



# Gustav Mahler : jalousie et rivalités

Françoise Coblence

DANS **REVUE FRANÇAISE DE PSYCHANALYSE** 2011/3 (VOL. 75), PAGES 739 À 753  
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0035-2942

ISBN 9782130587446

DOI 10.3917/rfp.753.0739

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2011-3-page-739.htm>



**CAIRN.INFO**  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## *Gustav Mahler : jalousie et rivalités*<sup>1</sup>

Françoise COBLENCÉ

La scène se passe à Leyde, aux Pays-Bas, en août 1910. Freud, contre ses habitudes, passe ses vacances en Hollande. D'habitude, il préfère la montagne. Contre ses habitudes également, il cède aux pressions de Gustav Mahler et accepte de le rencontrer pendant ses vacances, période qu'il déteste interrompre pour un rendez-vous professionnel. Mais il ne peut refuser un entretien à un homme de la valeur de Mahler. Ernst Jones rapporte que par trois fois Mahler envoya un télégramme pour annoncer son arrivée puis un autre pour la décommander. Il commente : « Mahler, atteint de névrose obsessionnelle, souffrait de la folie du doute. »<sup>2</sup>

La rencontre entre ces deux Juifs viennois se fait donc en Hollande. Ils déambulent pendant quatre heures dans la ville, temps pendant lequel « ils pratiquèrent une sorte de psychanalyse », écrit Jones. Ce fut leur unique rencontre. En 1910, Freud a cinquante-quatre ans. Il est loin d'avoir écrit la partie la plus importante de son œuvre, mais il commence à sortir de son isolement. Il était allé, l'été précédent, en compagnie de Jung et de Ferenczi, présenter aux États-Unis des conférences d'introduction à la psychanalyse. En 1910, l'Association internationale de psychanalyse est créée sur la proposition de Ferenczi, et Freud vient de publier (mai 1910) son étude sur Léonard de Vinci à laquelle il tenait par-dessus tout. En même temps, toujours persuadé qu'il devait mourir jeune et estimant son mariage « amorti », Freud se sent vieux, beaucoup plus vieux sans doute que Mahler dont il est pourtant presque contemporain.

Car Mahler a alors cinquante ans. Mais nul ne pouvait savoir que Freud allait vivre jusqu'en 1939 et que Mahler devait mourir quelques mois plus tard, en mai 1911, à Vienne, après être rentré gravement malade de New York où il avait été appelé depuis janvier 1908 à la direction du Metropolitan Opera. En 1911, Vienne était prête à accueillir Mahler en héros et à lui redonner, en tant que directeur d'opéra, des pouvoirs accrus<sup>3</sup>. Trop tard, comme ne

1. Ce texte est la version légèrement remaniée d'une conférence prononcée à La Folle Journée de Nantes en février 2011. Le thème de la Journée était « Les Titans, de Brahms à Strauss ».

2. E. Jones, *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, II, PUF, 1972, p. 83.

3. Rappelons que Mahler a dirigé l'Opéra de Vienne de 1897 à 1907, année où il démissionne à la suite d'une violente campagne de presse.

manque pas de le remarquer le sarcastique connaisseur des mœurs viennoises Karl Kraus, qui d'ailleurs n'avait pas toujours été tendre avec Mahler. Dans sa revue, *Die Fackel (Le Flambeau)*, Kraus écrit en mai 1911 : « Maintenant, il est trop tard, on tente de réparer les fautes anciennes. On envoie au malade des vœux pieux de guérison (...) Maintenant, on se souvient qu'il était "l'un des nôtres". L'Autriche possède maintenant cet honneur que Mahler ait été si ardemment désiré, par le dernier souhait qu'il a exprimé, en disant à quel pays il appartient. Mais sincèrement, elle n'a pas tout fait pour mériter cet honneur. C'est ce que dit le *Neues Wiener Journal* [qui décrivait toutes les humiliations que Mahler aurait subies aux États-Unis] après qu'il a lui-même orchestré toute la campagne contre Mahler. »<sup>1</sup>

Entre Freud et Mahler, la parenté est curieuse, dans la naissance comme dans le parcours. Tous deux se voulaient un destin d'exception, Freud s'identifiait à Hannibal, Mahler aurait voulu être un martyr ; tous deux furent plus ou moins bien acceptés par leur pays natal et trouvèrent outre-Atlantique une certaine reconnaissance. Tous deux auraient pu dire de Vienne ce que Schönberg écrit à Mahler pour son 50<sup>e</sup> anniversaire, en souhaitant qu'il revienne en diriger l'opéra : « Cette Vienne que nous aimons et que nous détestons. »<sup>2</sup>

Mahler a démissionné de la direction de l'opéra de Vienne en 1907 et a porté sur les États-Unis un jugement plutôt positif ; Freud pour sa part, ne retraversera pas l'Atlantique et n'abandonnera jamais tout à fait sa réticence envers les Américains, mais il y est ému par la reconnaissance officielle de la psychanalyse. Il dira qu'il se sentait proscrit en Europe<sup>3</sup> et que nulle part comme à Vienne ne s'était fait sentir l'hostilité des milieux cultivés et savants à la psychanalyse. Il citait les vers de Schiller : « Ce que les Viennois ne me pardonnent pas, c'est de les avoir frustrés d'un spectacle. »<sup>4</sup> Il citait aussi les propos de Pierre Janet, supposant que la naissance viennoise de la psychanalyse pouvait être liée à « l'atmosphère sexuelle spéciale » de Vienne, à « son génie, son démon local »<sup>5</sup>. Théorie qui semble absurde à Freud, plutôt enclin à supposer que le reproche concernant l'origine viennoise de la psychanalyse tiendrait lieu, par euphémisme, de reproche de l'origine juive qu'on n'oserait

1. Cité par Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, III, Paris, Fayard, 1984, p. 981 (Cet ouvrage sera désormais abrégé HLG, abréviation suivie du numéro du volume).

2. Lettre de Schönberg du 5 juillet 1910 (citée in Alma Mahler, *Mahler. Mémoires et correspondances*, Paris, J.-C. Lattès, 1980, p. 294.)

3. *Sigmund Freud présenté par lui-même*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, p. 88.

4. S. Freud (1914), *Sur l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1991, p. 74-75.

5. Cité en annexe, *Sur l'histoire du mouvement psychanalytique, ibid.*, p. 128.

pas avancer en public<sup>1</sup>. Vienne, l'Amérique, le judaïsme : trois termes d'une première configuration commune à Mahler et Freud.

Ce que se sont dit les deux hommes pendant leur promenade de quatre heures en août 1910 à Leyde, nous le savons par ce qu'en rapporte Jones, qui le tient à la fois directement de Freud et de Marie Bonaparte à qui Freud en a parlé plus tard, en 1925. Freud racontera encore cette entrevue à Theodor Reik en 1935. À cette époque, Freud ne se souvient plus très bien de la date et dit avoir rencontré Mahler en 1912 ou 1913, ce qui est évidemment impossible. À la différence de Freud, Reik était, lui, fasciné par Mahler et passionné de musique et voulait écrire « une étude psychanalytique sur les tendances obsessionnelles de sa personnalité ». La promenade de 1910 fut en tout cas une drôle de séance de psychanalyse, tout à fait inhabituelle pour Freud, peu enclin à ce genre d'entretiens socratiques, mais qu'on imagine assez aisément cependant, Freud aimant déambuler, voire se perdre dans les villes, étrangères surtout<sup>2</sup>. Une longue séance en somme, une promenade « à pas mesurés » (*in gemessen Schritt*), pour reprendre l'indication donnée par Mahler pour la marche funèbre du premier mouvement de sa *Cinquième Symphonie*, une marche plutôt grave que funèbre en l'occurrence, qui laisse penser qu'une certaine complicité a dû lier les deux hommes. Freud s'estime fermé à la musique et déclarera à Romain Rolland qu'il n'est « absolument pas musicien » (*ganz unmusikalisch*)<sup>3</sup>. Mahler ne connaissait rien à la psychanalyse mais, selon Jones, Freud déclara qu'il n'avait jamais rencontré une personne qui la comprît aussi vite.

Mahler voulait voir Freud, car il traversait une crise profonde dans sa vie avec Alma dont il venait d'apprendre la liaison avec l'architecte Walter Gropius, futur fondateur du Bauhaus. Alma avait alors trente-et-un ans et Gropius quelques années de moins. Gropius avait adressé au « Herr Direktor Mahler » une lettre destinée en fait à Alma, acte manqué quasi délibéré ou « à demi-conscient ». Gropius devait dire plus tard à Henry-Louis de La Grange qu'il avait agi « malgré lui »<sup>4</sup>. La configuration « vécue bisexuellement » engagée dans la jalousie, décrite par Freud en 1922, n'est pas loin. Chez l'homme, écrit Freud, « en dehors de la douleur concernant la femme aimée et de la haine

1. *Ibid.*, p. 73.

2. D'après le musicologue Van der Veen, l'entretien aurait cependant eu lieu en partie dans le café-restaurant Der Vergul de Turk, sur la Breetstraat (cité par H.-L. de La Grange, *Gustav Mahler*, III, p. 777, note 284).

3. Lettres à R. Rolland, 20 juillet 1929 et 18 janvier 1928. J et A. Caïn mettent en rapport la surdité de Freud à la musique et son surinvestissement de l'écoute : du plaisir d'écouter à l'impossibilité ultérieure d'entendre, le chemin est tracé. (Freud, absolument pas musicien, *Psychanalyse et musique*, Les Belles Lettres, 1982, p. 131.)

4. H.-L. de La Grange, préface à A. Mahler, *Mahler. Mémoires et correspondances*, op. cit., p. 21.

envers le rival masculin, le deuil concernant l'homme inconsciemment aimé et la haine envers la femme comme rivale auprès de lui agissent aussi à titre de renforcement »<sup>1</sup>. Mais qui tient ici la place de l'homme jaloux ? La fascination de Gropius à l'égard de Mahler ne fait pas de doute. En 1911, il va écouter à Berlin la *Septième Symphonie* de son rival et en sort bouleversé. Il écrit à Alma : « J'ai le vertige et suis comme quelqu'un qui doit se cramponner pour n'être pas projeté hors de son chemin. [...] Aujourd'hui, tout m'est apparu dépaysant, étrange, comme si un Titan venu de loin, un étranger, m'avait secoué et m'avait emporté dans son élan colossal. Il a touché tous les registres de mon cœur, depuis le démoniaque jusqu'à la naïveté la plus touchante et la plus enfantine. »<sup>2</sup> Quant à Mahler, il avait reçu Gropius un soir de l'été 1910, avait eu avec lui un entretien au terme duquel il avait raccompagné le jeune homme d'un air solennel, le chapeau à la main. Alma l'avait trouvé ensuite, marchant de long en large dans sa chambre éclairée par deux bougies et lisant la Bible. Il lui avait dit : « Ce que tu feras sera bien fait. Prends ta décision. » Alma ajoute qu'il était bouleversé, qu'il avait reconnu « qu'il avait mené une vie de psychopathe et décidé tout à coup d'aller voir Freud ».

Que se passe-t-il pour que Mahler décide d'aller vers Freud alors qu'il a toujours jusque-là marqué son manque d'estime pour le caractère réducteur de la psychanalyse ? « Freud, disait-il, cherche à tout guérir d'un certain point de vue », entendons le point de vue sexuel (HLG, III, p. 765). Mahler devait savoir cependant que Bruno Walter avait consulté Freud pour une crampe au bras droit qui l'avait empêché de diriger, que Freud lui avait conseillé un long voyage et un séjour en Sicile et que Bruno Walter en était revenu guéri. À Reik, Freud dira que cette visite avait paru nécessaire à Mahler « parce que sa femme se révoltait contre le fait que sa libido se détournait d'elle ». Le compositeur n'en a pas moins longuement hésité, s'est décidé *in extremis*, à un moment où la rencontre s'avérait extrêmement compliquée, mais où lui-même ne pouvait plus reculer puisqu'il devait diriger sa *Huitième Symphonie* puis partir pour New York. Mahler composait alors en outre sa *Dixième Symphonie*, défi particulier puisque l'achever aurait été réussir ce que ni Beethoven ni Bruckner n'avaient réussi ; il interrompt cependant son travail et part pour la Hollande. Depuis l'épisode Gropius, il est devenu follement amoureux d'Alma à qui il envoie télégramme sur télégramme pendant son voyage ; il lui écrit des poèmes passionnés en attendant ses correspondances de train.

1. S. Freud (1922), Sur quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité, *OCF.P.*, XVI, p. 87.

2. Cité par HLG, III, p. 778-779.

Jones rapporte que Freud se serait attaqué d'emblée au lien de Mahler à sa mère : « Je suppose que votre mère s'appelait Marie. Certaines de vos phrases, dans cet entretien, me le font penser. Comment se fait-il que vous ayez épousé une femme portant un autre prénom, Alma, puisque votre mère a joué dans votre vie un rôle prédominant ? » À cela, Mahler répondit que sa femme s'appelait Alma Maria, mais qu'il l'appelait Marie ! Elle était la fille du peintre Schindler (peintre se dit *Maler* en allemand) dont la statue se dresse dans le parc de Vienne. Ainsi, tout nous porte à croire, commente Jones, que dans la vie de madame Mahler elle-même un nom avait joué quelque rôle. Pour Jones, le *happy end* ne fait, dès lors, pas de doute : « Cet entretien analytique produisit évidemment son effet, puisque Mahler recouvra sa puissance et que le ménage vécut heureux jusqu'à la mort du compositeur qui, malheureusement, devait disparaître dès l'année suivante. »<sup>1</sup>

En réalité, les choses sont loin d'être aussi simples. Je laisse de côté le récit que fait Alma de cette unique « séance ». Elle raconte que Freud aurait reproché à Mahler d'avoir épousé une femme beaucoup plus jeune que lui et le « reproche » paraît assez peu probable, mais elle en veut à Freud. Dans le registre anecdotique, selon H.-L. de La Grange, Alma finissait toujours tout entretien sur Freud en disant « c'était un idiot », un charlatan mû seulement par l'appât du gain, et il fait l'hypothèse qu'elle en voulait peut-être à Freud d'avoir envoyé sa note d'honoraire de 300 couronnes en 1912, c'est-à-dire après la mort de Mahler (HLG, III, p. 779, note 291)... procédé peu délicat, en effet, mais l'appât du gain aurait supposé plus de rapidité et Freud ne semblait pas bien se souvenir de la date de leur entrevue. Quoi qu'il en soit, il paraît probable que Mahler fut apaisé par cette entrevue, par l'idée qu'Alma aurait inconsciemment cherché un homme mûr et qu'il ne devait pas s'inquiéter de la différence d'âge. Sur ce point, rappelons que Freud connaissait bien cette configuration – quoique d'un point de vue différent – puisque lorsque sa mère avait épousé son père, celui-ci était beaucoup plus âgé qu'elle. Mahler se dit tout joyeux et prêt à repartir. De son jeune rival, de ce qu'il pouvait représenter pour lui, mobiliser en lui, rien ne semble avoir été dit. Mahler écrit à Alma : « La conversation a été intéressante. La paille était devenue la poutre. » Dans le train du retour, il compose un nouveau poème d'amour pour Alma (« Les ombres de la nuit sont chassées par une parole puissante/ Et les tortures qui sans cesse me minaient se sont tues »). Sa passion se donne libre cours : « J'ai fait une curieuse découverte, lui écrit-il encore le 3 septembre de Munich. C'est exactement ainsi, avec la même langueur (*Sehnsucht*) que je me suis

1. Alma épousera Gropius, mais longtemps après la mort de Mahler et après une liaison orageuse avec le peintre Kokoschka.

toujours assis pour t'écrire, lorsque j'étais loin de toi et ne pensais qu'à toi. Il était donc latent en moi ce penchant pour toi et Freud a tout à fait raison ! Tu as toujours été ma lumière et mon point de mire ! » (HLG, III, p. 784).

\*

En abordant la question des rapports entre Mahler et la psychanalyse, je connaissais pour ma part la rencontre avec Freud, je connaissais aussi les *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler* de Theodor Reik dont je parlerai ensuite. En revanche, j'étais loin d'imaginer l'abondance de la littérature psychanalytique consacrée à Mahler, littérature essentiellement américaine et anglo-saxonne. La plupart des études ont pour inconvénient inévitable de proposer une « psychanalyse appliquée » – celle-là même que fait Freud à propos de Léonard –, qui s'appuie sur les comportements, les écrits ou les œuvres d'un artiste en l'absence de ses propos directs. Ces analyses se réfèrent au corpus théorique de la psychanalyse, mais restent étrangères à sa méthode, la cure de parole. Freud, au moins, avait rencontré Mahler, fût-ce pour une unique séance. De ce fait, la littérature psychanalytique sur Mahler peut sembler, comme toute psychanalyse appliquée, un peu réductrice. Elle n'en éclaire pas moins les conflits du créateur, et peut-être, dans le meilleur des cas, l'expression musicale elle-même. Souvent la psychanalyse appliquée justifie le jugement que Mahler portait sur la psychanalyse avant de rencontrer Freud : toujours le sexe, toujours la mère. Et il faut bien dire que la première partie des remarques de Freud concernant le prénom de Marie va dans le sens de ce déterminisme assez caricatural. Mais en la matière, la modestie s'impose aussi, ce dont Freud lui-même prévient dans son *Léonard* : « Force nous est de reconnaître que l'essence de la réalisation artistique nous est psychanalytiquement inaccessible. »<sup>1</sup>

Si l'on accepte qu'il n'y ait jamais de clef, mais une lumière portée sur les conflits psychiques et sur certaines configurations ou récurrences formelles, alors la rencontre de Mahler avec la psychanalyse offre un double intérêt :

– Dans le rapport à Freud, d'abord. La parenté des deux « titans », ces deux Juifs viennois contemporains, est éclairante pour l'un comme pour l'autre. Bien sûr, c'est plutôt à Schönberg qu'il faut comparer Freud quant à son côté « conquistador » et découvreur, mais Schönberg lui-même admirait énormément Mahler en qui il voyait « un classique qui serait aussi un

1. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987, p. 177.

pionnier »<sup>1</sup>. Quant au judaïsme, Mahler devait se convertir au catholicisme en février 1897 au moment où les pourparlers pour qu'il soit nommé à la direction de l'opéra de Vienne étaient sur le point d'aboutir. Cela n'empêchera nullement les violentes campagnes antisémites contre lui. Freud et Mahler, Juifs de Moravie arrivés à Vienne, restent profondément juifs. Comme la psychanalyse sera dite « science juive », le judaïsme sera associé à « l'impureté » du style de Mahler, et cette « impureté » lui sera reprochée comme une caractéristique de son judaïsme, par opposition au style du pur aryen Richard Strauss. H.-L. de La Grange n'a pas de mal à remarquer que « l'impureté » de la musique est celle de l'époque, autant celle de Mahler que de Strauss. Si l'on veut évoquer un « élément juif » dans la musique de Mahler, il faut plutôt suivre Adorno qui souligne le rapport ambivalent de sa musique avec la masse : « La musique de Mahler ne s'identifie pas à la masse sans la craindre en même temps. Les moments où elle accuse le plus nettement ce trait collectif, comme dans le premier mouvement de la *Sixième Symphonie*, sont ceux où la marche aveugle et brutale de la multitude fait irruption en elle : moments de piétinement. [...] Mahler relativise le point de vue de l'individu comme véhicule substantiel de la musique, sans néanmoins le renier au bénéfice d'une collectivité positive. »<sup>2</sup> Ce point aussi le rapproche de Freud et de l'analyse que ce dernier proposera de la psychologie de masse dans son rapport à l'individu en 1921.

– Le second intérêt des études psychanalytiques sur Mahler est qu'elles nous montrent la violence des conflits affectifs avec lesquels se débat Mahler et leur transposition dans la musique. À cet égard, la jalousie liée aux infidélités d'Alma s'inscrit dans une configuration beaucoup plus ancienne, comme l'écrit Freud de la jalousie qu'il appelle « normale » dans son article de 1922 : « Elle s'enracine profondément dans l'inconscient, est en continuité avec les motions les plus précoces de l'affectivité enfantine et est issue du complexe d'Œdipe ou du complexe de la fratrie de la première période sexuelle. »<sup>3</sup> Les études sur Mahler portent d'abord, comme les remarques de Freud, sur la fixation du compositeur à sa mère, fixation œdipienne pour certains,

1. Lettre de Schönberg à Mahler, 29 décembre 1909 (Schönberg vient d'entendre la Septième Symphonie de Mahler), lettre citée in A. Mahler, *Mahler. Mémoires et correspondances*, op. cit., p. 282.

2. T. Adorno, *Mahler. Une physionomie musicale* (1960), Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 56-57.

3. S. Freud, Sur quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité, op. cit., p. 87.

précœdipienne pour d'autres<sup>1</sup>. Cette fixation l'aurait conduit à faire de son épouse une abstraction, un idéal, jusqu'à cette fameuse crise de 1910 où tout son amour – et sa libido – se serait alors donné libre cours. Dans l'œuvre de Mahler, la célébration d'Alma est fréquente et continue : elle commence par le fameux *adagietto* de la *Cinquième Symphonie*, déclaration d'amour adressée à Alma durant l'été 1902, c'est-à-dire juste après leur mariage, et le manuscrit de la *Dixième Symphonie*, restée inachevée, est rempli de déclarations à Alma. Incontestablement, la jalousie suscite une passion tumultueuse. De cet amoureux transi assez pathétique, Alma reçoit d'ailleurs froidement les transports. Mais on imagine que, chez Mahler, le « complexe fraternel » a nécessairement été mobilisé par la personne de Gropius.

La fixation à la mère, le choix d'objet amoureux et les inhibitions qui peuvent en résulter ont fait l'objet de deux études dont Freud a écrit la première durant l'été 1910, c'est-à-dire celui de la rencontre avec Mahler : « D'un type particulier de choix d'objet chez l'homme ». Surestimation de la femme aimée et vénérée sur le modèle de la mère, clivage entre l'amour céleste et l'amour terrestre, rabaissement de ce dernier, désir de « sauver » la femme constituent une configuration « névrotique » dans laquelle Freud note aussi l'importance de la jalousie. La seconde étude, « Du rabaissement généralisé de la vie amoureuse », publiée en 1912, peut avoir été inspirée notamment par Mahler<sup>2</sup>. Freud y examine la configuration psychique de l'impuissance masculine et l'associe à la fixation incestueuse non surmontée à la mère ou à la sœur. Il faut, ajoute-t-il, « tenir compte de l'influence d'impressions accidentelles pénibles qui se rattachent à l'activité sexuelle infantile, et des facteurs qui, de façon tout à fait générale, diminuent la libido qui doit être dirigée sur l'objet sexuel féminin » (*OCF.P.*, XI, p. 130). On peut voir là une configuration qui, sans être propre à Mahler, caractériserait l'importance de la sublimation dans son économie psychique.

Or précisément, de nombreuses impressions infantiles pénibles ont marqué Mahler et ont pu avoir une influence sur son œuvre. Nous savons par Marie Bonaparte que Mahler a rapporté à Freud que son père, personnage brutal et despotique, maltraitait sa mère et que les conflits entre ses parents étaient fréquents. Témoin d'une scène particulièrement insupportable, Mahler enfant s'était enfui de la maison. À ce moment-là, poursuit Freud, il entendit dans la rue un orgue de barbarie jouer l'air populaire viennois *Ach, du lieber*

1. Voir notamment R. Still, *Gustav Mahler and Psychoanalysis*, *American Imago*, année 17, 1960, n° 3.

2. Hypothèse de J. Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990, p. 113.

*Augustin*<sup>1</sup> ». « Mahler pensait que le rapprochement entre un sombre drame et un amusement léger s'était à tout jamais fixé dans son esprit et que l'un des états d'âme devait inévitablement entraîner la survenue de l'autre. »<sup>2</sup> Avec la mise en lumière des racines infantiles de cette compulsion au mélange des genres, Freud met l'accent sur un événement et un rapprochement qui éclairaient beaucoup plus les formes musicales elles-mêmes que son attaque initiale sur les prénoms et le lien à la mère. Toujours d'après Jones, « au cours de la conversation, Mahler déclara soudain qu'il comprenait maintenant pourquoi sa musique n'atteignait pas les plus hauts sommets de l'art. Les passages les plus grandioses, ceux qui étaient inspirés par les émotions les plus profondes, se trouvaient gâchés par l'intrusion de quelque mélodie banale ». Mahler pouvait-il tenir un tel propos ? H.-L. de La Grange en doute ; il écrit que Mahler n'a jamais émis devant quiconque le moindre doute profond sur la valeur de ses œuvres (III, note 280, p. 775). Cependant, il aurait pu exprimer le sentiment que sa musique n'atteignait pas les plus hauts sommets qu'il aurait souhaités ; il aurait pu, lui qu'on décrit comme un obsessionnel, en être toujours insatisfait. Mais, à l'évidence, le mélange de la « grande musique » et des mélodies banales a toujours été revendiqué par lui, même s'il en méconnaissait les racines inconscientes et la source primitive. Les musiques populaires, les berceuses, les danses ont entouré son enfance ; on les retrouve dans toute son œuvre avec les sonneries et les musiques militaires de la caserne proche de la maison familiale où il passait de longues heures. L'un des premiers biographes du musicien, Richard Specht, écrit en 1905, sans doute sous la dictée de Mahler, que ce sont essentiellement les événements vécus et les expériences de l'enfance qui se sont révélés féconds plus tard. À quatre ans, Mahler connaissait par cœur des centaines de chansons populaires. Après s'être estompés, ces souvenirs ont resurgi et ont trouvé leur expression artistique dans de nombreux passages des symphonies ou des lieder, les *Wunderhorn lieder* notamment.

Ce n'est pas ici mon propos, mais on pourrait donner de très nombreux exemples de mélange des genres, de citations musicales, de reprises – par exemple reprises des lieder dans les symphonies. Ces reprises constituent l'une des spécificités de la musique de Mahler. Adorno le note : « Ses symphonies étalent sans vergogne ce que tout le monde a dans l'oreille : bribes de mélodies

1. *Ach, du lieber Augustin*, chanson viennoise par excellence, sera introduite par Schönberg dans le second trio de son *Deuxième quatuor*. La chanson dit que tout est fichu (*alles ist hin*) pour Augustin (qui est peut-être un vieux joueur de cornemuse), tout est fichu pour lui « comme pour la riche Vienne ». Voir l'article de J. Rousseau dans le numéro « Mahler » de *L'Arc* (n° 67), 1976, intitulé « Ach, du lieber Augustin... »

2. E. Jones, *op. cit.*, II, p. 84

venues de la grande musique, chansons populaires rebattues, rengaines et refrains à la mode. »<sup>1</sup> L'intégration, dans la *Première Symphonie*, au début du troisième mouvement [marche funèbre], de la chanson *Bruder Jakob* (Frère Jacques) en est un exemple parmi beaucoup d'autres. Il faut, écrit Mahler, « se représenter cette marche funèbre comme si elle était massacrée par une mauvaise musique municipale » (HLG, I, p. 967). Les « thèmes défraîchis » revivent grâce à Mahler au sein du second langage musical ; il fait entrer la musique populaire comme un « levain » dans la musique noble, écrit Adorno qui, sur ce point d'ailleurs, rapproche la musique de Mahler et la méthode cathartique de Freud. Tous deux s'assimilent et font revivre des contenus tenus pour ordinaires, des fragments de la vie quotidienne, des souvenirs vus ou entendus dans l'enfance plus ou moins oubliés – Freud dira refoulés. « Si la musique de Mahler est grande, écrit Adorno, ce n'est pas malgré le kitsch vers lequel elle incline, mais parce que sa construction fait parler le kitsch, libère la nostalgie. » Et le kitsch, l'intégration de mélodies populaires, de marches militaires, la reprise de thèmes des lieder, la pratique de la citation vont de pair avec le retour des images de l'enfance. Comme le montre le musicologue Donald Mitchell, les conflits de l'enfance, ceux de l'époque s'intègrent dans les tensions de la musique de Mahler<sup>2</sup>. Aujourd'hui, personne ne songerait à considérer comme faiblesse ces mélanges qui sont l'essence de la musique moderne mais que Mahler est le premier à avoir utilisés de façon aussi systématique. Le mystère de la création artistique est sans doute dans la rencontre, et la sublimation, des expériences infantiles, du passé traumatique, avec les formes historiques de la modernité musicale.

Mais l'enfance de Mahler n'est pas seulement marquée par les conflits de ses parents. Elle est aussi tragiquement marquée par la mort de huit de ses dix frères. Bruno Walter affirme que toutes les symphonies de Mahler sont conçues *sub specie mortis*. Les études psychanalytiques récentes sont centrées sur le traitement du deuil et de la rivalité fraternelle par la musique ; elles sont tout à la fois passionnantes et terribles par la gravité de l'univers mahlerien et le traitement artistique de la dimension mortifère qu'elles mettent en évidence.

Theodor Reik, le premier, avait insisté sur cet aspect. En 1925, Reik vient d'apprendre la mort brutale et précoce de son maître et analyste Karl Abraham ; il se demande alors pourquoi il est obsédé par une mélodie lancinante (*The Haunting Melody*, titre de l'ouvrage original écrit en anglais et publié aux États-Unis en 1953)<sup>3</sup>. Cet air ne quitte pas son esprit alors qu'il doit écrire

1. Adorno, *op. cit.*, p. 58.

2. HLG, III, p. 774, note 280.

3. T. Reik, *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, Paris, Denoël, 1972.

l'éloge funèbre d'Abraham. Il s'agit des premières mesures du chœur du finale de la *Deuxième Symphonie* de Mahler, symphonie qu'il a d'ailleurs entendue dirigée par Mahler lui-même à Vienne en 1907, juste avant le départ du compositeur pour New York. Reik se souvient ensuite des vers du poème de Klopstock *Aufersteh'n* (Résurrection) que reprend ce finale : « Tu ressusciteras, ô ma poussière, tu ressusciteras après un court repos /Il te donnera la vie éternelle, celui qui t'a rappelé. »

Reik va comprendre sa propre obsession par la mélodie en retrouvant les circonstances dans lesquelles Mahler a écrit ce finale qu'il n'arrivait pas à composer, alors que la symphonie était pour l'essentiel terminée. Le 29 mars 1894, Mahler assiste à la cérémonie funèbre de Hans von Bülow, le prestigieux chef d'orchestre de Hambourg, pianiste de génie, découvreur de Strauss, interprète de Beethoven et de tout le répertoire classique. Après un choral de la *Passion selon saint Mathieu*, un extrait du *Requiem* de Brahms, le chœur entonne le choral *Auferstehn* de Klopstock. C'est pour Mahler un moment de révélation.

Voici ce que le compositeur rapporte, près de trois ans plus tard :

« La manière dont j'ai reçu l'inspiration pour ce Finale est tout à fait significative en ce qui concerne l'essence de la création musicale. Je portais en moi depuis longtemps l'idée d'introduire un chœur dans le dernier mouvement et seule l'inquiétude de passer pour un servile imitateur de Beethoven m'avait fait hésiter. À cette époque, Bülow est mort et j'ai assisté à sa cérémonie funèbre. L'atmosphère, la circonstance dans laquelle je me trouvais et les pensées que je dédiais au disparu correspondaient étroitement à l'œuvre que je portais alors en moi. Tout à coup, le chœur, avec accompagnement à l'orgue, a entonné le Choral de Klopstock, *Auferstehn*. Ce fut comme un éclair qui me traversa, la lumière jaillit dans mon âme ! Tel est l'éclair qu'attend le créateur, telle est l'inspiration sacrée !

Ce que j'avais vécu alors, il me fallait ensuite le créer avec des sons. Et pourtant, si je n'avais pas déjà porté en moi cette œuvre, comment aurais-je pu vivre ce moment ? [...] c'est ainsi que tout se passe toujours en moi : c'est seulement lorsque j'éprouve (*erlebe*) que je crée et seulement lorsque je crée que j'éprouve. »<sup>1</sup>

Reik a longuement analysé les différents moments de cette révélation et les sentiments contradictoires qui ont assailli Mahler avant ce moment libérateur et créateur. Les rapports de Mahler avec Bülow avaient en effet été marqués par une grande ambivalence. En septembre 1891, Mahler s'était présenté à Hans von Bülow qu'il admirait beaucoup pour lui jouer sa *Todtenfeier*, « cérémonie funèbre » qui deviendra justement le premier mouvement de la *Deuxième Symphonie*. Pendant toute l'audition du morceau, Bülow se bouche les oreilles et déclare à la fin : « Si ce que j'ai entendu là est de la musique, alors je ne comprends plus rien à la musique. » Il ne changera pas d'avis sur la musique de Mahler qu'il admire cependant beaucoup comme chef d'orchestre.

1. Lettre du 17 février 1897 à Arthur Seidl (HLG, I, p. 450-454).

« Lorsque j'ai joué à Bülow ma *Todtenfeier*, écrit Mahler en novembre 1891, il a été pris d'une sorte de terreur nerveuse et s'est comporté comme un fou. Il m'a expliqué que, en comparaison de mon œuvre, *Tristan* lui faisait l'effet d'une symphonie de Haydn » (HLG, I, p. 370). Selon Reik, les sentiments violents que Mahler avait dû ressentir ce jour-là durent ressurgir lors de la cérémonie funèbre, avec un désir de mort inconscient enfoui en lui. La mort de Bülow, accomplissant ce souhait, lui donnait la promesse que son œuvre serait terminée. Reik a comparé le poème de Klopstock et l'utilisation que Mahler en a faite, les transformations qu'il a effectuées pour donner aux vers un caractère plus personnel, remplaçant le message théologique par la promesse de l'éternité de l'œuvre<sup>1</sup>. De cette façon, la satisfaction inconsciente éprouvée par la mort du maître peut être sublimée par la parole rédemptrice et la promesse de l'achèvement de l'œuvre.

Mais le succès du survivant reste alors tributaire de la mort du rival ou de sa maladie. L'événement est récurrent pour Mahler. Un exemple parmi d'autres : le dernier concert de la saison 1894 devait être donné en l'honneur de Bülow et dirigé par Richard Strauss. Mais Strauss tombe malade, Mahler le remplace. Il écrit à sa sœur Justine : « Il est étrange que quelqu'un doive tomber malade pour que j'aie la possibilité de diriger une symphonie. »<sup>2</sup>

Au-delà des hypothèses de Reik concernant le saisissement créateur et son surgissement au moment où se dénoue un conflit intérieur, ce moment « sacré » décrit par Mahler, la coïncidence entre ce qu'il éprouve et la création ont été repris par Serge Lebovici, lui-même passionné de musique, pour décrire ce qu'il appelle un moment d'empathie métaphorisante ou enactante : « moment véritablement exquis où l'analyste éprouve dans son corps un agi qui reste ressenti et non agi, le poussant à affirmer sa victoire narcissique sur lui-même, tout en lui donnant des capacités métaphorisantes »<sup>3</sup>. S. Lebovici en donnera de nombreux exemples dans ses consultations.

La cérémonie funéraire de Bülow montre le déploiement et le dénouement de l'ambivalence dans la musique. Mais toute l'œuvre de Mahler atteste combien il a été profondément marqué par la mort. Du premier mouvement, *Todtenfeier*, de sa *Deuxième Symphonie*, il dira : « C'est le héros de ma *Première Symphonie en ré* majeur que l'on porte en terre. J'imagine que je puis contempler sa vie tout entière, du haut d'un promontoire escarpé, comme

1. T. Reik, p. 84. Cf aussi HLG, I, p. 1027-1029 : analyse du finale de la deuxième symphonie, seules les deux premières strophes sont de Klopstock.

2. Cité par G. Pollock, *Mourning through Music, Psychoanalytic Explorations in Music*, Ed. Stuart Feder, International Universities Press, INC, 1990, p. 323 (et T. Reik, *op. cit.*, p. 178 et 182).

3. S. Lebovici, *Commentaire, RFP*, 1995, tome LIX, n° 5 spécial Congrès, p. 1788.

si son miroir s'étalait sous mes yeux. En même temps, la grande question se pose : pourquoi as-tu vécu ? Pourquoi as-tu souffert ? Tout cela n'est-il qu'une vaste plaisanterie, terrifiante pourtant ? »<sup>1</sup>. La *Cinquième Symphonie* débute, elle aussi, par une marche funèbre dans laquelle, encore, « le héros symphonique » est porté en terre<sup>2</sup>.

Selon Reik et beaucoup d'autres psychanalystes, il faut mettre en relation la récurrence du thème de la mort avec l'enfance de Mahler, marquée par les deuils à répétition. La liste de ses frères morts (beaucoup de diphtérie) est impressionnante. Gustav est lui-même ce qu'on appellerait maintenant un enfant de remplacement, né deux ans après le premier fils, mort accidentellement à un an. Quatre autres de ses frères meurent très jeunes, un sixième, Ernst meurt en 1875 quand Mahler a quatorze ans, et c'est un des événements les plus dramatiques de son enfance : Ernst, avait un an de moins que lui ; il était le plus proche et le plus aimé de ses frères. Il meurt d'une péricardite après de longs mois de maladie. Gustav avait suivi la maladie de son frère, était resté auprès de lui pour tenter de le distraire. Il dira plus tard n'avoir jamais subi de perte aussi cruelle et se retrouve avec toute la culpabilité du survivant. Après la mort d'Ernst, il quitte la maison familiale pour entrer au conservatoire de Vienne. Enfin, il faut évoquer son frère Otto, né en 1873 (Gustav a treize ans, et c'est pendant la maladie d'Ernst), musicien lui aussi, qui se suicidera en 1895, à vingt-deux ans.

D'après Reik, Mahler ne pouvait ignorer que l'un des enfants morts du poète Rückert, d'après les poèmes duquel il composera entre 1901 et 1904 les *Kindertotenlieder*, s'appelait Ernst. Mahler dira de ces lieder : « Cela a été une douleur pour moi de les écrire et j'en éprouve une aussi pour le monde qui devra un jour les entendre, si triste est leur contenu. » Comme la marche funèbre de la *Cinquième Symphonie*, il compose trois des *Kindertotenlieder* pendant l'été 1901, alors qu'il n'a pas encore rencontré Alma<sup>3</sup>. Les parents de Mahler sont morts tous les deux en 1889 et, en février 1901, victime d'une grave hémorragie, Mahler s'est vu proche de la mort, ce qui l'aurait poussé à vouloir se marier et avoir des enfants. Mais il finit les lieder en 1904, alors qu'il est marié et tout juste père de deux enfants, en plein bonheur et pour la plus grande incompréhension d'Alma, qui trouve cela terrifiant<sup>4</sup>. Mahler dit de

1. G. Mahler, Lettre du 26 mars 1896, citée par HLG, I, p. 1019.

2. HLG, II, p. 1125.

3. Mahler rencontre Alma en novembre 1901 et l'épouse en mars 1902. Leur première fille Maria, dite Putzi, naît en novembre 1902, la seconde, Anna, dite Guckerl ou Gucki, naît en 1904.

4. Alma écrit : « Si l'on n'a pas d'enfants, ou si on les a perdus, j'admets que l'on mette en musique des paroles aussi terrifiantes, mais autrement ? Comment comprendre qu'une heure après avoir embrassé et cajolé ses enfants en pleine santé, on se lamente sur leur mort ? Je m'exclamai alors : pour l'amour de Dieu, ne tente pas la fatalité ! » A. Mahler, *Mahler. Mémoires et correspondances*, op. cit., p. 73.

son état d'esprit quand il composa ces lieder : « Je me suis mis dans la situation de quelqu'un qui aurait perdu un enfant. Si, à cette époque, j'avais réellement perdu ma fille [ce qui arrivera en 1907], je n'aurais plus été capable d'écrire ces lieder. » Reik fait l'hypothèse que c'est en s'identifiant à la douleur de son père que Mahler a composé ces lieder. Mais c'est aussi l'expression du deuil de Mahler lui-même, entouré de ses frères morts. Pour Mahler, les thèmes de la naissance et de la mort sont toujours étroitement imbriqués. Dans sa musique, une période heureuse est exprimée par son contraire, peut-être parce que Mahler prend conscience de tout ce qu'il a à perdre, lui que son enfance a habitué aux deuils et à la souffrance<sup>1</sup>. Les rapports avec Otto, qu'a étudiés le psychanalyste Stuart Feder, sont plus ambivalents : Otto apparaît comme un double malheureux de Gustav, que ce dernier aide et protège – comme il aide ses sœurs –, mais qu'il jalouse également. On peut imaginer que la rivalité avec Gropius avait réactivé ces sentiments. Feder souligne l'importance de l'agressivité chez Mahler et fait l'hypothèse que sa hantise de la mort peut aussi être le tribut à payer pour les vœux fratricides inconscients à l'égard de ses deux jeunes frères, Otto et Aloïs (le dernier des enfants, né en 1876)<sup>2</sup>. Ces thèmes apparaissent transposés sous forme de conte dans la première partie du *Klagende Lied*<sup>3</sup>. La musique contribue ainsi à maîtriser par la composition la dimension pulsionnelle destructrice et les traumatismes ; elle participe du travail de deuil par l'intégration des souvenirs. La composition musicale acquiert ce que Feder nomme une « fonction de conceptualisation » : « penser », traduire en termes de tonalités, de formes, de temps, bref en des termes ou des formes qui ne sont pas de l'ordre de la représentation<sup>4</sup>. On tiendrait là un des privilèges de la musique pour l'expression des conflits inconscients.

On le voit : lorsque Mahler consulte Freud, la période heureuse est depuis longtemps terminée. L'année 1907 a été la plus terrible avec la mort de sa fille Maria, suivie du diagnostic de sa maladie cardiaque, puis a suivi la crise avec Alma en 1910. Mais de cette constellation tragique et de ses racines, de la chaîne traumatique, qu'est-ce qui a pu être abordé en une rencontre ? À Reik, Freud ajoute cette formule étonnante : « Aucune lumière n'éclaira la façade symptomatique de sa névrose obsessionnelle. Ce fut comme si on avait creusé une profonde et unique tranchée à travers un édifice énigmatique. »<sup>5</sup> Est-ce

1. Hypothèse d'E. Kravitt, Mahler's Dirges for his Own Death, *The Musical Quarterly*, vol 64, n° 3, 1978. Cité par HLG, II, p. 1143.

2. S. Feder, Gustav Mahler : The Music of Fratricide, *Psychoanalytic Explorations in Music*, ed. Stuart Feder, International Universities Press, INC, 1990, p. 363.

3. G. Pollock, Mourning through Music, *op. cit.*, p. 329.

4. S. Feder, *op. cit.*, p. 387-388.

5. T. Reik, *op. cit.*, p. 174.

l'absence de résolution de l'ensemble de la névrose qui donne à l'intervention de Freud un caractère un peu « sauvage » ? H.-L. de La Grange n'exclut pas cette hypothèse : Freud aurait montré à Mahler la force de son amour sans lui donner les moyens de surmonter sa culpabilité (HLG, III, p. 773). Telle n'est pas l'opinion d'Adorno, qui tranche : Freud, selon lui, « par respect pour la chose refusa de guérir la personne, montrant son absolue supériorité sur les diadoques qui liquident Baudelaire en lui découvrant un complexe maternel » (p. 64). Pourtant, Freud, on l'a vu, n'hésite pas devant le « complexe maternel » de Mahler. A-t-il refusé de « guérir la personne » par respect pour la musique ? De toute façon, il n'avait guère de temps. Eût-il exploré davantage le lien entre la scène de l'orgue de barbarie et la compulsion évoquée par Mahler au mélange des genres musicaux ? Il est difficile bien sûr de le dire, tant l'accent mis sur cette scène est saisissant, alors que les affects mobilisés dans la musique restent cependant absents. Que se serait-il passé si Freud avait pu toucher à la façade obsessionnelle ? La décomposition à l'œuvre chez Mahler, entre sa maladie de cœur, le surmenage américain, la crise avec Alma et ce qu'elle avait dû remuer, paraissait bien avancée ; elle ne semblait pas pour autant menacer sa puissance créatrice puisqu'il continuait à travailler à sa *Dixième Symphonie*. Selon Robert Still, lorsque son système obsessionnel – qui correspond à l'époque où il fait de son épouse une abstraction – s'écroule, Mahler retourne sa culpabilité contre lui-même (de nombreuses mentions sur le manuscrit de la *Dixième Symphonie* l'attestent) et la catastrophe est dès lors inévitable<sup>1</sup>. Que le système se soit effondré, cela est indéniable, sans doute davantage en raison de la crise passionnelle qu'en raison des interventions de Freud. Je ferai plus volontiers l'hypothèse que c'est le pressentiment de cet effondrement qui conduit Mahler vers Freud. Mais il est alors trop tard.

On peut laisser à Schönberg le mot de la fin. Même si l'on ne partage pas son fatalisme, il dit bien ce qui devait hanter Mahler : « Il semble que la *Neuvième* soit le terme. Celui qui veut aller au-delà doit disparaître... Ceux qui ont écrit une *Neuvième Symphonie* étaient proches de l'Au-delà. »<sup>2</sup>

Françoise Coblence  
236 rue de Tolbiac  
75013 Paris  
francoise.coblence@wanadoo.fr

1. R. Still, *Gustav Mahler and Psychoanalysis*, *op. cit.*, p. 230.

2. T. Reik, *op. cit.*, p. 185.