

*Mahler, Première symphonie* [1993]

Mahler portait en lui la musique de ses prédécesseurs. Comme le témoin, le «martyr» qu'il voulut être dès l'enfance. Et son génie propre, pleinement abouti dès la *Première symphonie*, consiste à faire cohabiter dans une même oeuvre des univers différents, voire antagonistes; à les «composer» les uns avec les autres, au point que ses symphonies, parfois, ne semblent pas faites de notes, mais de musiques.

Prenons garde cependant: cela ne signifie pas un seul instant que les compositions de Mahler ne soient que des collages (où les références «nobles» subiraient la concurrence déloyale des citations populaires ou même vulgaires). Non, les allusions, les heurts de styles ou les mélanges de genres ne sont jamais chez lui des facilités. Ils signalent au contraire l'effort mahlérien par excellence: la tentative de rassembler les membres d'un univers éclaté, et de reconquérir, à force de maîtrise et de ferveur, ce qui, à d'autres époques ou d'autres musiques, était naturellement donné.

A la fin du XIXe siècle, les procédés d'écriture traditionnels semblent épuisés. Les compositeurs ont mangé, jusqu'à satiété, les fruits de l'arbre de la science mélodique et harmonique. Leur modernité n'a plus droit à la simplicité, à l'émotion directe; elle se voit fermer les chemins du coeur. Mahler se tourne avec douleur et nostalgie vers un passé déjà mythique, vers ce romantisme où la musique semblait totalement adéquate à l'âme; de même il voudrait, dans une composition «savante», sauver cette immédiateté de l'émotion qui est l'apanage de la musique populaire.

A défaut des mélodies, ne peut-on penser que la «nature», au moins, atteint dans son oeuvre à la présence immédiate? Au début de cette *Première symphonie*, le compositeur ne demande-t-il pas expressément à la clarinette d'«imiter le chant du coucou»? Mais justement, cette imitation n'est pas une métamorphose. Elle maintient et souligne la distance qui nous sépare de la nature. Alors qu'un Beethoven, dans sa *Pastorale*, traduit cette nature en âme, et, d'autorité, l'humanise. Chez Mahler, la forêt ou la montagne demeurent elles-mêmes. Elles surgissent dans l'oeuvre comme le font les mélodies populaires: à l'état sauvage. Intégrées peut-être, mais pas vraiment apprivoisées. Et la grande douceur, «pastorale» si l'on veut, du Premier mouvement,

ne va pas sans une grande tristesse: le monde naturel y est tout entier présent, jusqu'en ses moindres frémissements; il n'est pas réconcilié.

Mais le Deuxième mouvement, avec son *Ländler* pataud, pourquoi devrions-nous l'écouter avec distance? Qu'est-ce qui pourrait nous dissuader de l'accueillir comme une musique toute simple et sans apprêts? Peut-être la disproportion surprenante entre la carrure fruste du thème et l'immensité de l'effectif orchestral qui le magnifie. Le Trio, lui, ébauche une sorte de valse perverse dont Alban Berg, admirateur fervent de Mahler, se souviendra dans *Wozzeck* et dans *Le Vin*. Cette fois, c'est l'excès de langueur et de maniérisme qui créent le trouble et la distance: non, cette musique n'est pas simplement là, elle se regarde et nous regarde, à la fois proche et lointaine.

Le Troisième mouvement fait entendre le fameux «Frère Jacques». D'abord à la contrebasse solo, accompagnée par des timbales imperceptibles. Progressivement les autres instruments de l'orchestre entrent en scène, et le chant s'amplifie. Entre ce thème puéril et les moyens mis en oeuvre pour le déployer, la disproportion paraît cette fois presque monstrueuse. La mélodie est anéantie à force d'être grandie. Sur la partition, Mahler précise bientôt: «Parodiquement». Et ce mouvement, extraordinaire mélange de tristesse implacable et de ridicule maîtrisé, devient une musique de cirque sublime, au sujet de laquelle il n'est pas irrévérencieux d'évoquer Fellini — même si c'est au travers de Visconti que le cinéma s'est emparé du compositeur. Cependant la parodie cesse, ou plutôt s'éteint, et la harpe introduit une nouvelle «mélodie populaire» (reprise des *Lieder eines fahrenden Gesellen*), d'une simplicité désespérée, préludant au retour, puis à l'extinction progressive de «Frère Jacques».

Sans transition, avec une soudaineté terrible, explose le Quatrième mouvement, le plus dramatique de tous — mais en même temps le plus intérieur. Avec ses violences extrêmes et comme enchaînées, il accomplit le geste même de l'irréversible. Beethoven est là, le Beethoven des luttes farouches et de l'entêtement désespéré. Mais les contrastes beethovéniens opposaient les élans de l'homme aux volontés du destin; ceux de Mahler ne disent plus que les hauts et les bas du destin lui-même. C'est pourquoi, malgré ces coups de boutoir, ces déchirures, ces ruptures, ces formidables oppositions, on dirait sans cesse les prémisses d'une bataille qui

jamais n'a lieu. Les forces que Beethoven pouvait opposer à la mort, à l'irréremédiable, Mahler n'en dispose plus. Ce n'est plus un combat, mais un constat d'agonie.

Cependant le mouvement s'adoucit, s'apaise, et voici que commence une mélodie très ample, aux cordes, qui préfigure le fameux Adagietto de la *Cinquième*. Cette mélodie n'apparaîtra qu'une fois telle quelle, dans sa plénitude, et ne trouvera pas les ressources pour se répéter; ainsi marque-t-elle le passage fantomatique d'une douceur dont l'auditeur ne pourra s'assurer.

Puis renaissent les violences initiales. Et l'on entend, d'abord dans le lointain, un thème nouveau, très court et très simple, triomphant dans sa détresse. Ce thème ascendant, ce fragment de gamme solennelle, c'est presque le motif du Graal dans *Parsifal*: après Beethoven, Wagner. Ce motif fait place aux murmures de la nature (souvenirs du Premier mouvement), et laisse affleurer des bribes de la splendide mélodie. Lentement le ton monte à nouveau, et la violence primordiale resurgit. Néanmoins, c'est pour déboucher sur une péroraison triomphale. Cette conclusion n'est-elle pas convenue et superficielle, après une telle descente aux abîmes? Mais ne nous y trompons pas: les accents vainqueurs des cuivres sont illusoire, presque factices. Ils évoquent ce que serait, dans une oeuvre purement romantique, «le triomphe après la lutte». L'auditeur de cette *Première*, cependant, sait à quoi s'en tenir: le Graal n'est pas atteint, le destin n'est pas vaincu.

La force de Mahler, c'est de n'avoir pas dissimulé le drame de l'homme moderne: l'impossibilité de donner à sa propre douleur un sens clair et supportable. Cette impossibilité-là, il n'a cessé de l'exprimer, et de l'affronter, avec une vérité poignante. C'est ainsi que l'échec, *dans* sa musique, fait la grandeur et la victoire *de* sa musique.