nous devons l'image des ailes), un idéal de réciprocité et d'égalité, un idéal qui refuse le partage des « petits et des grands ». Dans une extase généreuse, la musique déploie son amour libéré de toute envie et de toute colère, finissant par envelopper dans son mouvement tous les êtres vivants.

Mais quelle est donc cette « lumière que nul œil n'a jamais pénétrée » ? Il est évident que c'est la lumière céleste. Pourtant l'idée selon laquelle aucun œil n'a jamais vu la lumière céleste constitue, du point de vue chrétien au moins, une anomalie. Les expériences des mystiques sur cette terre, expériences auxquelles les traditions augustinienne et thomiste ont donné tout leur poids, mais aussi l'expérience des anges et des âmes ayant atteint la perfection après la mort ; dans un cas comme dans l'autre, la lumière céleste a bien été percée⁴⁵. Certaines traductions tentent de réduire la difficulté en proposant : « aucun œil mortel », mais ce n'est pas ce que le texte dit.

Nous pouvons maintenant préciser que dans l'eschatologie juive, la vie après la mort n'apparaît pas comme un lieu de lumière, mais comme obscurci par les ombres, plus ou moins comme dans l'au-delà homérique. Et le judaïsme n'est pas très éloigné du romantisme quand il souligne que la valeur et le sens de la vie doivent être trouvés dans l'histoire, dans les choix qu'elle exprime et ses combats pour la vie. Il ne me semble donc pas trop audacieux de trouver ici une image proprement juive de la vie après la mort, entendue comme un lieu traversé d'ombres et d'incertitudes et qui ne reçoit sa lumière que des réalisations d'une personne au cours de sa vie. Une fois de plus le romantisme de Mahler et son judaïsme se trouvent étroitement liés parce qu'ils invitent à insister sur la lumière de la vie mondaine plutôt que sur un *telos* qui se trouverait au-delà du monde.

Si l'on accepte cette lecture, il vaut la peine, selon moi, d'hasarder une idée supplémentaire. Si mon interprétation de l'œuvre a été convaincante, la créativité musicale figure comme un des thèmes principaux. Or Mahler associe fréquemment la musique avec l'obscurité : c'est le royaume où « règnent les sentiments les plus sombres ». L'idée selon laquelle l'expérience idéale devrait être une expérience visuelle et qui suppose que l'illumination où elle culmine pourrait toujours être exprimée en recourant à une clef oculaire, pourrait bien être rejetée par une personne dont les émotions les plus profondes se déploient à travers la forme musicale. Mahler a toujours tenu les arts visuels à distance. Il soutient qu'ils sont accrochés « aux apparences extérieures » et qu'ils échouent à « atteindre le fond des choses »⁴⁶. La musique, en revanche, va au-delà des habitudes. Elle est donc capable de jeter une lumière qui, très précisément, échappe à l'œil socialement corrompu. Mahler utilise l'idée de « l'illumination » quand il veut décrire à la fois la « *Urlicht* » et l'expérience finale de l'amour céleste. Mais je crois que c'est une illumination invisible, parce que musicale, une lumière irradiant depuis le monde inférieur, où « règnent les sentiments les plus sombres ». Une telle thèse sur la nature de l'objet musical n'est pas seulement compatible avec les œuvres de l'eschatologie juive : elle en offre un prolongement.

L'ensemble du chœur peut maintenant se joindre à l'élévation. Cette élévation concerne désormais tous les mortels, les riches et les pauvres, les hommes et les femmes, auxquels l'amour a donné des ailes. Et tous chantent à l'unisson : « Je vais mourir, pour vivre ! ». C'est alors le thème de la Résurrection qui revient, entonné *fortissimo* par le chœur tout entier qu'accompagne l'orchestre auquel se joint maintenant l'orgue. Les sonorités de la chorale de Bach se fondent parfaitement avec l'intensité toute mahlerienne des cordes et des cuivres et la symphonie célèbre la création authentique, qui est aussi la création musicale, et tout cet amour qu'elle apporte à l'humanité. Le soi auquel s'adresse le chant (« toi, mon cœur ») à la fois fort et pleinement expressif ne trouve plus aucune limite à l'intensité de sa joie. Loin de s'infléchir comme courbée sous le poids d'un fardeau, la dernière phrase du thème, s'élève à nouveau avec confiance jusqu'au mi-bémol : « Tu vas ressusciter, / Oui, tu vas ressusciter / Mon cœur, en un instant ! ».

Or l'instant « (*in einem*) Nu » est tenu avec force, il pèse de tout son poids pendant presque une mesure entière, comme pour diriger notre attention sur ce qui prend du temps et qui occupe un corps, c'est-à-dire sur ce à travers quoi et en quoi la victoire a été emportée. La triple signification du mot *geschlagen* (les combats du cœur, ses battements et le rythme musical), gagne maintenant l'orchestre, alors que les percussions, les cuivres, l'orgue et les cordes frappent tous ensemble le temps de manière emphatique. Les dimensions temporelles et corporelles du son qui constituaient pour Schopenhauer les signes d'une mauvaise relation entre la musique et l'impossibilité de la rédemption et ceux d'un asservissement à la volonté érotique, deviennent ici le véhicule de la rédemption, et l'existence rachetée elle-même.

Assiste-t-on avec cette œuvre à un salut chrétien et détaché de ce monde ? En apparence, oui⁴⁷. Mais en fait, l'œuvre ne cesse de souligner qu'il n'y a pas de « Jugement dernier », qu'il n'y a pas d'assignation à des places fixes. Mahler omet délibérément des passages entiers du texte de Klopstock qui faisaient référence à Jésus et au paradis et il les remplace par sa vision romantique. En outre, si le monde de la béatitude doit constituer un salut pour le moi, il faut qu'il soit le monde des battements du cœur, le monde des corps et des élans amoureux, le monde d'une réceptivité ininterrompue et de la vulnérabilité : un monde dans lequel la compassion pour les souffrances humaines fait naître un amour aussi pleinement universel que la musique elle-même.

VIII. *Imagination et Justice*

Mahler accomplit ainsi une fusion triomphale du thème chrétien de l'élévation et des motifs romantiques de la lutte et de l'imagination. Il propose cette fusion dans le contexte d'une pensée juive qui insiste davantage sur la justice de ce monde et sur le corps en ce monde. Chemin faisant, il offre des réponses extrêmement puissantes aux questions que pose la théorie de l'élévation développée chez Dante à partir de positions thomistes : questions qui portaient sur l'autorité et la réciprocité, sur la valeur des luttes sur terre et sur le sens du corps. Je tiens que cette version de l'élévation a permis d'éliminer l'étroitesse de l'amour, ses craintes excessives, et aussi sa colère. Elle offre cependant des résultats plus positifs tels qu'une compassion pleinement universelle, un engagement solide en faveur de l'égalité et de la réciprocité entre les hommes et pour l'égal dignité des juifs et des gentils, des femmes et des hommes. Les combats du cœur de chacun l'emportent en dignité sur l'autorité conventionnelle ; la lutte sur terre pour la justice et la fraternité reçoit tout son poids dans le contexte de l'éternité et c'est elle qui lui donne son sens.

D'une certaine manière, cette théorie de l'élévation m'apparaît comme la plus complètement satisfaisante de toutes celles que nous pouvons passer en revue. Pourtant deux questions restent ouvertes.

La première concerne simplement un complément d'information. Nous avons une idée très générale de la politique que pourrait promouvoir cette conception de la musique : une idée de rassemblement et de compassion générale qui serait destinée à soutenir quelque chose comme une réciprocité démocratique. Mais pour des raisons qui tombent sous le sens, aucun détail supplémentaire ne nous est proposé et nous sommes en droit de demander des précisions sur la manière dont cette idée générale pourrait se développer. Le royaume musical, que Mahler appelle le royaume où « règnent les

sentiments les plus sombres », n'est certes pas suffisant pour nous apprendre tout ce qu'une vision sociale et philosophique nous apprend, même si, d'une certaine façon, il plonge au fond des visions politiques avec plus de force que les représentations verbales n'en auront jamais.

La seconde question concerne la vie de tous les jours. Cette œuvre qui prétend résoudre le problème de notre tendance *humaine, trop humaine*, à nous refuser, est elle-même riche de dégoûts et de refus. Elle refuse la vie de tous les jours, ses défauts et son manque d'enthousiasme et l'existence même des formes sociales instituées. Et si la musique permet d'accepter l'humanité toute entière, elle se tient pourtant bien loin des êtres humains dans leur existence concrète qui se trouve encore condamnée par le point de vue de la création authentique. Nous demandons ce que cette perspective visionnaire peut nous dire des personnes réelles avec leurs vrais défauts tels qu'ils se rencontrent dans la vie de tous les jours ; nous aurions besoin de le savoir, par exemple, pour comprendre quelle approche des amours propres à chacune de ces personnes est promise dans la perspective de l'œuvre.

Il n'en reste pas moins que, malgré ces interrogations, nous sommes en présence d'une revendication remarquable : la revendication selon laquelle l'amour, tout en restant humain et inscrit dans les corps, peut surmonter la haine, l'exclusion et le ressentiment. Brontë exprimait des doutes sur la victoire de l'amour sur la haine. Elle avançait que la honte provoquée par notre nudité, encouragée par des siècles de doctrine chrétienne, ne cesserait pas de produire la misogynie et la haine et obligerait ceux qui peuvent aimer et être aimés à séjourner loin du monde. Mahler, ici au moins, se révèle optimiste. On ne saurait dire qu'il propose exactement une solution thérapeutique au problème posé par Brontë. Il se contente d'exprimer l'idée selon laquelle chacun pourrait simplement dépasser la honte primitive et se tenir dans son être sans dégoût ni envie. Il indique en outre que les dimensions corporelles et sensuelles de la musique, loin de rentrer dans le schéma de Schopenhauer, pour qui la musique constituait un moyen d'échapper aux entraves du corps et du sexe, seront les instruments de l'acceptation et de la joie. Il suggère enfin que suivre les mouvements d'une telle musique est déjà un moyen d'accepter l'amour.

Extrait de *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* (chapitre 14 : « The Romantic Ascent : Mahler »), © Cambridge University Press, 2001.

NOTES

1. Mahler, Deuxième symphonie, cinquième mouvement, section « Mit Aufschwung, aber nicht eilen ».

2. Dans l'ensemble (même si, bien sûr, c'est là une simplification), Mahler tend à assigner les expressions de la vulnérabilité et du manque aux voix féminines – comme dans « Das irdische Leben » et le « Abschied » de *Das Lied von der Erde*. Les voix masculines font face à la mort d'autre autre manière – avec une vaillance militaire et un stoïcisme (« Der Tamboursg'sell ») qui parfois dégénèrent en folie (« Revelge »).

3. Mahler, programme pour l'exécution de 1901 à Dresde ; cité par Henry-Louis de De La Grange *Gustav Mahler*, Fayard 1973 et 1979 (éd. revue et augmentée).

4. Cité dans D.Mitchell, *Gustav Mahler : The Wondrous Years*, London : Faber and Faber, 1975. Mahler se compare ici au Beethoven de la Neuvième Symphonie, et remarque que le texte de Schiller est inadéquat pour donner corps à l'idée musicale de Beethoven.

5. Voir Mitchell. À cette date, la Première Symphonie ne s'appelait pas encore « symphonie », et c'est pourquoi ce mouvement n'était pas caractérisé comme appartenant à une « deuxième symphonie ». Le manuscrit complet le plus ancien de ce mouvement (que Mahler appelait aussi « *todtenfeier* ») porte la date du 10 septembre 1888.

6. Pour une discussion de cet incident, voir Mitchell (1975).

7. Voir Mitchell à propos de la prétendue forme sonate du mouvement.

8. voir Mitchell.

9. voir la discussion de cet incident dans Mitchell, dans de La Grange, dans Blaukopf (*Gustav Mahler*) et spécialement chez Reik (*The Haunting Melody : Psychoanalytic Experiences in Life and Music*. New York : Farrar, Strau and Young, 1953) qui propose une très intéressante interprétation de la relation entre Mahler et Bülow.

10. La partition complète du Scherzo est datée du 16 juillet 1893. (Le chant de Saint-Antoine, très proche, fut achevé le 8 juillet dans une partition pour voix et piano, et le 1 août pour la partition complète.) La partition complète de l'« *Urlucht* » fut achevée le 19 juillet 1893. Le mémoire de Bauer-Lechner contient maintes anecdotes sur cette période. Mahler paraît souffrir de ce qu'il ressent comme un contraste excessif d'atmosphère entre le deuxième et le premier mouvements (voir Mitchell).

11. Il manifesta aussi la crainte qu'un mouvement choral final puisse passer pour une imitation superficielle de la Neuvième de Beethoven – voir Blaukopf, p.97

12. Voir Mitchell.

13. Le récit de Förster est cité intégralement dans Mitchell.

14. « La lumière brillera dans les ténèbres ». Cité dans Mitchell.

15. Voir le passage cité plus haut à propos de la recherche à travers la littérature mondiale de « la parole qui rachète » ; et dans une lettre de juillet 1894 à Arnold Berliner, Mahler écrit : « le cinquième mouvement est grandiose et se clôt avec un hymne choral dont le texte est de moi. »

16. À cet égard, la tentation de lire Mahler dans les termes de la psychanalyse kleinienne est compréhensible, et, en un sens, va dans la bonne direction. D'un autre côté, la tentative de ce type qui est celle de Holbrook (1975) paraît pesante et chargée de jargon, et s'attache trop peu à la musique.

17. Cité dans de La Grange. Mahler souligne qu'il laisse l'« interprétation des détails à l'imagination de chaque auditeur individuel. »

18. L'un fut écrit pour Marschall seulement quelques mois plus tard ; un autre fut écrit pour Natalie et Bruno Walter en janvier 1896 ; et le dernier fut écrit pour des exécutions en 1900 à Munich et en 1901 à Dresde. Il en annula la publication au dernier moment à Munich, mais il le publia à Dresde.

19. 20 décembre 1901, cité par Cooke (1988), p.54.

20. Bauer-Lechner (1980). On se souvient que Mahler, dans la même conversation déclara que la « symphonie » signifiait pour lui « construire un monde avec tous les moyens techniques disponibles. »

21. Voir de La Grange.

22. Voir de La Grange.

23. Voir de La Grange.

24. Voir de La Grange.

25. Voir l'extrait des écrits de Lipiner cités dans Hefling (« Mahler's "Todtenfeier" and the Problem of Program Music », *Nineteenth Century Music* 12, 1988) : « ... nous souffrons jusqu'à l'extrême, et puis, ensanglanté, l'homme s'arrache à son moi transitoire... », etc. La conclusion est que le « géant Je » a été vaincu.

26. Je suis reconnaissante à Ed Cone pour une correspondante éclairante sur ce point. Cone indique que même le mot « *Todtenfeier* » n'a pas le même sens dans le texte de Lipiner/Mickiewicz et dans l'usage qu'en fait Mahler : dans le texte, il s'agit d'une fête des morts populaire ; dans la symphonie il s'agit de la célébration funèbre du héros.

27. Voir de La Grange.

28. Selon Bauer-Lechner.

29. À opposer à la suppression finale du mouvement « *Blumine* » de la Première Symphonie.

30. Comparer à Cooke (*Gustav Mahler, An Introduction to his Music*, Cambridge University Press, 1988) : « le

caractère écrasant du premier mouvement a pour effet de réduire la vision du bonheur de la vie à un petit espace et à une chose terne et fragile. »

31. Cf. le programme de 1896.

32. La question de savoir laquelle des deux fut achevée la première n'a pas été tranchée et Mahler ne cessa de rapporter l'une à l'autre.

33. Pour des détails, cf. de La Grange. Il faudrait prêter une attention particulière à la manière dont le mi-bémol de la clarinette complète le si bémol – sa première apparition est indiquée « *mit Humor* ». Il faut aussi remarquer l'utilisation du coup de baguettes sur la grosse caisse.

34. À 40 sur la partition.

35. Cf. Mahler dans une lettre à Max Marschall, cité dans Cooke.

36. Pour le vif intérêt que Mahler portait alors à Bach, cf. Bauer-Lechner et de La Grange.

37. Cf. de La Grange.

38. Weinger publie *Sexe et Caractère* en 1902. Il se suicide en 1903. Même si ces idées revêtent une forme excessive, elles expriment parfaitement les lieux communs que l'on rencontre à Vienne à cette époque. Karl Kraus, par exemple, avait soutenu des positions similaires. Cf. Otto Weinger, dans *Sexe et Caractère* [M. Nussbaum s'appuie sur la sixième édition] : « certaines réflexions pourront conduire au résultat surprenant selon lequel le judaïsme est saturé de féminité, c'est-à-dire précisément de ces qualités dont j'ai montré que l'essence est en complète contradiction avec la nature masculine ». Parmi les traits féminins ou juifs explorés ici, il faut compter leur échec à saisir que l'état national est le but de toute aspiration masculine ; c'est pourquoi, suppose Weinger, les juifs et les femmes ont un penchant pour les idées de Marx. Les juifs comme les femmes ne parviennent pas non plus à comprendre les distinctions de classes : « ils se trouvent à l'opposé des aristocrates, pour qui la défense des limites qui séparent les individus est l'idée dominante ». Weinger soutient aussi que la femme, et par extension, le juif, est la dimension incarnée et sexuée de l'être humain : « la femme seule, donc, est la culpabilité ; et elle est ainsi par la faute de l'homme... Elle n'est qu'une part de l'homme, son autre, indéfinissable, sa partie inférieure ».

39. L'épisode est bien connu : l'archevêque de Salzbourg avait interdit à Mozart d'utiliser la clarinette dans toute œuvre qu'il aurait fait interpréter en ville. L'utilisation des clarinettes en relation avec la sexualité féminine est particulièrement fascinante dans *Così fan tutte*.

40. Adorno évoque le combat de Mahler contre la « malédiction de l'enfermement ». Adorno, 1992, p. 8

41. De La Grange indique que ce thème ressemble de près à celui d'Amfortas dans *Parsifal*.

42. On trouve dans *Ulysse* les didascalies suivantes : « Dans le lointain, une colonne militaire de fifres et de tambours joue le Kol Nidre. Les rabatteurs approchent flanqués d'aigles impériales, de bannières flottantes et d'onduleuses palmes. L'étendard papal chrysoléphantin domine, entouré des fanions de la municipalité. Vient la tête du cortège, précédé de John Howard Parnell, grand prévôt, en tabard échiquier, le Poursuivant d'Athlone et le roi d'Armes de l'Ulster. Suivent le très honorable Joseph Hutchison, Lord Maire de Dublin, le Lord Maire de Cork, Leurs excellences les huit pairs irlandais, les sirdars, grandesses et maharajahs dans leur costume national, le corps des pompiers de Dublin, le chapitre des saints patrons de la finance dans l'ordre de préséance de leur valeur en Bourse, l'évêque de Down et Connor, Son Éminence Michael cardinal Logue archevêque d'Armagh, primat d'Irlande ». James Joyce, *Ulysse*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1995, pp. 534-535. L'évocation continue pendant plus d'une page. *Mutatis mutandis*, cette marche est la cousine de la fanfare de Mahler.

43. On trouvera une liste d'exemples typiques dans leur grammaire grecque de Goodwin et Gluck, (1958), section

1409 : *pasas hedonas hedesthai* : jouir de tous les plaisirs (Platon), *eutuchesas touto to eutuchéma* : ils ont eu la bonne fortune d'une bonne fortune (Xénophon); *noson nosein* : être malade d'une maladie; *hamartema hamartanein*, faire la faute d'une faute, commettre une erreur; *plegen tuptein* : porter un coup. L'anglais compte beaucoup moins d'accusatifs d'objet interne que le grec et l'allemand qui sont des langues à flexion.

44. Programme de 1896.

45. Même si la résurrection des corps n'a pas encore eu lieu, les visions du paradis proposées par Dante, offrent bien

des expériences visuelles. Par ailleurs, la capacité visuelle des anges est soulignée dans différents textes de la tradition chrétienne.

46. Lettre à Marschalk..

47. Il faudrait rappeler que Mahler se convertit au christianisme en 1897. Il reçoit le baptême dans l'église où il avait entendu le mémorial de Bülow. Quels qu'aient pu être les motifs de cette conversion, et on devine aisément leur complexité, on ne saurait douter que Mahler ait épousé avec sincérité quelques aspects de la chrétienté auxquels il peut ici associer la foi pure de l'enfant ainsi que la compassion.