

Mahler prophète

Frédéric Bisson

DANS **MULTITUDES 2014/1 n° 55**, PAGES 118 À 127

ÉDITIONS **ASSOCIATION MULTITUDES**

ISSN 0292-0107

ISBN 9791091887212

DOI 10.3917/mult.055.0118

Date de mise en ligne : 23/05/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2014-1-page-118?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Troisième est dédié à l'un des règnes (« Ce que me content les rochers », « Ce que me content les fleurs des champs », « Ce que me content les animaux de la forêt », « Ce que me content l'homme », etc.). D'un mouvement à l'autre, la Symphonie parcourt ainsi graduellement tous les étages d'une immense Nature pyramidale : des minéraux aux végétaux, aux animaux, aux hommes, pour s'élever jusqu'aux anges et à l'amour de Dieu que célèbre l'Adagio final. Cette œuvre cumule tous les signes d'un romantisme échevelé. Elle unit le sens de la Terre et l'appel de l'infini. Tellurisme vertigineux qui traverse les frontières entre territoires, fleurs, oiseaux et hommes, et les ouvre à une vibration plus fondamentale par laquelle ils sont tous reliés, comme Empédocle avec le feu souterrain de l'Etna. L'homme lui-même, dont la voix surgit au milieu de la Symphonie avec les mots poétiques de Nietzsche (*O Mensch! Gib Acht!*), n'est pas un empire dans un empire. Il est le produit d'un rapport avec les forces non humaines qui le traversent, forces minérales et animales qu'il transfigure, comme la tonalité immobile de *ré* mineur du premier mouvement se réfléchit dans la conscience qui s'éveille (Quatrième Mouvement). Conscience malheureuse qui, comme la chouette de Minerve, attend la Nuit pour se dissocier de la vie déjà faite. Telle est la leçon apparente de la Symphonie : l'homme ne prend sens que dans le processus d'évolution qui le dépasse.

Pour être romantique, il ne suffit cependant pas de rappeler l'homme à un ordre cosmique ou naturel qui le précède. La vision écologiste conservatrice qui réduit la Nature à un « écosystème » statique est incompatible avec la vision romantique : la Nature dont Mahler donne l'image est au contraire éruptive, explosive, anarchisante. La *Troisième* n'est pas pastorale, elle est dédiée à la puissance sauvage du grand Pan. À la base de cette pyramide symphonique, le premier mouvement de la *Troisième* est en effet un monstre musical. Ce morceau est structuré par le contraste entre deux thèmes hétérogènes et immiscibles :

A) une marche funèbre lancinante, au tempo lent, sorte de récitatif en *ré* mineur porté par les timbres graves des cuivres de l'orchestre ;

B) la marche pulsée, implacable et expansive, qui s'en dégage peu à peu dans une orchestration de fanfare.

En apparence, le contraste entre ces deux éléments thématiques personnifie la lutte entre la vie et la matière. Ce n'est pas seulement comme dans l'ouverture de *Tannhäuser*, où les deux thèmes antagoniques (du pur amour chrétien et de l'amour sensuel païen) sont brutalement juxtaposés. Dans la *Troisième*, le thème B ne perce qu'après plusieurs poussées, en repoussant peu à peu le récitatif contre lequel il lutte. Le thème A exprime la Nature immobile, prisonnière de la matière inorganique. Le thème B exprime au contraire l'éveil de la vie qui se libère peu à peu de la matière.

Ces deux ensembles thématiques A et B appartiennent à deux styles musicaux qui tranchent l'un sur l'autre. Le thème A appartient à la tradition symphonique du romantisme germanique, issue de Beethoven et prolongée par Bruckner : musique de grand style, emphatique et ténébreuse. Par contraste, le thème B appartient à la sphère « inférieure » de la

musique fonctionnelle, celle des marches militaires et de la musique de kiosque. Ce contraste stylistique est la loi d'airain de la Symphonie mahlérienne : chez Mahler, le flux symphonique ne coule qu'entre le haut et le bas, comme le Rhin de Hölderlin. Clichés et rengaines mélodiques, marches, *ländler*, folklores, le matériau basement « populaire » de Mahler a été raillé pour sa « banalité » et sa « trivialité horripilante » au regard du grand style qu'il brise de l'intérieur. Loin d'être une incohérence formelle, ce contraste entre hétérogènes obéit au contraire à une rigoureuse nécessité. Si Mahler a besoin d'une fanfare de régiment pour incarner le cortège de Bacchus du thème B, c'est parce que la marche, dans sa procession anarchique, exprime la force vitale, l'énergie non encore substantialisée dans les formes de vie végétale et animale qu'incarneront les deuxième et troisième mouvements de la Symphonie.

Micropolitique d'un thème de Mahler

Mais le programme conscient n'épuise pas le sens de l'œuvre. L'idiome musical du thème B est doté d'une force immanente, en deçà de la représentation symbolique. La Nature non humaine chez Mahler est entièrement politisée : elle parle avec la voix la plus humaine, la plus urbaine qui soit. Richard Strauss figurait les fanfares de la *Troisième* par l'image d'immenses bataillons de travailleurs se rendant au Prater pour la fête de mai. Cette image n'est pas purement subjective. Clamé par huit cors à l'unisson en ouverture de la Symphonie, puis repris en *fa* majeur dans la marche de Bacchus, le thème B est en effet la réminiscence d'un air folklorique de Thuringe qui a servi de support à un célèbre chant estudiantin, « *Wir hatten gebauet ein stattliches Haus* ».

Le texte de cette chanson fut écrit par August von Binzer en 1819, en signe de défiance à l'égard du Prince Metternich. Ayant pris prétexte du meurtre d'August von Kotzebue pour instaurer une surveillance stricte des universités, Metternich venait de dissoudre autoritairement la *Burschenschaft* pangermaniste de Jena. Dans une reprise de cette attitude de défiance, le même texte fut chanté le 20 décembre 1878 par les étudiants viennois du *Leseverein der deutschen Studenten Wiens* (Société de lecture des étudiants allemands de Vienne), qui venait à son tour d'être dissous par le gouvernement, sous prétexte du danger idéologique qu'il constituait pour l'État. « La maison peut s'effondrer, qu'importe ! Son esprit vit à l'intérieur de nous tous ». Or, pendant ses études à Vienne à partir de 1875, Mahler a été membre du Cercle Pernerstorfer, jeunes wagnériens qui pilotaient le *Leseverein*. Sous l'influence de cette contre-culture postromantique, il renie le libéralisme des Habsbourg dont, en tant que Juif, il a pourtant largement bénéficié pendant son enfance bourgeoise en Moravie. Il se convertit alors à l'idéologie populiste de cette jeune intelligentsia antilibérale et antirationnaliste¹. Presque vingt ans après la manifestation de 1878, le chant estudiantin *Wir hatten gebauet*... revient à Mahler de son passé viennois pour ouvrir triomphalement sa Troisième Symphonie.

¹ Concernant la contre-culture étudiante à Vienne et son influence sur Mahler, voir William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, Yale University Press, New Haven, 1974.

Quelle est exactement la politique de Mahler? Il est bien connu que Mahler, abattu par sa culpabilité amoureuse envers Alma, a rencontré Freud à Leyde en 1910. Mais il existe entre ces deux hommes une relation indirecte, beaucoup moins connue, qui passe par la médiation de la chanson de Binzer. Dans les années 1895-1900, à la même époque où Mahler compose la *Troisième*, Freud travaille de son côté à *L'interprétation des rêves*. En mai 1898, sur les conseils de Wilhelm Fliess, il abandonne non sans douleur le matériau d'un rêve jugé embarrassant: « mon deuil du rêve perdu n'est pas encore terminé, écrit-il à Fliess le 20 juin. Comme si par mauvais sort j'avais enfin eu un rêve de substitution dans lequel une maison bâtie en pierre s'effondrait (« Nous avons construit une maison d'État » [*Wir hatten gebauet ein staatliches Haus*]) et qui, ainsi, à cause de cette allusion, ne pouvait pas être utilisé ». Le médecin de Freud, Max Schur, a repéré la référence à la chanson de Binzer dans l'évocation du rêve censuré. Freud a lui aussi fait partie du *Leseverein* lorsqu'il était étudiant à Vienne trente ans plus tôt. Le prétexte de ce rêve, conformément à la théorie freudienne, se trouve dans les événements politiques qui le précèdent immédiatement. En juin 1898, le Parlement autrichien affronte en effet la question de la langue officielle devant être utilisée en Bohême et en Moravie. Sous la pression des partis allemands qui s'opposent aux Tchèques, le Parlement échoue à trouver un compromis, et le comte de Thun qui dirige alors l'Autriche décide de le dissoudre. Cette décision autoritaire réveille chez Freud le sentiment pangermaniste enfoui de sa jeunesse, associé à l'attitude de défiance initiée par Binzer avec *Wir hatten gebauet*... L'effondrement de la maison symbolise la dissolution du Parlement.

Quelle est donc la raison de la censure? Au conflit psychique entre les forces du désir et de la censure tel que Freud le théorise, correspond le conflit entre le nationalisme des partis allemands du Parlement autrichien et le pouvoir autocratique du comte de Thun. La censure du rêve perdu exprime l'orientation politique de Freud, sa connivence paternelle avec l'autorité de la loi. La dérive antisémite du nationalisme allemand dans les années 1880 avait conduit Freud à répudier ses sympathies politiques de jeunesse et à réaffirmer sa judéité. En retirant de son livre majeur toute allusion au nationalisme allemand, il entend marquer sans ambiguïté son option pour le libéralisme et pour la légitimité démocratique du compromis que l'obstructionnisme des partis allemands vient de faire échouer lors des séances parlementaires de juin 1898.

Logique du Cœur

Tout à l'opposé de la prudence politique de Freud, Mahler évoque en toute majesté le chant de fraternité pangermaniste dès le portail de sa Symphonie. Il était certes le mieux placé pour ressentir une imminence de catastrophe dans le succès de la campagne antisémite de Karl Lueger pour la mairie de Vienne en 1895. Mais la lutte contre les forces réactives ne passe pas nécessairement par le choix de la saine Raison libérale. La politique de Mahler est plus mouillée dans le réel. *Le romantisme politique consiste précisément à choisir d'être du côté de Mahler plutôt que de Freud*: prendre le risque de l'action collective spontanée et de l'élan contagieux que symbolisent les marches bachiques de la *Troisième*. La lutte exprimée par le contraste thématique A/B est ainsi directement politique. Le thème funèbre et lancinant en *ré* mineur, censé représenter l'inertie matérielle de la Nature, se charge d'une signification répressive: il est le leitmotiv de l'impérialisme étatique auquel résistent les forces vives du peuple.

Telle est la secrète leçon politique du contraste mahlérien: *il n'y a pas d'avancée du pouvoir sans résistance, sans échappée vitale*. Si Mahler a besoin d'une fanfare de régiment, c'est surtout parce qu'il s'agit de la musique la plus immédiatement sensible et communicative, irréductible à l'homogénéité formelle de la Symphonie par rapport à laquelle elle contraste intensément. Le banal et le trivial expriment la réponse imprévisible de la vie aux pouvoirs qui l'immobilisent. Le matériau populaire est l'*élément plébéien insoumis*, qui à la fois nourrit et corrompt le grand style romantique. À la manière du fameux «*Naturlaut*» de la *Première*, toutes les musiques minorisées et déclassées que Mahler accueille au sein de la Symphonie y sont traitées sur le même plan que les bruits furtifs de la Nature, inassimilables et farouchement vivantes. Dans le contraste stylistique qui régit la forme symphonique mahlérienne, la musique mineure est le tenseur affectif. Elle alourdit le grand style de la culture normative sur lequel elle tranche.

Comme Schopenhauer l'a théorisé, la musique se distingue de tous les autres arts: elle exprime directement la substance *affective* du réel, dont les autres arts ne font que représenter les phénomènes. Pour cette raison, elle est aussi l'art le plus romantique². Comme l'accord du prélude de *Tristan* ou comme l'accord «*synthétique*» de Scriabine, la marche martiale chez Mahler est un *affect*, c'est-à-dire un bloc sonore qui vaut par lui-même, dans l'immanence musicale de son effet même, indépendamment du discours ou du programme qui le surcode³. Le contraste mahlérien est romantique en ce qu'il oppose l'évidence de l'affect à la rationalité normative du développement musical classique. La marche démarre abruptement, à son rythme impérieux. Elle prend et s'amplifie comme sur une place publique se cristallise une insurrection.

2 E.T.A. Hoffman, «*La musique instrumentale de Beethoven*», in *Romantiques allemands*, Pléiade, tome I: «*La musique est le plus romantique de tous les arts, on pourrait presque dire le seul art véritablement romantique; car l'infini seul est son objet.*»

3 André Cœuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Gallimard, Paris, 1965, p. 138: «*La joie purement musicale, puisée dans les sonorités d'un accord, c'est le romantisme même. Dans la musique du romantisme, un accord une fois choisi devient typique et souverain.*»

Qu'est-ce en effet que *romantiser la politique*? Ce n'est pas seulement en appeler à la force de l'irrationnel contre la Raison ratiocinante. C'est revendiquer de plein droit une *logique du Cœur*. Penser en affects, amour, colère ou indignation, opposer aux calculs froids la rigueur implacable de l'affect. Il est par exemple vain de chercher à *analyser* l'accord de *Tristan*, pour le réduire à la numérologie du langage tonal (septième mineure et quinte diminuée). L'affect est doué de sa propre raison interne. Ça vous hérissé. Ça vous met debout, ça vous met en marche.

De manière analogue, une politique romantique n'a pas besoin de traduire sa revendication-affect dans la logique statistique du capitalisme computationnel. Quand les occupants de Wall Street disent « nous sommes les 99 % », les rationalistes étroits accusent l'irresponsabilité « romantique » de ce slogan statistiquement faux. Mais 99 % est ici précisément un *nombre romantisé*, c'est-à-dire une *subversion qualitative* de la Raison calculante. La logique statistique du capitalisme est détournée et appropriée pour la subjectivation de l'inégalité. Le nombre n'est pas comptabilisé, il est senti de l'intérieur comme une force. Faire nombre est un affect. Les Douze d'Alexandre Blok font bloc au pas rythmique et syncopé de la Révolution : « douze » comme une individuation collective dont les pré-noms russes du poème sont les atomes solidaires. De même, le slogan d'Occupy Wall Street est proprement romantique en ce qu'il unit organiquement le commun et l'individuel. Comme l'affect musical est à lui-même sa propre raison, « je suis les 99 % » est un énoncé performatif, un acte de conscience où chacun ne fait bloc avec les autres qu'en se ressaisissant lui-même dans sa situation singulière.

Pour un populisme non identitaire

Mais romantiser la politique, ce n'est pas seulement invoquer la force vitale du peuple contre tous les impérialismes verticaux. C'est revendiquer un autre type de peuple et un autre type d'unité. Deleuze et Guattari ont certes souligné que « ce qui manque le plus au romantisme, c'est le peuple »⁴. Les héros du romantisme allemand sont des héros de la terre, non du peuple. Mahler hérite largement de ce thème du Voyageur solitaire, depuis les *Chants d'un compagnon errant* jusqu'au *Chant de la Terre*. Mais si le romantisme manque de peuple, c'est aussi parce que le peuple romantique est par essence un peuple qui manque, un peuple *virtuel*, rendu invisible par la pression du pouvoir qui l'étouffe et le disperse, mais catalysé par les marches de Mahler. Quelle est donc la nature du « peuple » que soulève la Symphonie? Ce n'est pas un peuple enraciné et subjectivé. Ce ne sont pas les paysans, mais au contraire les errants et les sans-terres, musiciens itinérants de Bohême, compagnons et vagabonds, soldats en déroute, mendiants, tous les parias de la société close.

4 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Minit, Paris, 1980, p. 419.

La musique est dangereuse. Si elle est l'art le plus romantique, c'est au même sens où elle est potentiellement l'art le plus fasciste : « on ne fait pas bouger un peuple avec des couleurs, les drapeaux ne peuvent rien sans les trompettes »⁵. Elle hypnotise, elle fascine le corps. Pascal Quignard en a nourri une « haine de la musique ». Il est cependant trop facile de dénoncer une accointance intime du romantisme avec le nationalisme ou une pente qui le conduirait fatalement au fascisme. Je ne crois pas non plus qu'on puisse esquiver la difficulté en scindant le romantisme en plusieurs idéaux types distincts (conservateur, fasciste, réformateur, révolutionnaire, etc.⁶) ; tout romantisme est *fondamentalement* complexe, animé par des tendances contraires qui travaillent les unes contre les autres, comme les styles disparates chez Mahler. La Nuit de Walpurgis est toujours ambiguë. Tout dépend de la *perspective* suivant laquelle le romantisme est vécu. De ce point de vue, Mahler est plusieurs fois *déchiré* : à cheval sur 1900, un pied dans le XIX^e et l'autre dans le XX^e siècle, à la fois juif et chrétien converti, à la fois bohémien et homme du monde viennois, à la fois chef d'orchestre et compositeur, etc. Cette série de polarités n'est pas une entrave, elle conditionne au contraire la puissance politique de sa musique. D'un côté, en tant que jeune wagnérien d'avant-garde, il anticipe sur la décomposition de l'Empire des Habsbourg ; mais, de l'autre côté, en tant que Juif émancipé, il demeure en même temps déterritorialisé et ne peut pas se reconnaître dans le nouvel Empire qui s'avance derrière l'ancien, dans le « nouveau peuple » ou l'« homme nouveau » auxquels le populisme pangermaniste prépare le terrain. Bohémien parmi les Autrichiens, Autrichien parmi les Allemands et Juif parmi tous les peuples du monde, Mahler vit en musique dans une *identité impossible* qui est la condition même de son universalisme. La Symphonie est d'autant plus capable d'embrasser le monde entier qu'elle dépend moins d'une identité particulière, d'un sujet individuel ou collectif qui serait son centre d'énonciation.

Par sa propre position sociale de déchirement, Mahler indique ainsi la perspective transcendante depuis laquelle le romantisme peut actualiser ses tendances les plus positives : c'est la *perspective minoritaire*. Romantiser le monde, c'est transfigurer la vie quotidienne la plus imperceptible, comme Mahler symphonise et dramatise l'air le plus vil⁷. La phrase banale devient grave et grandiose en même temps que la Symphonie comme forme de langage majeure devient minoritaire. Les idéologies révolutionnaires du XX^e siècle ont certes en un certain sens romantisé la vie quotidienne du peuple, paysans et ouvriers, mais elles ne l'ont fait qu'en les légitimant comme *majoritaires*, en les adossant à une légalité de la nature ou de l'Histoire. Au contraire, le nombre romantique des 99 % exprime une constellation de *cas singuliers et remarquables* : « J'ai trois boulots, sans aucune couverture sociale. Mon fils à Medicaid. La WIC nous accorde une aide. On est à un mois de salaire près d'une

5 *Ibid.*, p. 430. Voir p. 368 pour le « fascisme potentiel » de la musique, et p. 371 : « La musique, tambours, trompettes, entraîne les peuples et les armées, dans une course qui peut aller jusqu'à l'abîme, beaucoup plus que ne le font les étendards et les drapeaux, qui sont des tableaux, des moyens de classification et de ralliement. »

6 C'est la démarche de Michael Löwy et de Robert Sayre dans *Révolution et Mélancolie, Le Romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, Paris, 1992 : voir p. 84 sq.

7 Novalis, fragment de 1798 : « Quand je donne aux choses communes un sens auguste, aux réalités habituelles un sens mystérieux, à ce qui est connu la dignité de l'inconnu, au fini un air, un reflet, un éclat d'infini : je les romantise. »

catastrophe. Je suis les 99 % ». La minorité n'est pas statistique. Comme le gigantisme symphonique chez Mahler amplifie la voix des minorités, 99 % constitue paradoxalement un nombre *minoritaire* toujours croissant.

Notre époque n'érige plus de héros mythique, elle romantise directement la puissance collective qui se soulève. Les Faust et les Tannhäuser de notre temps, parias et rédempteurs, sont devenus des anonymes : précaires, déracinés, sans-abris. Dans la fameuse « Symphonie des Mille », la *Huitième*, Mahler se démarque de Berlioz et même de Liszt, il *dépersonnalise* Faust : le chœur-bloc triomphal du *Veni Creator Spiritus* visite le personnage de Goethe dans le postlude du Chorus Mysticus qui clôt la Symphonie. L'individu, c'est le chœur. L'héritage romantique de notre temps n'est pas à chercher du côté des penseurs qui perpétuent une confortable critique radicale de la modernité comme « barbarie » (Michel Henry, Jacques Ellul, etc.) : cette position de surplomb ne fait que pérenniser les tendances réactives du romantisme. Il se trouve plutôt du côté des mouvements locaux et sporadiques d'insurgence qui réalisent de proche en proche des individuations collectives et dissipatives.

L'esthétique romantique est une esthétique du *fragment*, de l'impromptu, de l'inachevé, à la fois incomplet et cependant entier, doué d'une unité inhérente à l'énergie de son surgissement même, « clos sur lui-même comme un hérisson », comme dit Schlegel, et en même temps ouvert sur l'Un comme par une vision prophétique⁸. De manière analogue, il est inadéquat de dénoncer le caractère fragmentaire et éphémère des soulèvements populaires spontanés que connaît notre époque, en Tunisie, en Espagne, en Grèce, au Brésil. Chacun d'entre eux est *entier sans être complet*, à la fois local par son contexte et cependant universel par l'affect qu'il incarne et l'élan qui le raccorde à d'autres soulèvements hétérogènes. La forme symphonique chez Mahler, dont la critique a accusé la disparité stylistique, obéit en réalité à une stricte nécessité : elle donne l'image musicale d'un peuple déterritorialisé, à la fois universel et concret, où la multitude est reine. Les thèmes disparates sympathisent à distance, par conjonction, comme le font Frère Jacques, la musique de brasserie et le Klezmer dans la marche funèbre de la *Première*. L'unité symphonique n'est pas abstraite, elle ne coule pas les thèmes dans une forme homogène *a priori*, elle est au contraire immanente à la multiplicité concrète des thèmes qui s'agentent. Si la *Troisième* est dédiée au dieu Pan, c'est certes parce qu'il est nommé le dieu de la totalité, mais d'une totalité par essence *hybride* : pâte et dieu, mi-homme, mi-bouc, Arcadien recueilli par les Olympiens, dieu de la Nature qui se plaît aux actes contre-nature. Comme le Grand Pan, la totalité que la Symphonie veut égaler n'est pas une structure transcendante. Elle ne peut bâtir un monde qu'en transgressant les frontières entre les règnes de la Nature, entre les niveaux de la langue musicale, entre les classes sociales.

⁸ Dans *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy ont développé cette dimension du romantisme, présente notamment dans les *Fragments* de F. Schlegel. Voir aussi Arnel Guerne à propos des *Fragments* de Novalis, *L'âme insurgée, Écrits sur le romantisme*, Seuil, Paris, 2011, p. 112 : « ils sont entiers, mais non complets ».

Romantisme carnavalesque

Ce jeu de contraste permanent entre les niveaux (haut/bas) est en même temps le ressort du trait le plus typiquement mahlérien : son *ironie*. L'ironie romantique n'est pas seulement la conscience autocritique et réactive que la modernité prend d'elle-même au nom d'un mythique ou fantasmatique passé pré-moderne. Décroissants ou archaïsants, les ironistes de la modernité capitaliste ne sont pas fidèles à ce « souffle divin de l'ironie », cette « bouffonnerie transcendante », comme l'a appelée Schlegel. Au contraire, l'ironie active est centrée sur le discours romantique lui-même, dont elle interrompt l'illusion d'absolu. L'ironie mahlérienne n'occupe jamais de position de surplomb : elle ne regarde pas les musiques légères et temporelles du haut de l'Adagio éternitaire. L'objet de l'ironie est au contraire le geste symphonique lui-même, dans son gigantisme. C'est ainsi la « grande politique » qui se trouve auto-ironisée.

Le thème qui sert de portail monumental à la *Troisième* est en effet un objet vagabond et ambigu. Il se répète à travers toute la symphonie, mais en changeant à chaque fois de couleur. Dans la deuxième partie du mouvement, le thème passe au filtre de l'humour mahlérien : il est multiplié dans une série de dérapages, de faux départs et d'hésitations, suivant des changements incessants et cocasses de tonalité. C'est précisément cette occurrence comique du thème pangermaniste que Ken Russell utilise au moment le plus parodique de son *Mahler*, dans la fameuse séquence de conversion où le jeune compositeur est initié par Cosima Wagner dans le sanctuaire rocheux du Walhalla. Prêtresse dominatrice, une Cosima au fouet et aux lèvres noires apparaît dans une panoplie hétéroclite, casque de l'armée allemande et bottes de cuir, un svastika sur les fesses, brandissant la croix chrétienne comme une épée de Siegfried. En mêlant les emblèmes du catholicisme romain, de la mythologie nordique et du nazisme, Russell donne ainsi une image cinématographique de l'art mahlérien du syncrétisme carnavalesque. La conversion catholique devient un spectacle de cirque, composé de sauts à travers des cerceaux enflammés, d'une crucifixion avec lancer de dagues, d'acrobaties sur balançoire géante et de mimiques exagérées. Les saluts nazis compulsifs et les claquements de talon de Cosima-Domina prennent un air clownesque. Sous les traits de Gustav, Siegfried devient une sorte de Stan Laurel, burlesque comme le Rondo de la *Neuvième*, tremblant de peur devant la tanière du dragon à tête de porc. Musicalement, Mahler ne se *convertit* pas sans *subvertir* ce à quoi il se convertit, sans tourner le grandiose au grotesque. Les oripeaux wagnériens de la grandeur derrière lesquels il se dissimule, païens, catholiques, pangermanistes, sont autant de masques de l'humour juif qui les tourne. La dissimulation ne se fait pas seulement par honte d'être juif ou par compromission mercenaire avec le pouvoir des porcs bourgeois et antisémites, elle est bien une simulation active : elle extrait des symboles du pouvoir autant de *simulacres* qui font effet. Ainsi le thème de *Wir hatten gebauet...* traverse le mouvement en simulant tous les grands airs héroïques de la culture romantique. La musique ne cesse ainsi de signifier qu'elle n'est pas dupe de son propre enthousiasme, que l'effort collectif est toujours à recommencer.

Le romantisme n'est pas une école, c'est une « nébuleuse »⁹. S'il est si difficile à périodiser, c'est parce qu'il ne s'épuise pas dans la formation historique qui l'actualise. Il n'est certes pas anhistorique, mais il se nourrit de la substance de la modernité qu'il hante comme un Hollandais Volant. Comme il s'est rétroactivement nourri de mythologie hellène (*Hypérion*) et d'eucharistie chrétienne (*Parsifal*), l'esprit romantique est assez labile pour absorber et investir les époques non romantiques où il survit à son propre siècle. Le postromantisme étend son ombre sur toute la modernité. En gigantisant le banal, Mahler invente un romantisme spectaculaire et parodique qui préfigure déjà son utilisation cinématographique, comme l'ouverture d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de R. Strauss dans 2001, *l'Odyssée de l'espace*. Comme Mahler en donne ainsi le modèle musical, une manifestation est elle-même un carnaval qui joue les mythes du grand soir ou de la grève générale. Un soulèvement vital peut être aussi grave que possible et pris dans le feu de l'action, il est cependant médiatisé et réfléchi dans l'image qu'il produit de lui-même. On sait que les révolutions sont toujours volées à ceux qui les font. La politique institutionnelle trahit nécessairement la grande politique qui seule fait l'Histoire, mais la grande politique a appris à pactiser avec les forces qui la trahissent, comme Faust avec Méphisto. Des fragments d'infini lui suffisent.

Husserl l'avait éprouvé dès la *Krisis*, on ne peut plus aujourd'hui entendre l'*Hymne à la Joie* sans douleur. Au XX^e siècle la fraternité a connu les pires épreuves. Le postromantisme lucide ne peut plus être territorialisé. Il ne croit plus au destin national. C'est plutôt le néo-libéralisme autoritaire qui, sous le masque contemporain du *storytelling* politique, récupère le vieux mythe naïf de l'homme providentiel. Si bien que le cliché romantique qui obstrue le romantisme authentique doit être retourné contre la politique prétendument « responsable » et « réaliste » de ceux qui le dénoncent dans tous les soulèvements d'Indigés et de déclassés.

9 Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Payot, Paris, 1982.