

Mahler et la sécession : Gustav Mahler et la Sécession

Autor(en): **Meylan, Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 79

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927849>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MAHLER ET LA SÉCESSION

PAR CLAUDE MEYLAN

Gustav Mahler et la Sécession

En parcourant l'anthologie de textes qui émanent du critique suisse romand établi à Munich William Ritter (1867-1955) – et publiée par l'auteur de ces lignes¹ –, on peut lire que celui qui fut l'un des confidents les plus perspicaces du compositeur parle, dans son premier écrit publié en 1906, des « aberrations sécessionnistes » dont Mahler aurait « subi l'exemple »², plus loin d'une nature qu'il « se crée à lui-même », qui donc « n'existe pas dans la réalité » et ne serait transposable en art que « par les moyens picturaux extravagants dont font preuve certains tableaux sécessionniste »³. En 1912 Ritter caractérise l'entier de la 9^{ème} Symphonie comme « œuvré avec l'art délicat et parfois déconcertant d'un Sécessionniste de la *Kunstschau* viennoise. Qu'on imagine la mélodie de Smetana, la danse slave de Dvorák, traitées à la Klimt et traitant de la mort, et faisant des adieux à la vie »⁴. Et la même année il revendique : « ...le premier à coup sûr j'ai senti le lien avec Klimt »⁵.

Certes nous avons alors senti le besoin de tempérer l'allégation de l'auteur quant au lien *amical* qui aurait uni les deux artistes⁶ ; mais il eût été tout aussi nécessaire de dépasser ses affirmations en rappelant ce qui définit la Sécession et ce qui caractérise l'évolution de Klimt, pour examiner enfin la nature du lien supputé, sur laquelle Ritter – par ailleurs fort conservateur en peinture, on vient de le deviner – ne s'exprime pas. C'est à cette mise au point que sont consacrées les lignes qui suivent.

Dans un texte à l'admirable intelligence où s'allient analyse et synthèse – une des pages fleurons de l'ouvrage accompagnant l'exposition *Vienne 1880-1938* –, Jean Clair montre que « le sécessionniste ne détruit rien, ne rase rien. Il change en revanche le sens des œuvres du passé ». Si le modernisme gange toute l'Europe, il ne se mue en « avant-garde [...] de nature prométhéenne » qu'en Europe occidentale (le cubisme, futurisme, surréalisme,...), et la Sécession ne peut

se définir que comme « réflexion critique [...] de nature épiméthéenne », c'est-à-dire n'ayant de cesse « d'éclairer sa propre démarche qu'en éclairant son propre passé »⁷. Carl Schorske ne rappelle-t-il pas dans son maître ouvrage que ce mouvement renouvelle la « secessio » de la plèbe romaine qui, lasse du gouvernement patricien, se retire sur l'Aventin⁸ : la révolte contre le père n'est pas (encore) la révolution. Et s'il y avait une analogie à tenter dans l'histoire de la musique, le « groupe des Six » pourrait la fournir : pas de doctrine prométhéenne commune aux compositeurs (hormis le très postiche pamphlet de Cocteau qui ne s'applique à aucun d'eux) ; aussi ne nous attendons pas à voir parmi les Sécessionnistes plus d'unité qu'au sein de ce cénacle artificiel.

On peut distinguer deux générations d'artistes se réclamant de la Sécession (avec toutes les erreurs de perspective et injustices engendrées par leur chevauchement, ainsi que par le projet irréductible de chaque individu) : la première est celle de Klimt et des pères fondateurs – que William McGrath, dans un autre texte fleuron de *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*⁹, nomme si justement « les rêveurs dionysiaques » – dont l'ambition, si conservatrice, épiméthéenne, est ce retour aux valeurs de l'instinct pour « montrer la véritable figure de l'homme moderne » (Otto Wagner) généralement occultée par la tradition plastique autrichienne, encore empêtrée dans un réalisme historicisant tout au service des valeurs impériales et bourgeoises.

Si l'on prend Klimt comme paradigme du mouvement et que l'on envisage l'évolution de l'artiste, on le voit d'abord très naturellement inféodé à son époque et à ses maîtres (participation aux fresques du plafond du Burgtheater), puis s'émancipant avec ses camarades dans une perspective de purification salvatrice de l'art : leur première affiche (1897) ne représente-t-elle pas Thésée poignardant le Minotaure – archétype paternel selon Freud s'il en est –, et leur revue ne

1. William Ritter chevalier de Gustav Mahler: *Ecrits, correspondance, documents*. Choix édité et commenté par Claude Meylan, Bern, Peter Lang, 2000

2. Op. cit. p. 59

3. Op. cit. p. 72

4. Op. cit. p. 298

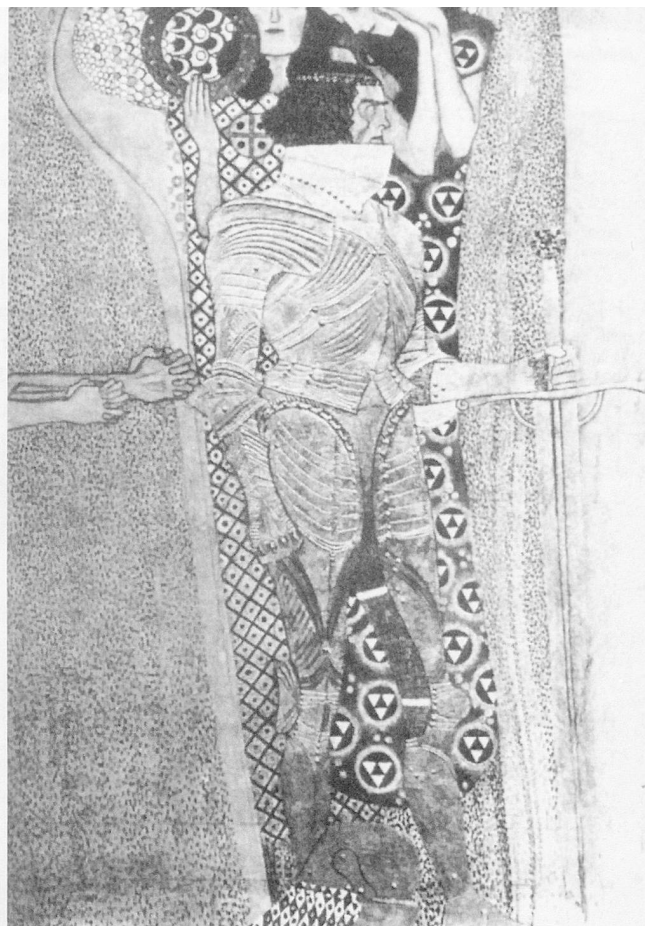
5. Op. cit. p. 50

6. Claude Meylan in : op. cit. p. 50, note 58

7. Jean Clair, « Une modernité sceptique » in : *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p. 50

8. Carl Schorske, *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, Paris, Seuil, 1983, p. 202

9. William McGrath, « Les rêveurs dionysiaques » in : *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*.



Gustav Klimt :
Beethovenfries
(détail) avec le
visage de
Mahler

s'intitule-t-elle pas dès 1898 *Ver sacrum* (Printemps sacré), « titre inspiré par un rite romain de consécration des jeunes gens en temps de danger national » ?¹⁰

S'élabore désormais une peinture où l'élément décoratif issu de Makart et de Romako, qui forme dès son aube la signature extérieure de la Sécession tout entière, est alors intégré au service d'une dimension intérieure, mais où l'allégorie mythologique ressassée des siècles précédents cède la place à l'allégorie psychosociologique de résonance freudienne : c'est le temps des grandes fresques destinées au plafond de l'Université : *la Philosophie, la Médecine et la Jurisprudence* (dès 1902), et de la fameuse frise *Beethoven* du bâtiment de la Sécession (1902), théâtre de « cette connaissance de la soumission de l'homme à ses instincts »¹¹ et de sa sublimation par l'art, où l'on subodore que l'Apocalypse n'est le plus souvent « joyeuse » que parce qu'elle recherche la joie.

Mais l'idylle amorcée entre artistes et bourgeoisie prend fin quand cette dernière se met en tête de censurer les projets du très officiel plafond (thème récurrent à toute société pratiquant le mécénat d'Etat) ; se percevant alors comme incompris, Klimt se retire sous sa tente vers 1903 (sécession au sein de la Sécession...), et inaugure une troisième période où l'engagement du citoyen se tait au profit d'un esthétisme au service du privé, essentiellement jalonnée de portraits et d'allégories qui célèbrent l'intimité, mais où domine l'élément décoratif : le fameux *Baiser* en est l'illustration, où – pour le formuler avec peut-être trop de sévérité – le faste des couleurs et des ors cache mal la banalité du contenu, la maîtrise de l'artisan la vacuité de la noix. Le Klimt « tous ménages » est né : il n'y a qu'à jeter un regard sur le douteux bazar offert par certaine boutique de musée viennois pour en avoir la preuve désabusée...

C'est précisément contre cette déliquescence esthétisante que se dresse la seconde génération de Sécessionnistes : celle

de Kokoschka (dans sa première phase, dès 1890 environ) puis de Schiele, qui, reprenant la cognée des mains klimtiennes qui l'ont laissé choir par dépit, surpasse l'affirmation d'une simple fragilité institutionnelle pour la transposer au niveau de la personne, du « moi déchiré »¹², ce dont témoigne l'expressionnisme des visages reflétés du corps, qui, « questionnement de l'âme »¹³ dépouillé du cadre décoratif, fusille notre regard¹⁴. A l'obsession du passé¹⁵ des pères fondateurs succède son dépassement ; c'est l'« explosion dans le jardin » de Schorske, saisissante image empruntée à la biographie de l'écolier Kokoschka qui avait cru devoir disposer un pétard sous la balançoire de sa compagne de jeu !¹⁶

Si l'on ajoute à ces seuls deux noms celui de Schoenberg qui – en peintre autodidacte et d'un peu de temps – a su exprimer le même déchirement (en particulier par l'autoportrait), la transition vers la musique nous est offerte. Alors Mahler ? Sécessionniste ? Si oui, de quelle Sécession ?

Nous l'avons écrit : « Il n'est pas certain que Mahler ait été sensible à l'art contemporain – et même à l'art tout court – avant d'entrer dans le cénacle de sa future belle-famille à la charnière des années 1910-1902 ; mais le 15 avril 1902 déjà, il dirigeait un arrangement pour cuivres du quatrième mouvement de la *Neuvième* de Beethoven pour l'inauguration de la statue du compositeur par Klingner et de la *Beethovenfries* de Klimt »¹⁷.

Mahler n'est jamais esthète, au sens de la fuite de Klimt dans le décoratif ; il est un compositeur à message, et le dernier demi-siècle tissé par autant de doutes que d'affirmations a finalement cessé de le lui reprocher, retrouvant au-delà des euphories le « malaise dans la civilisation » (Sigmund Freud) dont l'Autriche de 1900 fut le laboratoire.

Mais Mahler est lui aussi le produit d'une évolution personnelle ; dans un essai capital qui lui est entièrement consacré, Schorske la retrace avec une acuité et une sensibilité

10. Carl Schorske, op. cit. p. 203

11. Werner Hofmann, « Gustave Klimt », in : *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, p. 192

12. Michel Pollak, « Sociologie et utopie d'un art autonome » in : *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, p. 399

13. Kasimir Edschmid (1918), cité par Alain Poirier, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, p. 14

14. Edschmid écrit aussi de l'artiste expressionniste : « Il ne voit pas, il regarde. Il ne décrit pas, il vit une expérience. Il ne reproduit pas, il donne forme. » (Alain Poirier, op. cit. p. 62) Le regard est donc tout aussi bien celui de l'artiste que celui porté sur l'œuvre.

15. Jean Clair, op. cit. p. 50

16. Carl Schorske, op. cit. p. 299-300

17. Cf. note 6

Unangenehmes Abenteuer Mahler's in der Secession.



Caricature publiée dans «Kikeriki» à l'occasion des fêtes Beethoven organisées par la Sécession viennoise en 1902 (avec la statue Beethoven de Max Klinger)

Beethoven: Hab' ich Dich endlich! Na wart', Du Symphonieverhuner!

extrêmes. Issu d'une famille qui a rapidement su profiter de la politique libérale d'émancipation des juifs (1860) et voulu donner une éducation germanique à ses enfants, le petit Gustav est tout autant frotté de culture populaire tchèque, particulièrement musicale ; puis les cercles viennois populistes que l'étudiant fréquente l'amènent à construire une philosophie en radicalisant sa critique sociale : dès lors « Mahler n'est pas plus allemand qu'un autrichien, il est multinationaliste. Peut-être est-ce aussi la conséquence logique de sa judéité »¹⁸.

La longue période pendant laquelle Mahler est tout imprégné de la poésie populaire compilée dans le recueil

Des Knaben Wunderhorn est le reflet de cette première phase où l'usage de thèmes vernaculaires, « en introduisant dans le mouvement régulier du noble la dynamique de l'humble »¹⁹, subvertit l'ordonnance classique au profit d'une dimension sociologique de la musique où peuvent se succéder – dans une technique du collage, comme dans la 4^e *Symphonie* – les éléments les plus apolliniens (3^e mouvement *Ruhevoll*) et dionysiaques (la fameuse cuisine des anges du 4^e). Sans le savoir, Mahler, plus épiméthéen à l'écoute du réalisme du monde que thuriféraire d'une révolte prométhéenne, se révèle être avant la lettre un Sécessionniste dans l'esprit des pères fondateurs, lui qui

18. Carl Schorske, « Gustav Mahler. Formation et transformation » in : *De Vienne et d'ailleurs. Figures culturelles de la modernité*, Paris, Fayard, 2000, p. 233

19. Carl Schorske, op. cit. p. 277

« annonce la renaissance de l'individu comme partie intégrante d'un tout qui englobe la nature entière »²⁰

Nous avons vu que c'est précisément à la fin de cette période – après la 4^e *Symphonie* « dans laquelle l'imagination populaire proclame la victoire du principe de plaisir et l'affirmation de la vie qui s'épanouit dans une sorte de régression infantile »²¹ – que le Mahler âgé de quelque quarante ans est introduit dans le cénacle de la Sécession ; il était bien assez conscient de la démarche intellectuelle et artistique qu'il poursuivait pour ne pas reconnaître l'identité éthique partagée avec ce mouvement, même s'il lui fut difficile – nous l'avons dit par ailleurs²² – de ne pas considérer, au-delà de l'artiste, la personne même de Klimt comme celle d'un ancien rival dans sa cour auprès d'Alma.

Mais voici que, d'une part la profonde crise traversée qui le conduit à faire de son moi le sujet de toutes les œuvres qui lui restent à créer – hormis cette curieuse parenthèse triomphaliste que constitue la néo-baroque 8^e *Symphonie* –, et que d'autre part le retrait de Klimt sous la tente de l'esthétisme, font prendre à chacun de ces artistes deux directions parfaitement opposées : le musicien centre sa démarche en descendant de l'orbite du moi *collectif* et de la critique sociale (l'esprit du *Wunderhorn*) vers celle de l'aride célébration du moi de plus en plus *individuel* (dès la 5^e *Symphonie*), et le peintre s'en va dérivant sur une flatteuse et superbe galaxie extérieure.

Ainsi Mahler Janus, pré-Sécessioniste sans l'avoir recherché, ouvre désormais la voie de l'expressionnisme, « art de la représentation des mouvements intérieurs »²³ où « le monde est *submergé* »²⁴ par le moi », « d'un expressionnisme dont il est l'annonciateur – presque au sens biblique du terme – le plus essentiel par la mise en œuvre d'une inquiétude existentielle »²⁵ (*Le Chant de la Terre*, puis 9^e *Symphonie* où s'efface

tout pittoresque) ; il préfigure ainsi cette deuxième génération des Kokoschka et des Schiele dans les arts plastiques, mais également – bien sûr – Schoenberg et ses disciples (surtout Berg), même si leur langage avait « de quoi dérouter Mahler : privé désormais d'un système de référence *préexistant*, le discours d'un morceau écrit de cette manière dépendait dorénavant d'une autre logique musicale, une logique différente qui ne permettait plus d'en comprendre le parcours harmonique »²⁶.

Il existe donc un lien *éthique* entre Mahler et la Sécession originelle dont il était le précurseur inconscient ; laissant Klimt dans son univers esthétique, Mahler poursuit la trajectoire sécessionniste pure et dure, et montre un chemin à ceux qui, au-delà de la révolte contre le père, vont maintenant dérober le feu prométhéenne et causer l'« explosion dans le jardin ».

20. William McGrath, op. cit. p. 176

21. Carl Schorske, op. cit. p. 238

22. Cf. note 6

23. Arnold Schoenberg (1928), cité par Alain Poirier, op. cit. p. 197

24. Paul Hatvani (1917), cité par Alain Poirier, op. cit. p. 47 (c'est nous qui soulignons)

25. Alain Poirier, op. cit. p. 152

26. Alain Poirier, op. cit. p. 148