

Utopie et temps de crise : mouvements perpétuels et marches dans l'œuvre de Gustav Mahler

Eve-Norah Pauset¹

Résumé

Marches et mouvements perpétuels sont largement représentés dans l'œuvre mahlérienne. En prenant quelques exemples dans l'œuvre symphonique, cette courte étude tente d'esquisser un portrait de ces catégories comme contrevenant aux marqueurs de la modernité que sont l'idée de progrès, l'accélération de l'histoire et l'histoire à faire. Ces esthétiques de la pérégrination dessinaient dans l'œuvre de Gustav Mahler une trajectoire temporelle détournée de ces utopies pour accéder à ce qu'il est convenu d'appeler une « délégitimation de l'esthétique de l'apothéose » qui incite également à reconsidérer la modernité viennoise à l'aune d'une définition plus proche de la post-modernité.

¹ Agrégée, docteur en musicologie.

« Notre regard est incertain, car nous n'avons pas d'organe ni de sens qui nous renseigne sur l'espace... Nous marchons, nous marchons. Depuis combien de temps ? Jusqu'où ? Qu'en savons-nous ? Rien ne change notre pas, "là-bas" est pareil à "ici", "tout à l'heure" est semblable à "maintenant" et à "ensuite" : le temps se noie dans la monotonie infinie de l'espace, le mouvement d'un point à l'autre n'est plus un mouvement, il n'y a pas de temps. »²

Introduction

L'une des signatures de Mahler est la prépondérance de la marche, et cela, dès ses œuvres de prime jeunesse³. Toutefois, écrit Adorno, sa présence n'est pas uniquement attribuable à la simple fixation d'impressions d'enfance :

« La marche est une forme de cheminement collective. Elle rassemble tout ce que le quotidien peut avoir de contingent et d'épars. Mais elle suggère en même temps un mouvement irréversible, dirigé vers un but. [...] La conscience du temps propre à la marche semble être l'équivalent musical du temps de la narration. [...] C'est aussi bien l'image d'un écoulement non dramatisé, extensif, voire menaçant, que celle de l'impulsion motrice qui lui correspond, pour autant, même, que le sentiment d'un tel écoulement du temps n'ait pas sa source dans cette impulsion. »⁴

Ainsi la marche est-elle susceptible « liquider » la courbe dramatique. Néanmoins, elle s'adjoint aussi les éléments propres à la dramatisation sur le statisme de son déroulement, événements prégnants « concrets », c'est-à-dire non assignés au schéma traditionnel « abstrait » mais absorbés par lui, superposés à ce cadre formel hérité dont Mahler use encore, et qui contribuent à modeler une architecture qualifiable à la fois de souterraine et de souveraine. On peut aussi comprendre chez Mahler une conciliation entre le temps des individus, leur dynamique motrice, et la longue durée qui peut elle-même exprimer l'oubli du temps humain, la mise à distance du sujet, voire la marche à la mort.

Selon Michel Imberty dans *Les Écritures du temps*, certains romantiques tels Wagner, Berlioz, Liszt et Mahler, acceptent l'irréversibilité du temps, le changement continu, le devenir sans fin, « Mais il s'y intègre une esthétique de l'apothéose, sorte d'idéalisation de l'irréversibilité du temps, dont seul le mouvement ascensionnel de naissance et d'instauration est retenu, dans une véritable fuite en avant de la mort. »⁵ Si donc l'idée de marche qu'illustre abondamment l'œuvre de Mahler peut recevoir l'interprétation du devenir sans fin, dont le mouvement perpétuel est le paradigme, la question est de savoir en quels termes elle proposerait toutefois une lecture détournée de l'esthétique de l'apothéose, romprait partiellement avec certains traits de la « modernité », par lesquels nous débiterons avant de le discuter en prenant appui sur des exemples tirés essentiellement des *Seconde*, *Troisième* et *Septième Symphonies*.

² Thomas MANN, *La Montagne magique*, p. 278-279.

³ *Polka mit einem Trauermarsch als Einleitung* (*Polka avec introduction de Marche funèbre*), peut-être pour piano, composée vers 1867.

⁴ Theodor W. ADORNO, *Quasi una fantasia*, p. 113.

⁵ Michel IMBERTY, *Les Écritures du temps*, p. 158.

I) Modernité, postmodernité

À la lecture de l'ouvrage de Jacques Le Rider *Modernité viennoise et crises de l'identité*⁶, il apparaît que les modernes viennois occupent une place à part. En effet, dans *Histoire et Mémoire*, Jacques Le Goff⁷ rappelle que l'usage du mot « moderne », qui se répand avec l'effondrement de l'Empire romain, se constitue par opposition à « antique ». Le terme « moderne » a depuis changé plusieurs fois de partenaires, une connotation péjorative s'installant dès lors qu'au mot moderne s'adjoint, à partir du XVI^e siècle, l'épithète « nouveau ». L'idée même de supériorité de « l'époque présente », reçue de la déclinaison de l'histoire par périodisation⁸, s'affirme lorsqu'à cette idée de nouveauté on oppose celle de tradition qui, d'héritage transmis, devient résistance à tout ce qui est nouveau⁹.

Tout d'abord, la modernisation qui nous occupe se caractérise par l'extension de l'administration de l'État, la croissance, l'avancée scientifique et technique et la croyance en son pouvoir de transformer la société sous le titre de progrès. S'installent ainsi les trois idées consistant à dire que l'époque *présente* ouvre sur le futur la perspective de la nouveauté, que ce changement qui trace le passage des ténèbres aux lumières s'accélère, que l'homme peut faire l'histoire : ces trois composantes de temporalisation de l'histoire résument l'idée de temps nouveau, inscrite dans l'expression allemande *neue Zeit*, qui précède d'un siècle le terme *Neuzeit* désignant les temps modernes depuis environ 1870¹⁰. Cependant, changement et innovation sont vécus comme des impératifs qui n'entravent pas la critique du temps présent. Comme le souligne Jacques Le Rider, la modernité viennoise se révèle par bien des aspects « anti-moderne », et pourrait préfigurer les grands thèmes de l'ère nommée postmoderne qui redécouvre l'œuvre de Mahler : de la remise en question des identités, tant des individus que des collectivités, ressortent triomphe et crise de l'individualisme, nostalgie ou abandon des mythes susceptibles de régénérer la société, dont celui de progrès, et l'espoir d'instaurer un langage musical nouveau et universel¹¹.

Depuis sa désignation, la postmodernité est appréciée comme un renouvellement et une radicalisation de la modernité, son « involution » ou constant « état naissant »¹², sa réécriture et donc la préparation de sa reconstruction, ou, plus radicalement, la dissolution de la catégorie du nouveau¹³, le déni de toute signification acceptable de la modernité, c'est-à-dire sa délégitimation en raison de la revendication préférentielle de sa différence. Elle est donc envisagée comme un nouveau rapport à la tradition sans toutefois être uniquement assimilable à un avatar néo-classique. Le trajet s'évalue comme allant des utopies modernes (les trois idées dont nous conservons quelques-unes sous forme de lieux communs), au questionnement, voire au constat d'échec ou au renoncement. Car, de ces trois τόποι de la modernité, progrès, histoire à faire, accélération de l'histoire, on peut, selon Paul Ricœur, dégager la vulnérabilité : ce qui arrive est toujours autre chose que ce que nous avons

⁶ Jacques LE RIDER, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Quadrige/PUF, 2000.

⁷ Jacques LE GOFF, *Histoire et Mémoire*, à partir de la page 59.

⁸ Rattachée à la chronosophie, l'une des quatre manières de visualiser le temps définie dans POMAIN Krzysztof, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.

⁹ On peut également consulter Ricœur Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 400-413. Le terme « réactionnaire » apparu après la Révolution française sous-entend que la « réaction » est action contraire à une action précédente exprimant la référence, la référence étant l'action première des principes de la Révolution. Par extension et péjorativement, le réactionnaire s'oppose à toute « nouveauté » et « progrès » qui sont l'« action référence ».

¹⁰ Paul RICŒUR, *Temps et récit, Tome III, Le temps raconté*, p. 379.

¹¹ Jean-Jacques NATTIEZ, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, p. 215.

¹² Jean-François LYOTARD, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, p. 24.

¹³ Gianni VATTIMO, *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, p.

10. L'ouvrage tend à éclaircir les différents discours sur la fin de la modernité et sur la postmodernité, sur la post-historicité, leur adjoignant principalement les réflexions de Nietzsche et Heidegger.

attendu, et les attentes elles-mêmes changent de façon imprévisible : « Or, quand l'attente ne peut plus se fixer sur un avenir déterminé, jalonné par des étapes discernables, le présent lui-même se trouve écartelé entre deux fuites, celle d'un passé dépassé et celle d'un ultime qui ne suscite aucun pénultième assignable. Le présent ainsi scindé en lui-même se réfléchit en crise »¹⁴. Aussi ne s'attachera-t-on pas à lire les τόποι *modernes* dans des exemples mahlériens, mais bien plutôt à en dégager les aspects par lesquels ces formes de temporalisation seraient délégitimées.

II) L'idée de pérégrination et l'utopie de la cité céleste : la Seconde Symphonie

Bien que l'œuvre se prête à étudier cet aspect, nous évitons d'aborder la mystique chez Mahler pour nous porter exclusivement sur la découpe de la temporalité mesurée à partir des τόποι précités.

Pour Mahler, et dès ses premières lettres à ce propos à Max Marschalk, en décembre 1895, ou deux mois plus tard à Natalie Bauer Lechner et Bruno Walter, le dernier mouvement exprime clairement la pensée fondamentale de la symphonie entière. L'Apocalypse y est mentionnée ainsi que *Der grosse Appel* des trompettes du Jugement dernier. Les créatures marchent en cortège, puis tout disparaît : « pas de jugement divin, pas de salut, ni de damnation, ni bons ni méchants, et même pas de jugement. Tout a cessé d'exister. Dans la plus grande douceur montent simplement les paroles suivantes : "ressusciter, oui, ressusciter !..." »¹⁵ ; « il n'y a plus ni justice, ni pécheurs ni justes, ni grands ni petits, ni châtement ni récompense ! Un sentiment tout-puissant nous remplit de certitude et nous révèle l'existence bienheureuse »¹⁶. La *Seconde Symphonie* s'achève donc selon un schéma d'apothéose apocalyptique suivi d'une vision « quasi paradisiaque ». Outre la marche obligée vers la question ultime ou le monde meilleur, au centre même de l'œuvre, Mahler insère le constat du « tourbillon de l'existence » et du « tumulte insensé de la vie » sous la forme du *perpetuum mobile*, *In ruhig fliessender Bewegung*, tiré du *Lied Des Antonius von Padua Fischpredigt (Wunderhorn-lieder)* qui sous-entend l'idée de communication impossible. La vision apocalyptique est ainsi précédée de l'image du *Weltlauf*, où « L'agitation vaine, sans détermination de soi, représente l'indéfinie répétition du même »¹⁷, et cet enfer-ci est « l'espace absolu » écrit Adorno, espace que deux fanfares, respectivement en *ré* et en *mi* majeurs, viennent interrompre partiellement¹⁸ sans pouvoir effacer radicalement le mouvement perpétuel. Le bal, pour reprendre le terme même de Mahler, tente « d'échapper à l'uniformité du pas de danse au moyen de séquences intercalées non réitérées et non réitérables »¹⁹. Après un épisode en *fa* majeur semblant se résoudre vers *mi b* majeur²⁰, la troisième fanfare fait dévier brutalement le discours du *perpetuum mobile* en *do* majeur²¹, conservé mais élargi dans les intervalles : première manifestation d'un schéma de l'apothéose avant que Mahler n'assène, après une descente chromatique à la basse, une percée, irruption

¹⁴ Paul RICŒUR, *Temps et récit, Tome III, Le temps raconté*, p. 384.

¹⁵ *NBL*, p. 22 ; in LA GRANGE Henry-Louis de, *Gustav Mahler*, tome I, p. 1020.

¹⁶ *AMM*, p. 267, programme imaginé pour l'exécution de 1900 à Munich et le concert de 1901 à Dresde ; in LA GRANGE Henry-Louis de, *Gustav Mahler*, tome I, p. 1021.

¹⁷ Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physiologie musicale*, p. 18.

¹⁸ Gustav MAHLER, *Symphonie n°2*, la première fanfare est en *ré* majeur, au chiffre 37. La seconde fanfare arrive peu de temps après, en *mi* majeur, au chiffre 39.

¹⁹ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 154.

²⁰ Gustav MAHLER, *Symphonie n° 2*, une mesure avant le chiffre 49.

²¹ *Id.*, chiffre 49.

brutale en *si b* mineur, sur basse *do*²². Le mouvement perpétuel revient rapidement, après une interruption passagère sur une pédale de *do* aux basses, au-dessus de laquelle gravitent des changements harmoniques oscillant entre *ré b* majeur et *mi b* majeur²³ [Exemple sonore n°1]. La suite présente des résidus d'appels de fanfare allant décroissant sur l'omniprésence du *perpetuum mobile* et de la pédale de *do*, avant que ne se superposent le trait ascendant des harpes en *do* mineur mélodique descendant et la basse en *do* mineur ascendant²⁴. Brèves allusions plagales avant que le mouvement ne s'effondre, miroir inverse de la montée irrésistible de la percée²⁵, quelques modulations brèves avant de revenir définitivement à *do* mineur : la musique « préfère s'en aller elle-même en morceaux que de faire croire à une réconciliation réussie »²⁶. Mais à ce cours du monde doit immédiatement succéder *Urlicht*.

Revenant en lui-même, le mouvement perpétuel mahlérien s'adjoint le moment de protestation sous forme de percée qui fait dire à Adorno que l'espoir se loge dans le différencié, celui-là même qu'il nomme Messie : « La percée, comme la venue du Messie²⁷, n'ayant pas eu lieu dans le monde, l'image qui se tend dans sa direction reste en effet mutilée. La réaliser musicalement, c'est en même temps témoigner de son échec dans la réalité »²⁸. Toujours selon Adorno, la percée tente de réaliser ce que la musique promettait et la précipite dans l'irréversibilité : imminence de la survenue du Messie à caractère de prophétie qui, si l'on s'en réfère à Paul Ricœur, voit fondre la menace sur le présent : « De la prophétie on peut rapprocher l'utopie, laquelle joint à la description de la cité parfaite une narration anticipée de la marche qui y donne accès. »²⁹

La cité parfaite, Mahler l'ambitionne dans l'appel à « l'existence bienheureuse » du projet de la *Seconde Symphonie*, et la décrit dans la *Quatrième Symphonie*. Ces deux symphonies s'orientent vers la symphonie-cantate et présentent toutes deux des visions du monde redevables des apports philosophiques de Lipiner, Schopenhauer, Goethe, Dostoïevski, Fechner, conceptions qui trouvent chez Mahler l'écho suivant, que relève

Extrait sonore n°1 : Extrait du troisième mouvement de la *Deuxième Symphonie* de Gustav Mahler, chiffre 47-51s de l'Édition Dover. Enregistrement de l'orchestre symphonique de la radio bavaroise, sous la direction de Rafael Kubelik, disque Deutsche Grammophon 4590692 [avec l'aimable autorisation de Universal Music France].

Pour écouter l'extrait se rapportant à ce paragraphe, cliquer sur la version de votre choix (lien bleu).

Version Modem

Extrait encodé MP3 (PC ou Mac) : 700 ko

Temps de téléchargement : 1'42

Version ADSL ou Haut-débit

Extrait encodé MP3 (PC ou Mac) : 933 ko

Temps de téléchargement ADSL 128 : 0'59

Temps de téléchargement ADSL 512 : 0'14

Temps de téléchargement ADSL 1024 : 0'07

²² *Id.*, mesure 9 du chiffre 50.

²³ *Id.*, les huit mesures précédant le chiffre 51.

²⁴ Le tétracorde significatif seulement, c'est-à-dire les derniers degrés, superposés eux-mêmes au tétracorde supérieur de *la b* majeur, renforcé par la suite par l'accord de *la b* majeur en sixte et quarte aux clarinettes et flûtes ; les mesures précédant et succédant au chiffre 53.

²⁵ *Id.*, une mesure avant le chiffre 54.

²⁶ Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physiologie musicale*, p. 19.

²⁷ « La percée, l'Autre » in Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physiologie musicale*, p. 28. « Le peuple juif s'est placé sous la dépendance absolue de l'Autre, du Tout Autre » ; in G. W. F. HEGEL, *L'Esprit du christianisme et son destin*, extrait de l'introduction de Franck Fischbach, p. 24. « Quelques illuminés [*Begeisterte*] tentèrent de susciter un nouvel esprit, souvenir des temps passés, troublant le temps présent, incapables d'amener des temps nouveaux. Le Juif du commun pouvait bien renoncer à lui-même mais pas à son objet, il se mit donc à le chercher dans l'espoir d'un Messie », p. 67, au chapitre "L'esprit du judaïsme".

²⁸ *Id.*, p. 17-18.

²⁹ Paul RICŒUR, *Temps et récit, Tome III, Le temps raconté*, p. 465.

Constantin Floros : la représentation d'un voyage par des étapes toujours plus élevées, la conviction que l'homme, à chaque étape, renaît toujours, que le chemin vers la purification passe par l'accomplissement, la vie après la mort, l'idée de renaissance, la rédemption, la délivrance à travers la compassion³⁰. Cependant le monde céleste, l'existence bienheureuse, ou le « paysage délibérément puéril, d'une gaieté bruyante »³¹ du premier mouvement de la *Quatrième* sont mis en échec par une fanfare³² que rappellera la fanfare pathétique de la *Cinquième*, mais ici ramenant le mouvement à son point de départ. Avec le *Lied* du dernier mouvement, sur une partie orchestrale clairsemée avec un égrènement des bois qui rappelle le premier mouvement, la voix entonne à la façon d'une comptine enfantine la quête meurtrière d'Hérode et la vie matérielle des saints.

Dans la sixième, tout comme dans la seconde, le *perpetuum mobile* du *scherzo* qui précède le repos de l'*andante moderato* fait directement suite au rythme martial inhérent au premier mouvement, et le reprend dans une mécanique de cellules motiviques simples tournant sur elles-mêmes. Le *scherzo* fait par ailleurs rapidement intervenir le motif clé du *Lied Revelge*³³, rappelant ainsi la marche au cœur même du *perpetuum mobile*. L'alternance *scherzo-trio* est elle-même avalée par l'amorce, au sein du *scherzo*, d'irrégularités métriques, doublées d'accents déplacés³⁴ que le trio tend à systématiser, tout comme est par ailleurs systématique, tout au long de la pièce, le phrasé piqué, lequel renforce l'aspect mécanique du mouvement, les moments où ce type de phrasé disparaissant étant simultanés à la réitération du rythme pointé dévolu à la marche³⁵. Ainsi, toute tentative lyrique est annulée. La marche s'associe au *perpetuum mobile*, et le dernier mouvement tend à affirmer la suprématie de la première sur le second. Malgré fanfares et percées, l'effet de « réminiscence » d'un schéma lui-même fondé sur la répétition mécanique induit plus qu'un aspect cyclique, il instaure celui d'omniprésence, « la vengeance brutale du cours du monde sur l'utopie »³⁶ ou le renoncement de la trajectoire allant des ténèbres aux lumières que prononcent de façon ambiguë la *Seconde* et la *Quatrième Symphonies*.

III) Accélération et apothéose : le premier mouvement de la Troisième Symphonie.

Cette œuvre que le compositeur savait « difficile et inhabituelle »³⁷ permet d'apprécier le travail de la longue durée due à l'emploi de la marche, son incidence sur l'esthétique de l'apothéose, et de la responsabilité des écarts dans le cours de son premier mouvement.

³⁰ Constantin FLOROS, "Weltanschauung und symphonik bei Mahler", p. 31-34.

³¹ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 87. MAHLER Gustav, *Symphonie n° 4*, chiffre 16.

³² Gustav MAHLER, *Symphonie n° 4*, chiffre 17.

³³ La marche du *Lied Revelge* publié en 1905, inclus dans les *Sieben Lieder aus letzte Zeit*, du *Knaben wunderhorn*, inspire particulièrement le premier mouvement de la *Sixième* (elle l'introduit et y demeure bien qu'effacée, notamment durant les moments suspensifs après lesquels elle revient en force, particulièrement à partir du chiffre 21, « Allmählig etwas gehaltener », et « Naturlaut » des cloches d'alpage jusqu'au *Tempo I subito*, « Sehr energisch », *ff*, chiffre 25), le *scherzo* (au chiffre 47), et le finale (qui a par ailleurs pour centre de son développement une marche reprenant des caractéristiques prégnantes de la marche ouvrant le premier mouvement). Alban Berg le citera dans la scène 3 de l'acte I de *Wozzeck*. Ce *Lied* comprend également l'un des motifs fondateurs qui nourrit l'œuvre entière de Mahler (*Sieben Lieder nach Gedichten aus "Des Knaben Wunderhorn" und von Friedrich Rückert*, Vienne, Philharmonia. Les motifs de la 4^e mesure p. 1 et 2 mesures avant le chiffre 5 p. 9, se retrouvent dans la *Sixième Symphonie*, la *Neuvième*, et l'*adagio* de la *Dixième*).

³⁴ Gustav MAHLER, *Symphonie n° 6*, les quatre premières mesures du chiffre 51.

³⁵ Gustav MAHLER, *Symphonie n° 6*, par exemple entre le chiffre 63 et le chiffre 64.

³⁶ Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physiologie musicale*, p. 186.

³⁷ Gustav MAHLER et Richard STRAUSS, *Correspondances 1888-1911*, p. 89.

Après les appels de cors introductifs, une quasi marche funèbre avec thème aux cors débute en *ré* mineur après les percussions à vide sur *la*³⁸. Plus tard, la réapparition de ces percussions, toujours sur *la*, introduit le choral débutant sur *si* bémol majeur³⁹, puis, une troisième fois, une transition par simple rythme des percussions, toujours sur *la*, précède une réapparition de la marche, toujours en *ré* mineur⁴⁰. Après le solo de trombone qui suit cet épisode, solo par la suite mêlant *ré* mineur à *ré* majeur, la grande marche annonce *fa* majeur après un bref rappel d'une variante en *ré* b majeur du choral⁴¹ et une incursion en *do* majeur qui amorce le rythme de balancement de marche aux timbales et cors⁴². La régularité rythmique est installée au chiffre 23 qui fait revenir à *ré* majeur et progresser la dynamique *crescendo*. Sept mesures avant le chiffre 29, une « percée » en *si* b fait revenir la marche funèbre initiale (considérée comme le début du développement) que suit une réplique du solo de trombone qui s'achève dans une zone de perte de régularité rythmique en raison des changements de mesure⁴³. La stabilité revient à la suite pour remettre en place une texture de marche vers le chiffre 40. Les marches successives s'installent et présentent par approches successives la grande marche que Mahler « carnavaliser » et spatialisera par la suite dans un effet de brouillage et d'accélération annulant cette dynamique linéaire⁴⁴ **[Exemple sonore n°2]**. L'accélération irrésistible de cet épisode s'affaïsse rapidement. Après une nouvelle phase suspensive de percussions à vide⁴⁵, Mahler semble plaquer la réexposition donnant à rebours l'idée d'unité, alors que le développement entier semblait anti-architectonique⁴⁶. Malgré la variante de la reprise de l'appel des cors, la marche, ralentie, reprend après une ultime transition de la grosse caisse⁴⁷, et le solo de trombone qui lui est attaché, entrecoupé de silences, de ralentissement en ralentissement, s'achève à son tour en cédant la place à une cadence résolutive en *ré* majeur⁴⁸. Cependant le mouvement n'est pas achevé, et la marche « réapparaît peu à peu comme si elle n'avait jamais cessé d'être jouée »⁴⁹. Elle superpose d'emblée les tonalités⁵⁰ et annonce tacitement l'ironie de ses tentatives d'élan lyriques à

Extrait sonore n°2 : Extrait du premier mouvement de la *Troisième Symphonie* de Gustav Mahler, 3 mesures avant le chiffre 48 (p. 63) de l'Édition Dover.

Enregistrement de l'orchestre symphonique de la radio bavaroise, sous la direction de Rafael Kubelik, disque Deutsche Grammophon 4590692 [avec l'aimable autorisation de Universal Music France].

Pour écouter l'extrait se rapportant à ce paragraphe, cliquer sur la version de votre choix (lien bleu).

Version Modem

Extrait encodé MP3 (PC ou Mac) : 705 ko

Temps de téléchargement : 1'43

Version ADSL ou Haut-débit

Extrait encodé MP3 (PC ou Mac) : 939 ko

Temps de téléchargement ADSL 128 : 1'00

Temps de téléchargement ADSL 512 : 0'15

Temps de téléchargement ADSL 1024 : 0'07

³⁸ Gustav MAHLER, *Symphonie n° 3*, chiffre 2.

³⁹ *Id.*, chiffre 11.

⁴⁰ *Id.*, chiffre 13.

⁴¹ *Id.*, mesure 5 du chiffre 18.

⁴² *Id.*, chiffre 19.

⁴³ Du chiffre 33 au chiffre 34.

⁴⁴ *Id.*, à compter du chiffre 51, et plus tard « Vorwärts stürmen » ; *più mosso*.

⁴⁵ *Id.*, mesure 4 avant le chiffre 55.

⁴⁶ Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physionomie musicale*, p. 123.

⁴⁷ Gustav MAHLER, *Symphonies n° 3*, chiffre 57.

⁴⁸ *Id.*, la cadence ayant lieu une mesure avant le chiffre 62.

⁴⁹ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁰ Gustav MAHLER, *Symphonies n° 3*, dès la mesure 9 du chiffre 62, la grosse caisse pose la quinte *la-mi* contre un emprunt en *si* b majeur des cordes graves, qui lui-même se tuilera, deux mesures plus tard à l'accord

venir, superposées à la trivialité d'une orchestration presque caricaturale. Le mélisme chromatique de ses prédécesseurs et contemporains est également détourné dans ces mises en scène de marche militaire⁵¹. Malgré les accélérations, ralentissements et suspensions, cette marche ressuscitée semble ne plus pouvoir s'achever, contrevenant ainsi à toute idée traditionnelle de reprise. Reprenant le schéma de l'exposition, au comble de l'intensité sur un *fff* et *ff* général, avec une pédale de tonique *fa*⁵² à laquelle s'ajoutera la dominante alors que les trombones, doublés occasionnellement par les bassons et cors, amorcent la dernière phrase de la marche qui s'estompe pourtant, la percée revient et précipite prestement la fin du mouvement en douze mesures. Le tempo n'a jamais été aussi vif pour susciter cette conclusion qui n'est pas une fin⁵³.

La parataxe, tout comme la percée, permet de lacérer l'anticipation, susciter l'attente qui ne lui préexistait pas en brisant l'écoulement de la pérégrination. De plus, ce mouvement présente deux types de marche ; l'une funèbre, marche à la mort représentant la temporalité comme « agonie »⁵⁴ et renoncement, et l'autre comme tribulation dynamique carnavalesque.

Comme hiatus, la percée affecte la totalité de l'œuvre en cours : malgré la réexposition, ces deux irruptions analogues sont opposées quant à leur responsabilité, et plongent l'œuvre dans des possibles divergents et des attentes opposées. La première entraîne le long développement qui met en place avec difficulté la longue marche qualifiable de ménippéenne, et conservant des éléments de la marche funèbre initiale. Elle conduit à la mise en place de « l'histoire articulée », l'histoire à faire, et la dernière marche funèbre de susciter une fausse fin qui trouve son équivalent dans les débuts du développement, après la première percée, donne à ce moment une forme asymétrique. La suite montre qu'il en est ainsi, premièrement en alternant ou superposant les marches dans le développement, chaos organisé dû à « une rare conscience du temps »⁵⁵ sur la longue durée qui suppose l'oubli des repères, deuxièmement avec la réitération de la percée qui, bien qu'*analogon* de la première, précipite la conclusion. La nouveauté de la première percée ne prend tout son sens que dans la mesure où nous comprenons *a posteriori* qu'elle entraîne le développement chaotique. La fausse nouveauté de la seconde percée ne prend son sens qu'en conduisant la progression irrésistible vers la cadence finale, en tant qu'agent de la clôture du pouvoir extensif des marches, décalant ainsi tout aspect cyclique⁵⁶, ratification résolument abrégée voire discutable d'une esthétique de l'apothéose ou du grandiose. Entre ces colonnes, les marches successives ou superposées construisent une narration hétérogène, histoire faite de polyphonie d'actions dont les thèmes passent au travers de chorals, danses ou marches, caractéristique ménippéenne plus qu'épique, tentation pour la musique de répondre aux deux pouvoirs de la forme du récit énoncés par

complet de *la* mineur aux quatre hautbois. Quatre mesures avant le chiffre 63, les deux premiers cors reprennent la variante thématique de l'appel en *fa* majeur sur laquelle viennent à nouveau se plaquer les accords des hautbois. Ceux-ci semblent enfin coïncider lors de leur dernière intervention sur la phrase des violons, mesure 5 du chiffre 63, qui fait tourner les notes de cette triade de *la*, mais la basse et les altos quant à eux débordent de ce cadre harmonique dès le troisième temps. La « vraie polyphonie » dont parle Mahler est représentée ici pour la dernière fois du mouvement.

⁵¹ Gustav MAHLER, *Symphonies n° 3*, par exemple au dernier temps de la mesure 5 du chiffre 66, aux bois ; ou encore et de façon très audible, aux cors 1 et 2 et bassons, deux mesures avant le chiffre 68. De façon encore plus accusée, le *crescendo* par vagues successives sur un dessin chromatique des basses, en partie des trombones, cors et bois avec une dramatisation de ce mouvement ascendant par la mise en évidence de l'intervalle de neuvième entre les trompettes (*hervortretend*) - altos et les basses, quatre mesures avant le chiffre 70. Mouvement ascendant qui aboutit, au chiffre 70, à la disparition des basses et d'un solo (à deux) de clarinettes *mi b* rudimentaire suivi des coups assenés *sf* et trilles de la caisse claire qui s'entendent comme une cadence « déplacée » de la phrase des petites clarinettes, alors qu'un nouvel épisode vient par ailleurs de commencer.

⁵² *Id.*, tenue par les trompettes 3 et 4 et un trille aux hautbois et clarinettes, à partir du chiffre 73.

⁵³ Friedhelm KRUMMACHER, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, p. 78.

⁵⁴ Paul RICŒUR, *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, p. 63.

⁵⁵ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁶ Friedhelm KRUMMACHER, *op. cit.*, p. 78.

Roland Barthes : distorsion et expansion⁵⁷ d'une structure soumise à examen, jusqu'à la soumettre à la menace, la dissolution ou la destruction⁵⁸.

IV) Faire « parler le kitsch » : exemple de la *Nachtmusik I* et de la *Serenade de la Septième Symphonie*

La narration anticipée de la marche utopique qui donne accès au salut ou à la cité parfaite « est bien souvent faite d'emprunts à des récits traditionnels, repeints aux couleurs de la nouveauté »⁵⁹. Ainsi le futur paraît-il bien ne pouvoir être représenté qu'avec le secours de tels récits anticipés qui transforment le présent viv en futur antérieur : ce présent « aura été le début d'une histoire qui sera un jour racontée. »⁶⁰ Les marches mahlériennes du premier mouvement de la *Troisième Symphonie* qui présentent le plus l'aspect de la superposition ne sont pas exemptes d'emprunts à des résidus stylistiques puisés dans le fond périmé du militaire, de l'ordinaire, du quotidien, faisant ainsi « parler le kitsch »⁶¹. L'esthétique du sublime trouve une négativité immanente grâce à ce dernier et à la banalité qui se revendique comme telle dans l'emphase parodiée de ces marches militaires mises en face du temps « extensif » et « menaçant », pour reprendre les termes propres d'Adorno qui évoque, à propos de la *Huitième Symphonie*, le risque « à tout instant de basculer de l'utopie la plus totale dans le grandiose décoratif »⁶². Et de mettre en relation, au sein d'une même œuvre, le périmé, le vulgaire et le sublime instaure bien un nouveau rapport à la tradition : « retour du refoulé » qu'analyse Philippe Albèra sans employer le terme de postmodernité⁶³.

Le rythme de marche de la première *Nachtmusik* de la *Septième Symphonie*, qui rappelle le Lied *Revelge*, se met en place après l'annonciateur *motto* majeur-mineur⁶⁴ qui suit une séquence à caractère cadentiel *crescendo* dont on retrouvera le libre dialogisme entre hautbois et clarinette dans le premier mouvement de la *Neuvième Symphonie*. Vient le thème principal en *do* majeur de la première section, aux cors, suivi d'une phase de transition qui le réitère en le doublant des cordes, mais néanmoins parasité par les traits indépendants en triolets de certains bois en *do* mineur. Peter Davison note qu'entre ces deux occurrences, un épisode de marche aux basses en unisson présente une première ressemblance avec la musique de la scène 1 de l'acte III de *Carmen* de Bizet qu'admirait Mahler (la procession nocturne des contrebandiers)⁶⁵. Le thème disparaît par bribes avant d'enchaîner la deuxième section en faisant pivoter le *do* tonique vers un troisième degré de *la* bémol majeur, thème qui tend à faire oublier la marche grâce à l'essor d'un thème *legato* des violoncelles⁶⁶. Ce moment dévie rapidement vers un retour à la marche par le rythme pointé⁶⁷, le populaire grâce aux bois, et l'assèchement du phrasé des basses. Dans cette nouvelle section, un thème ne prend son

⁵⁷ « La forme du récit est essentiellement marquée par deux pouvoirs : celui de distendre ses signes le long de l'histoire, et celui d'insérer dans ces distorsions des expansions imprévisibles. Ces deux pouvoirs apparaissent comme des libertés ; mais le propre du récit est précisément d'inclure ces « écarts » dans sa langue. » ; Roland BARTHES, *Poétique du récit*, p. 46.

⁵⁸ Friedhelm KRUMMACHER, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁹ Paul RICŒUR, *Temps et récit, Tome III, Le temps raconté*, p. 465.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physionomie musicale*, p. 65.

⁶² *Id.*, p. 209.

⁶³ Philippe ALBERA, « Avant-Propos », in *Contrechamps* n° 3, p. 4.

⁶⁴ Gustav MAHLER, *Symphonie n° 7*, les deux mesures précédant le chiffre 72.

⁶⁵ À partir de la mesure 3 du chiffre 74, cf. Peter DAVISON, "Nachtmusik I : Sound and Symbol", in *The Seventh Symphony of Gustav Mahler : A Symposium*, p. 70.

⁶⁶ *Id.*, dernier temps de la mesure 5 du chiffre 78.

⁶⁷ *Id.*, mesure 3 avant le chiffre 80 avec le retour des bois.

importance qu'à proportion du volume de l'orchestre⁶⁸, mais, après le décalage du mouvement tonique-dominante que l'on retrouve dans les fanfares peu performantes⁶⁹, de la persistance de la vitesse de l'alternance de ce même mouvement tonique-dominante alors même que l'harmonie en réclame une autre⁷⁰, c'est pour disparaître presque aussitôt en se minorisant⁷¹, enchaîné immédiatement avec une variante de la première section et l'appel de cor.

[Exemple sonore n°3]. Le traitement est essentiellement soliste et ne survit pas à sa désagrégation qui précède un épisode particulier, une autre section « Naturlaut » qui n'affirme jamais son appartenance tonale (*fa*) comprenant à la fois l'anticipation d'une rythmique à venir, l'analogue de la séquence cadentielle, des bribes du thème initial qui la suivaient dans sa première occurrence afin de « faire croire » à un accomplissement de ce thème, grâce également au *crescendo* : cette progression simultanée de la cadence *crescendo*, et des éléments du thème conduit à leur superposition par décalage. L'effet d'aboutissement du thème est annihilé par l'arrivée de cette cadence qui est conservée comme ce qu'elle était dans son état premier, c'est-à-dire le *motto* majeur-mineur qui devait introduire le même thème. Cette juxtaposition provoque par là même la superposition majeur mineur puisque le thème présente les modes dans l'ordre inverse du *motto*⁷². De fait, la section suivante reprend ce qui a survécu de cette ascension ratée et simultanée : une autre marche statiquement en *do* mineur, qui réitère le premier motif rythmique de *Revelge*, démilitarisée par une basse de danse de société proche du tango par son rythme source de habanera⁷³. Ce passage « habanera », *analogon* stylisé du « Naturlaut », est encore associé ici par Peter Davison à *Carmen* de Bizet : « Il n'est pas difficile d'expliquer cette intrusion sud-européenne dans une scène germanique, depuis que le "Sud" a fasciné les écrivains romantiques allemands depuis Goethe jusqu'à Thomas Mann. Ceci est le symbole de la libération sensuelle et anti-intellectuelle. L'obsession de Nietzsche pour *Carmen*, en tant qu'antidote à Wagner, appartient à la même tradition. »⁷⁴ Cette section, qui s'adjoint des sonorités de « communautés minoritaires », de rappels sporadiques de traits en triolet, ne survit pas à cet alliage hétéroclite et décline à tout point de vue, premièrement par l'effacement progressif de sa basse remarquable, vers les bassons, contrebasson et tam-tam en revenant à ses éléments initiaux. La marche se met elle-même en ruine, et sans transition aucune, un « passage » au

Extrait sonore n°3 : Extrait du second mouvement de la *Septième Symphonie* de Gustav Mahler, 4 mes. avant le chiffre 82 de l'Édition Dover. Enregistrement de l'orchestre symphonique de la radio bavaroise, sous la direction de Rafael Kubelik, disque Deutsche Grammophon 4590692 [avec l'aimable autorisation de Universal Music France].

Pour écouter l'extrait se rapportant à ce paragraphe, cliquer sur la version de votre choix (lien bleu).

Version Modem

Extrait encodé MP3 (PC ou Mac) : 694 ko

Temps de téléchargement : 1'41

Version ADSL ou Haut-débit

Extrait encodé MP3 (PC ou Mac) : 925 ko

Temps de téléchargement ADSL 128 : 0'59

Temps de téléchargement ADSL 512 : 0'14

Temps de téléchargement ADSL 1024 : 0'07

⁶⁸ *Id.*, anacrouse du chiffre 82.

⁶⁹ *Id.*, très audible quatre mesures avant le chiffre 82, et à la mesure 2 du chiffre 104 lors de sa réapparition.

⁷⁰ *Id.*, mesure 5 avant le chiffre 104, l'harmonie générale des voix supérieures est basée sur l'accord de septième de dominante de *la b, mi b-sol-si b-ré b*, alors que les temps forts de la basse sont *la b*, et les temps faibles, *mi b* ; la logique de l'harmonie traditionnelle voudrait que cette basse soit par exemple *si b-mi b*.

⁷¹ *Id.*, mesure 4 du chiffre 83.

⁷² *Id.*, les deux mesures précédant le chiffre 92.

⁷³ Extrait du second mouvement de la *Septième Symphonie* de Gustav Mahler, chiffre 91 de l'Édition Dover.

⁷⁴ Peter DAVISON, *op. cit.*, p. 71.

sens propre, une impasse entend-on, et dont on ne sait repérer le rattachement tonal, ouvre les appels successifs des trompettes, hautbois et clarinettes sur des accords différents, entrecoupés de silences qui conduisent à ne plus avoir la capacité de prévoir la tonalité attendue⁷⁵. Le premier thème n'opère donc pas un retour immédiat après la habanera. De même, dans l'acte II de *Carmen*, Don José entend l'appel du devoir grâce au signal *off-stage* des trompettes. Ce personnage est partagé avec les Lieder du *Wunderhorn*, comme certains personnages eichendorffiens, *Revelge* et *Der Tamboursg'sell*, entre la passion-désir et le devoir ; le soldat qui va à la mort ou est pendu pour désertion : « Devoir ou désertion, le résultat est le même, destin et mort imposent leur volonté »⁷⁶.

Après de multiples et courtes sections, dont la dernière prend l'aspect d'une tentative une fois de plus ratée, d'un brouillon, l'ultime marche, par le retour tonal, la dynamique, son analogie avec sa première apparition, se prolonge logiquement par une variante extensive de la seconde section qui, tout aussi logiquement que la première fois, se désagrège très rapidement en raison de sa pauvreté mélodique⁷⁷. Cette section, après ses diverses « erreurs » de logique harmonique comme lors de sa première occurrence, ne se résout pas même sur la tonique, l'appel du cor en *do* est immédiat, et une dernière variante de la première section achève le mouvement en rappelant une dernière fois la séquence cadentielle et sa progression en triolets, le *motto* majeur-mineur : le rythme de marche a disparu et la dernière note n'est que la dominante de la dernière tonalité qui est aussi la première, elle permet donc d'ouvrir à nouveau le mode, et son ambiguïté n'a d'égale que l'ambiguïté modale qui a dirigé tout le mouvement. Cette dominante finale et son inhérente ambivalence résument le mouvement *morendo* en lui conservant l'ouverture sur un futur doublement indéterminé. Par ailleurs, le traitement abrupt des tonalités par plans tonaux discontinus confère à cette fin une indétermination supplémentaire, mais prétend également à l'ironie : le devenir « bloqué », la durée brusquement discontinuée provoquent le rire, selon Bergson⁷⁸, ce rire d'Adrian Leverkühn achevant sa *Faust-Kantate* sur un *sol* aigu des violoncelles en harmoniques qui s'éteint sur un point d'orgue pianissimo, « Puis plus rien — le silence, la nuit »⁷⁹. Ce mouvement pourrait illustrer les propos d'Adorno au début du septième chapitre du *Mahler*, « Désintégration et affirmation » : « La fausse apparence de l'art qui se donne pour l'écho de la création est ruinée par le fait qu'il ne dissimule plus les éléments figés qu'il contient », et, plus loin, « les sonorités mahlériennes sortent fréquemment d'un espace sonore clos sur lui-même pour mener une existence libre, insouciantes de la rondeur de la sonorité d'ensemble. Ainsi la musique doit-elle tout entière se désintégrer en ses divers éléments, en vue d'une unité qui cesserait de lui être imposée du dehors »⁸⁰.

À la première *Nachtmusik* et sa non conciliation des éléments stylistiquement disparates, succède le scherzo qui fait implicitement référence au mouvement perpétuel, *fliessend* à trois temps avec triolets, qui présente ce climat de dissonance, repéré par Adorno, ici chromatique, peu après la mise en place de cette texture de *ré* mineur mélodique ascendant⁸¹. L'épisode « plaintif à la manière d'un orgue mécanique »⁸² expose un début de valse caricaturale par le déséquilibre des registres et la scansion du rythme à trois temps par les cors⁸³, rythme bientôt entamé par le déplacement et l'effacement de l'assise rythmique des

⁷⁵ *Id.*, ce passage va du chiffre 95 au chiffre 96.

⁷⁶ Peter DAVISON, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁷ *Id.*, par exemple flûtes et hautbois répétant inlassablement une tête de thème sans pouvoir faire plus que de jouer quatre degrés différents, superposés à celui des clarinettes et bassons qui se résume à un mélange de formules.

⁷⁸ Michel IMBERTY, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁹ Thomas MANN, *Le Docteur Faustus*, chapitre XLVI, p. 618.

Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physionomie musicale*, p. 181.

⁸¹ Gustav MAHLER, *Symphonie n° 7*, trois mesures avant le chiffre 115.

⁸² *Id.*, chiffre 116, mesure 38, citation extraite de : ADORNO Theodor W., *op. cit.*, p. 23.

⁸³ *Id.*, chiffre 118.

basses et la réintroduction du mouvement perpétuel⁸⁴. Persistance du rythme de valse, trilles, chromatismes ne font pas oublier dans le Trio le mouvement perpétuel, le *Weltlauf*. Le passage du *Nicht eilen* au *Pesante*⁸⁵, et sa scansion isorythmique de trois temps à caractère cadentiel, reconduisent le *a tempo* que recouvrent rapidement des éléments déjà entendus et précipitent le retour du *perpetuum mobile* dans un nouveau traitement par blocs instrumentaux et solistes. La redondance rythmique est primordiale devant la profusion de l'orchestration qui renforce l'impossibilité d'une sortie, malgré la richesse de la variation et du détail. La reprise du Trio est esquissée ; « défiguré »⁸⁶, il est entraîné vers la coda⁸⁷ qui achève de désagréger le mouvement en l'entrecoupant de silences avant d'asséner un dernier coup de timbale et l'accord *pizzicato* majeur des altos. Agitation vaine qui porte la marque du sempiternel, modèle de pérégrination, qui revêt à son tour les traits de quasi-éternité, de « simulacre » de l'éternel présent.

Conclusion

Mahler arrache de son milieu la musique « inférieure », dépréciée par la culture moderne, inférieure car aussi attachée au mouvement collectif : « La musique reconnaît que le destin du monde a cessé de dépendre de l'individu »⁸⁸, et pour reprendre le titre du chapitre d'Adorno, affirme, par la désintégration de l'orchestration et du traitement thématique au sein de la marche et du mouvement perpétuel, le renoncement à l'idée moderne de régénération et de progrès, rejoignant ainsi la trajectoire de Gustav Klimt qui, durant cette période, glisse « du royaume de l'histoire, du temps et de la lutte à l'abstraction de l'art et à l'acceptation de la société »⁸⁹, après avoir cependant soumis au public une esthétique de la colère.

En suivant Adorno, Mahler fait surgir le temps historique par l'apport de nouveauté, en prenant en compte la tendance antimythologique originelle de l'épopée, devenue celle du roman⁹⁰. Malgré l'apparente prévalence de la discontinuité, de l'épisodique grâce aux accomplissements, percées, plans tonaux, transitions abruptes ou infimes, la pérégrination, son omniprésence malgré l'absence, sa compulsion de répétition pour reprendre les termes adorniens, répétition inscrite dans la longue durée, exprime autant un temps sans présent, sans passé ni futur : ce temps long n'est plus historique⁹¹ ; la pérégrination mahlérienne ne transgresse pas moins le temps historique que le temps mythique .

Contenu et architecture invalident la progression des ténèbres aux Lumières, caricaturent l'accélération de l'histoire, et la difficulté à conclure signe par brutale ratification ou report incessant, tout comme l'esthétique de l'écart, le renoncement à faire l'histoire. La fin imminente du Jugement dernier devient fin immanente, mythe de l'Apocalypse démythologisé⁹² : « L'Apocalypse [...] déplace les ressources de son imagerie sur les Derniers Temps — temps de Terreur, de Décadence et de Rénovation — pour devenir un mythe de la Crise »⁹³ et persiste dans ses résurgences modernes sous formes d'utopies, ou d'uchronies, portant les marques du sempiternel, de la venue éternellement attendue, de l'irrésolution et de la difficulté à conclure qu'illustre le dernier mouvement de la *Neuvième Symphonie*. Ainsi, la

⁸⁴ *Id.*, chiffre 120.

⁸⁵ *Id.*, sur les trois premières mesures du chiffre 141.

⁸⁶ Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physionomie musicale*, p. 157.

⁸⁷ Gustav MAHLER, *Symphonie n° 7*, une mesure après le chiffre 170, au *a tempo*.

⁸⁸ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 244.

⁸⁹ Carl E. SCHORSKE, *Vienne fin de siècle*, p. 261.

⁹⁰ Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 119.

⁹¹ Paul RICŒUR, *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, p. 394-395.

⁹² Paul RICŒUR, *Temps et récit, Tome II, La configuration dans le récit de fiction*, p. 52.

⁹³ *Id.*, p. 47.

marque du sempiternel qui signe le temps de la crise semble-t-elle revêtir les modèles de la pérégrination que sont le *perpetuum mobile* et la marche, des traits de quasi-éternité, de « simulacre » et d'« usurpation de l'éternel présent » : fausse et incertaine stabilité restant au futur⁹⁴.

Bibliographie

- ADORNO Theodor W., *Mahler, une physionomie musicale*, Paris, Editions de Minuit, 1976, trad. de l'allemand par J.-L. Leleu et T. Leydenbach.
- ADORNO Theodor W., *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, trad. de l'allemand par Jean-Louis Leleu avec la collaboration de Ole Hansen-Love et Philippe Joubert.
- BARTHES Roland, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- DAVISON Peter, "Nachtmusik I : Sound and Symbol", in *The Seventh Symphony of Gustav Mahler : A Symposium*, James L. Zychowicz ed., The University of Cincinnati College-Conservatory of Music, 1990, p. 68-73.
- FLOROS Constantin, "Weltanschauung und symphonik bei Mahler", in *Beiträge '79-81. Gustav Mahler Kolloquium 1979*, Herausgegeben von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Bärenreiter, 1981, p. 29-39.
- HEGEL G. W. F., *L'Esprit du christianisme et son destin*, Presses Pocket [pour la présentation et les notes], 1992, tr. Franck Fischbach
- IMBERTY Michel, *Les Écritures du temps*, tome 2, Paris, Dunod, 1981.
- KRUMMACHER Friedhelm, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Bärenreiter, 1991.
- LA GRANGE Henry-Louis de, *Gustav Mahler*, III tomes, New-York, Doubleday Cie Inc., 1973 et Paris, Fayard, 1984.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1996.
- LE RIDER Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Quadrige/PUF, 2000.
- LYOTARD Jean-François, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
- MAHLER Gustav et STRAUSS Richard, *Correspondances 1888-1911*, Munich, Piper & Co, 1980 et 1988 et Arles, Bernard Cortaz, 1989.
- MANN Thomas, *La Montagne magique*, Paris, Fayard, 1989, trad. de l'allemand par Maurice Betz.
- MANN Thomas, *Le Docteur Faustus*, Paris, Albin Michel, 1950, trad. de l'allemand par Louise Servicen.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- PAUSET, E.-N., *Temps et récit dans l'œuvre de Gustav Mahler. Une lecture croisée de Theodor W. Adorno et Paul Ricœur*, Thèse de doctorat non éditée, Université de Lille-3, 2003.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit, Tome III, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- SCHORSKE Carl E., *Vienne fin de siècle*, Traduit de l'américain par Yves Thoraval, Paris, Seuil, 1983.
- VIGNAL Marc, *Mahler*, Paris, Seuil, 1989.
- Contrechamps* n° 3, Paris, L'Âge d'Homme, 1984.

⁹⁴ Paul RICŒUR, *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, p. 63-64.