

Amour, délice et orgue,

Les *Maîtres Chanteurs* représentent l'unique cas d'une combinaison entre comédie, réalisme et lyrisme dans l'œuvre wagnérien. Intervenant chronologiquement au milieu de la composition du *Ring* (*Siegfried*, acte II) et immédiatement après *Tristan*, la partition constitue une brèche dans le mythe et la légende délaissés provisoirement au profit de l'histoire. Dans ce contexte, la première question concerne la véritable position qu'occupe l'ouvrage : antithèse ? synthèse ? En ces termes, la réponse serait par trop schématique. Nous plaiderons plutôt pour l'ambivalence en examinant l'articulation des trois dimensions interactives citées plus haut.

La première conception de l'œuvre, sous-titrée initialement « Komische Oper », remonte à 1845, au lendemain de l'achèvement de *Tannhäuser*. La découverte du personnage de Hans Sachs dans l'*Histoire de la littérature allemande* de Gervinius l'incite à écrire un premier état du livret dans lequel l'essentiel de l'argument est agencé autour de l'opposition Sachs-Beckmesser (acte II, scène 6). Plus encore la comédie se voulait le pendant du concours de chant de la Wartburg de *Tannhäuser*, « de même que chez les Athéniens, un drame lyrique satyrique succédait à la tragédie »¹.

Entre ce projet initial et la version définitive achevée en 1862, les étapes de l'évolution de cette longue maturation révèlent moins un enrichissement de l'argument qu'une convergence d'idées exprimées par ailleurs. Dès lors s'établit un réseau de correspondances multiples entre les *Maîtres Chanteurs* et les partitions périphériques. On peut ainsi suivre à la trace la surenchère de significations greffées progressivement, d'abord dans la relation entre Sachs et Wotan, tous deux personnages situés au sommet fragile de la hiérarchie et qui useront des mêmes subterfuges pour confondre les Beckmesser-Mime, et les conduire à exprimer ce qu'ils sont réellement. Au piège révélateur de leur faiblesse correspond l'opérateur avec le même parallèle Walther-Siegfried en Prométhée naïfs et perdus dans un monde qui n'est pas le leur. De même, la relation entre Sachs et Marke met en évidence un renoncement de même nature face à la femme aimée qui leur échappe. Mais au contraire des Wotan et Marke, victimes d'une situation qu'ils ne maîtrisent plus, Sachs sortira grandi au travers de la seconde condition de l'esthétique wagnérienne : la rédemption dans les *Maîtres Chanteurs* passe par la révélation d'un niveau de conscience de l'art ; un art, qui plus est, spécifiquement germanique — dont Nietzsche se fera dans un premier temps le porte-parole dans *La naissance de la tragédie* (1871) —, et qui agit

pour Sachs en tant que facteur de sublimation.

Le recours à l'histoire apparaît ainsi comme un « pré-texte » à la comédie et une garantie du réalisme. Selon Dahlhaus², l'élément historique est présenté en tant que « préhistoire » par rapport au XIX^e siècle, tout autant que la musique baroque des Bach et Haendel appartient au domaine de la « musique ancienne ». Si Heine a défini l'historien comme « un prophète qui prédit le passé », Wagner entend puiser dans *des* passés pour ajouter un chapitre à la « musique de l'avenir », même si l'amalgame entre passé historique et passé musical est incohérent comme le souligne Boulez : « Wagner montre une querelle des anciens et des modernes dans la Nürnberg du Moyen-Age ; mais le Moyen-Age est étrangement absent de cette querelle stylistique ! (c'est pourquoi, incidemment, il me paraît absurde qu'on tienne encore tant à nous montrer sur scène la réalité « gothique » du Nürnberg...). En fait, sous ce déguisement de convention, deux langages se confrontent : celui de Wagner, et l'image qu'il produit d'un académisme dont les sources ne remontent pas au-delà du XVIII^e siècle. Les jeux de miroir stylistiques servent une intention dramatique, accusent le propos polémique : il n'est ouvertement pas question d'authenticité : bien plus, les références diffèrent quant au temps du drame et à celui de la musique »³. On aboutit à un réalisme fabriqué qui résulte en fait d'un hiatus.

Les trois dimensions de l'ouvrage

La comédie est avant tout déterminée par la simultanéité des situations qui trouve son illustration la plus forte dans le finale de l'acte II, ainsi que dans le recours aux ressorts traditionnels du genre — apartés, quiproquos, pantomime —, c'est-à-dire le règne de l'apparence et du jeu scénique. Plus encore, la dimension comédie est assurée par l'intelligibilité de la morale, du moins au premier degré ; car la surcharge politique au travers de la supériorité de l'art germanique proclamée par Sachs dans son discours final implique un corollaire : la satire destinée à fustiger l'étrouffesse d'esprit des « anciens » est ouvertement dirigée contre les Français après l'échec parisien de *Tannhäuser* (1861), auquel seul Baudelaire avait donné un écho enthousiaste. Le thème lui-même des *Maîtres Chanteurs*, qui introduit somptueusement la partition, symbolique de cette Allemagne révolue, pourrait être d'après Dahlhaus une référence au *Grave* des sections lentes des ouvertures « à la française » pratiquées par Bach. Plus

ou l'ambivalence plurielle

généralement, la satire, analysée par Adorno, correspondrait à une prise de position qui a fait couler beaucoup d'encre : « la contradiction entre la dérision de la victime et l'autodénonciation définit l'antisémitisme wagnérien. Alberich l'accapareur, l'exploiteur invisible et anonyme ; Mime, qui hausse les épaules, bavard, vaniteux et perfide au-delà de toute mesure ; le critique intellectuel et impuissant Hanslick-Beckmesser, tous ces personnages repoussants de l'œuvre de Wagner sont autant de caricatures de juifs. De même qu'elles raniment la haine des juifs, la plus ancienne en Allemagne, de même le romantisme des *Maîtres Chanteur* semble parfois anticiper par son ton les rimes outrageantes qui soixante ans plus tard retentiront dans les rues : « Guide très sûr, Précurseur pur ! Prends-nous par la main, jusqu'au vrai Jourdain ». Wagner partage les idées antisémites d'autres représentants de ce que Marx a appelé le socialisme allemand, autour de 1848. Mais son antisémitisme avoue être une idiosyncrasie individuelle qui se refuse obstinément à toute discussion. C'est elle qui fonde l'humour wagnérien »⁴. Une plaisanterie qui égale toutefois en durée celle de *Tristan* !

Quoi qu'il en soit, il serait utile, à la lumière de ces commentaires, de repenser le rôle de Beckmesser quant à son interprétation musicale : le profond ridicule du personnage doit-il transparaître vocalement comme on a souvent eu l'occasion de l'entendre ? Si Beckmesser n'est pas seulement un pédant, un raté, « mais aussi un des instruments du pouvoir » comme le note Gregor-Dellin on saisira d'autant plus la teneur des recommandations de Wagner : « Beckmesser n'est pas un personnage comique ; il est tout aussi sérieux que les autres Maîtres »⁵. La comédie frôle le drame avec Sachs ; elle devient amère avec Beckmesser.

Le **réalisme** est déjà illustré par l'aspect ordinaire et figé des principaux acteurs, à l'exception de Sachs : Eva est peu consistante en regard des héroïnes wagnériennes et sera délibérément écartée du véritable débat portant sur l'art ; Walther et Beckmesser apparaissent comme des archétypes — équivalents germaniques de l'Almaviva et du Bartolo du *Barbier* de Rossini —, et surtout comme des caricatures parce que ce sont des *extrêmes* : le ridicule de situation provient essentiellement de leur inadaptation à la réalité (Walther le chevalier tirant théâtralement son épée, ou Beckmesser agissant comme « celui qui toujours nie » — un Mephisto de pacotille). A l'inverse, seul Sachs peut ressortir à une dimension réaliste parce qu'il est amené à faire des *concessions*, tant sur le plan sentimental que sur celui de la mission artistique des Maîtres Chanteurs : s'il est un per-

sonnage faustien dans l'œuvre, c'est bien Sachs. Mais si le cordonnier sort finalement vainqueur de ces épreuves, c'est parce que d'*acteur*, il deviendra *médiaire*, au sens que donne René Girard au travers du « désir triangulaire »⁶ : c'est Walther qui réalisera le désir secret de Sachs, même si le véritable objet de ce désir est moins représenté par le personnage d'Eva que par le concept d'art.

Quant au **lyrisme**, il est déjà imposé et consacré par le concours de chant. Il s'agira plus encore de définir les différents niveaux du chant dans l'opéra par la différenciation entre les conventions du lyrisme et la mélodie infinie à laquelle Wagner nous avait initiés. La fonction du *Bar* qui jalonne la partition est clairement déterminée : « les mélodies que chantent les membres des classes cultivées, c'est-à-dire les antipodes Walther et Beckmesser, s'en tiennent à la forme du *Bar*. Au contraire, Sachs qui représente le « peuple » et en détient le droit de protestation et qui, de manière équivoque dit de lui-même « chansons de la rue, voilà mes poèmes », chante un air purement strophique. *Les Maîtres Chanteurs*, le plus important témoignage de la conscience de soi chez Wagner, assignent la forme du *Bar* aux nobles et aux classes dirigeantes »⁷. Dans cet esprit, la chanson strophique de Sachs (« *Jerum* ») se situe en marge, et constitue par là-même un lyrisme d'une autre nature en ce sens qu'il ne participe pas au lyrisme extraverti de Walther. En dehors des *Bar* apparaît un troisième degré de lyrisme qui concerne le chant d'Eva. On en trouvera une première illustration lors de la douloureuse confrontation entre Sachs et la jeune fille (acte III, sc. 4) au cours de laquelle l'homme blessé laisse éclater sa souffrance (« *Hat man mit dem Schwert nicht seine Not* !) : grâce au rôle actif du leitmotiv, le dépit de Sachs joue sur la mémoire alors que la réponse suivante d'Eva n'est caractérisée que par les artifices de la convention musicale (marche harmonique, accords de sixte et quarte, etc.) ; un lyrisme qui apparaît comme étant détaché du contexte, parce qu'*incompatible*, et qui n'aboutit qu'à un chant « lisse » dont le seul relief est plus stylistique que dramatique : c'est moins Eva qui s'exprime par le recours au lyrisme que ce type de lyrisme inconsistant qui définit le personnage. Une seconde illustration concerne le fameux Quintette qui suit ce passage et qui cède d'autant plus à un lyrisme contemplatif qu'il constitue le véritable « finale » de l'œuvre : tout ce qui suit, mis à part le discours d'exhortation nationaliste de Sachs, a déjà été dit⁸.

S'il existe une référence à un autre passé musical, c'est bien à celui de Mozart et à la typologie du chant qu'il avait proposée dans *la Flûte*



Sena Jurinac dans le rôle d'Eva à l'Opéra de Vienne.
Photo Fayer.

enchantée. Le lyrisme dans *les Maîtres Chanteurs* est inversement proportionnel à la profondeur psychologique des personnages, la plupart chantant dans un monde déjà « chanté ». Comme pour les deux dimensions précédentes, Sachs est marginalisé. L'ambivalence demeure.

Les degrés de l'ambivalence

On a dit à quel point *les Maîtres Chanteurs* offraient l'exemple d'un contrepoint entre comédie et drame sous-jacent dont la résolution coïncide avec la proclamation de la suprématie germanique. Il a souvent été remarqué que le titre de l'ouvrage mettait moins en valeur Sachs ou Walther qu'une collectivité, située symboliquement dans cette Nürnberg fière et prospère, tout comme *le Chevalier à la rose* ne sera pas concevable en dehors du cadre viennois. Lieux caractéristiques de l'ambivalence entre convention et révolution artistiques, au sens où la convention laisse s'exprimer le subconscient historique, et la révolution entend poser l'exception en marge d'un langage « naturel », c'est-à-dire acculturé dans la conscience collective. Mais l'articulation entre comédie et drame est ici assurée par la musique, et surtout par le rôle de l'orchestre. Dukas a justement insisté sur le fait que c'est la musique, dans le Prélude du troisième acte, qui « suffit à nous rendre présent ce drame essentiel sans le secours des paroles, car Sachs ne se commente pas lui-même, les autres personnages le méconnaissent absolument, et c'est seulement par de rares échappées que le poème nous dévoile l'action intérieure »⁹. Notons toutefois que si l'orchestre est seul apte

à nous révéler le drame, il participe tout autant à l'autre extrême avec la pantomime de Beckmesser chapardant le manuscrit dans l'atelier de Sachs (acte III, sc. 3) : « la musique traite la tradition musicale, ou ce qu'il en reste, aussi cavalièrement que le sujet traite Beckmesser, le censeur » (Dahlhaus).

L'ambivalence est exprimée dans *les Maîtres Chanteurs* à trois niveaux : dramatique, stylistique et esthétique.

Sur le plan **dramatique**, chaque personnage est porteur de cette ambivalence : Walther refusant de se plier aux normes des Maîtres ne s'imposera qu'en marge de ces lois, moins contredites qu'*adaptées*, tout comme l'amoureux transi supporte difficilement la comparaison avec l'incarnation de l'artiste novateur ; Beckmesser qui possède en tant que censeur ces mêmes lois qu'il défend n'en sera pas moins incapable de les appliquer¹⁰ ; Eva oscillant entre la sécurité (Sachs) et l'aventure (Walther) ; Sachs lui-même n'échappe pas à la règle : alors qu'il est célébré en tant que représentant incontesté et garant de ces lois, il s'adaptera aux lois nouvelles de Walther :

Sachs : « L'homme besogneux que je suis voudrait vous apprendre ces lois, pour que vous les lui éclairiez d'un jour nouveau »

Walther : « Comment vais-je commencer selon la règle ? »

Sachs : « Fixez-là vous-même, et suivez-là ensuite » (acte III, sc. 2).

A cette démonstration de l'art *par* l'art s'ajoute l'attitude de Sachs : se manifestant à plusieurs reprises par ses efforts de conciliation entre les parties (acte I, sc. 3), il sera sans le vouloir à l'origine de la bagarre du second acte. Enfin, le peuple, qui participe à cette même bagarre généralisée, sera celui-là même qui glorifiera le « Saint art germanique » à la fin de l'acte III. Avec le peuple, et en raison du débat esthétique qui se déroule parallèlement à l'anecdote, nous abordons le « personnage » le plus important : c'est lui qui sera appelé à désigner le vainqueur. En tentant de définir le véritable sujet de l'opéra, Michael Tanner a mis en évidence le conflit entre tradition et originalité, entre imagination et forme, et par dessus tout la relation entre l'artiste et son public¹¹, idée exprimée dans *Religion et Art*¹² au travers de la *communio*n de l'artiste avec l'auditoire. Or, si les gestes wagnériens sont toujours, selon Adorno, « des transpositions sur la scène de comportements d'un public imaginaire »¹³, *les Maîtres Chanteurs* proposent une véritable *représentation* du public — le peuple plébiscitant l'artiste — Wagner : aboutissement de ce jeu de miroir infini dans cet univers — ambivalent — entre mégalomanie et liberté de l'art. Le couple réalisme/lyrisme acquiert ainsi une dimension supplémentaire.

Amour, délice et orgue, ou l'ambivalence plurielle

Stylistiquement, l'ambivalence concerne en premier lieu le rapport entre une continuité créant l'illusion (« *Wahn* ») et une discontinuité due à l'alternance réinstaurée entre action et contemplation (Quintette du troisième acte) ; de même, la réinstauration du *thème* — celui des Maîtres signalétique entre tous — vis-à-vis du *motif* d'une incomparable malléabilité. L'écriture, garante de l'édifice, est érigée en geste scénique au travers du choral ou de la fugue qui sont ici « théâtralisés » (la fugue elle-même symbole de l'ordre musical est « déviée » pour symboliser le désordre de la bagarre — thème claudélien avant l'heure : « l'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination »... imagination qui reste l'objet du débat).

Ambivalence encore dans la forme et le geste entre le Prélude initial et celui de l'acte III, désignant ainsi les extrêmes inconciliables de la pensée de Schopenhauer (apparence/essence). Le langage enfin, dans sa complaisance pour cet Ut majeur insolent auquel sera opposé celui de *Tris-*

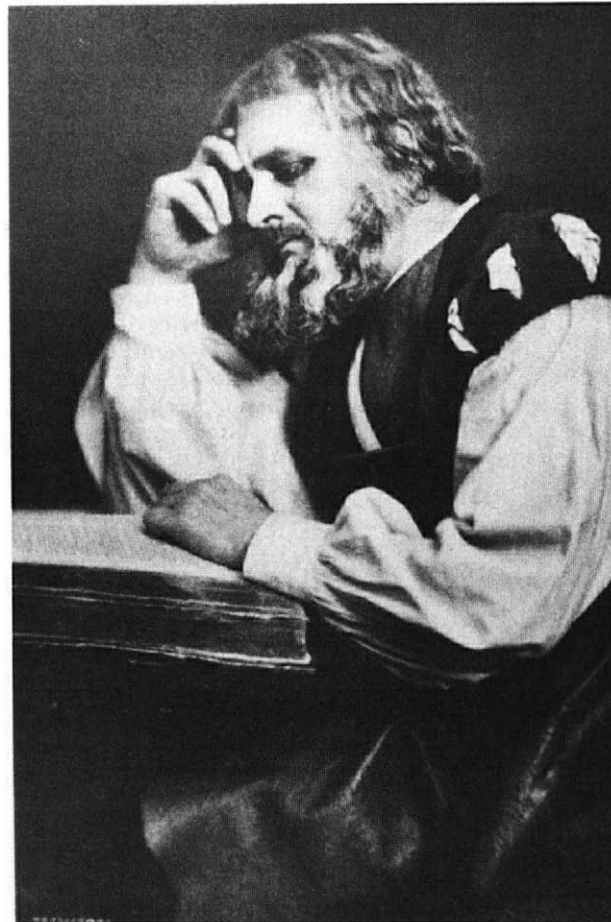
tan par le biais d'une citation ; diatonisme et chromatisme se renvoient l'un à l'autre comme les deux faces d'une même intention : le chromatisme est toujours présent dans *les Maîtres Chanteurs*, mais de façon sous-jacente et non plus évidente, le style de *Tristan* symbolisant pour Dahlhaus « la précondition latente » à celui des *Maîtres Chanteurs*¹⁴.

Enfin, l'ambivalence **esthétique** concerne « le beau dans la musique », celui qui est précisément défendu par Hanslick dans son célèbre essai¹⁵ datant de 1854, écrit en réaction à *Opéra et drame* de Wagner : le débat régulièrement dans l'histoire de l'opéra entre « prima le parole » et sa proposition inverse « prima la musica » est directement mis en scène dans *les Maîtres Chanteurs*.

La comédie révèle donc le drame, le réalisme débouche sur le concept d'art, et le lyrisme oscille entre le rejet de la convention et la nostalgie avouée. A la frontière de la contradiction, l'ambivalence est érigée en geste créateur. La réussite des *Maîtres Chanteurs* est à ce prix. ■

Notes

1. R. Wagner, « Une communication à mes amis » (1851), in *Œuvres en prose*, vol. 6 (Ed. d'aujourd'hui, 1976), p. 87.
2. C. Dahlhaus in *Richard Wagners Musikdramen* (Friedrich Verlag, 1971) — qu'il serait urgent de traduire en français.
3. P. Boulez, « Style ou Idée ? — Eloge de l'amnésie », repris in *Points de repère* (Bourgeois, 1981), p. 317.
4. T.W. Adorno, *Essai sur Wagner* (Gallimard, 1966), p. 23.
5. Cité par M. Gregor-Dellin in *Wagner* (Fayard, 1981), p. 481.
6. R. Girard, *Mensonge romanesque et vérité romantique* (Grasset, 1961).
7. T.W. Adorno, *op. cit.* (note 4), p. 48.
8. Nous avons démontré la véritable fonction de ce « premier finale » dans notre commentaire des *Maîtres Chanteurs* in *Guide des opéras de Wagner* (Fayard, 1988).
9. P. Dukas in *Chroniques musicales sur deux siècles* (Stock, 1980), p. 104.
10. Voir le parallélisme de situation dans la comédie *La cruche cassée* (*Zerbrochener Krug*, 1803) de Kleist, dans laquelle le juge apparaît finalement comme étant le véritable coupable.
11. M. Tanner, « The total work of art » in *The Wagner Companion* (Faber and Faber, 1979), p. 195.
12. In *Œuvres en prose*, vol. 13 (Ed. d'aujourd'hui, 1976).
13. T.W. Adorno, *op. cit.* (note 4), p. 40.
14. C. Dahlhaus, *op. cit.* (note 2), p. 72.
15. E. Hanslick, *Du beau dans la musique* (Bourgeois, 1986).



Emil Schipper, dans le rôle de Sachs à Vienne. DR.