

Politique des Maîtres Chanteurs

Dominique Jameux

La statue de Hans Sachs à Nuremberg, par Johann Konrad Krausser, 1869. DR.



Pour qui considère *les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* en regard du reste de l'œuvre wagnérien, la comédie apparaît avenante. Plus de ces mondes mystérieux et oppressants, de ces mythes obscurs, de ces héros divins, exceptionnels ou sans attaches, plus de cette philosophie lyrique ambitieuse, trop ambitieuse, de ces longs récits, de ces échanges interminables, de ces leit-motifs envahissants, de ce pessimisme installé, bref, de cette lourdeur que moquèrent des Nietzsche ou des Debussy. A la place, une intrigue humaine, bonhomme, située et datée, avec des personnages de chair et de sang, selon la formule consacrée. Œuvre unique dans le catalogue de son auteur, *les Maîtres* semblent relever d'une bien-faisante *anomie*.

Néanmoins, lorsqu'on se penche d'un peu près sur le texte, une perplexité naît vite : cette simplicité apparente pourrait bien être fausse. L'ancrage historique et géographique oblige en fait à se repérer dans une civilisation précise à laquelle nous n'avons plus accès, alors que le flou dans le temps et l'espace où se déroulaient les autres drames nous en dispensaient. On soupçonne alors que la connaissance d'une culture — celle des *Meistersinger* du début du XVI^e siècle dans l'Allemagne du sud — est indispensable pour suivre vraiment l'action, laquelle nous paraît souvent entravée par de multiples considérations, voire des descriptions énigmatiques — ainsi des modes et rimes du chant de Maître, tels que David les expose à Walther au I^{er} acte — qui distancient à leur façon cette comédie de l'auditoire que nous formons, de manière à peine moins décourageante que le monde des *Nibelungen* ou celui de *Montsalvat*.

Cet apprentissage culturel est d'autre part perçu comme d'autant plus nécessaire, et même contraignant, que nous ne pouvons nous résoudre à considérer qu'une œuvre de cette importance ne nous conte, par le truchement d'une parabole amoureuse, que le conflit assez élémentaire de l'art nouveau contre l'art ancien. Il doit bien y avoir autre chose. Cette intrigue amoureuse, pour commencer, n'est pas en soi très passionnante. Deux êtres, visiblement, se plaisent. Ils rencontrent sur leur chemin quelques arias dont le héros triomphe. Nul approfondissement apparent de leurs sentiments réciproques, nulle évolution, nul conflit. A la fin, ils sont réunis. Le triomphe parallèle du nouveau chant nous paraît tout aussi dénué de *suspense*. Une fois noté que cette dispute esthétique a valeur autobiographique et polémique pour Wagner, tout semble dit. Pas tout à fait : *les Maîtres* seraient "nationalistes". Une pièce de plus à verser au lourd dossier de son auteur dans l'imputation, presque l'inculpation, qui lui est notifiée depuis qu'un demi-siècle après sa mort, son nom a été utilisé par la vilénie.

Ainsi pressent-on déjà que cette anomie des *Maîtres* dans le catalogue wagnérien est complexe. Indéniable quant au ton de l'œuvre, son cadre, ses personnages, et sa thématique. Moins évidente déjà par cette relative opacité de la leçon qu'elle propose, ce déchiffrement d'une culture à laquelle elle semble nous inviter. Réduite, enfin, si l'on agrège la comédie wagnérienne à ce lourd climat qui, de façon au moins putative, se laisse aller à préfigurer un ensemble de valeurs qui trouveront leur sinistre illustration quelques décennies plus tard.

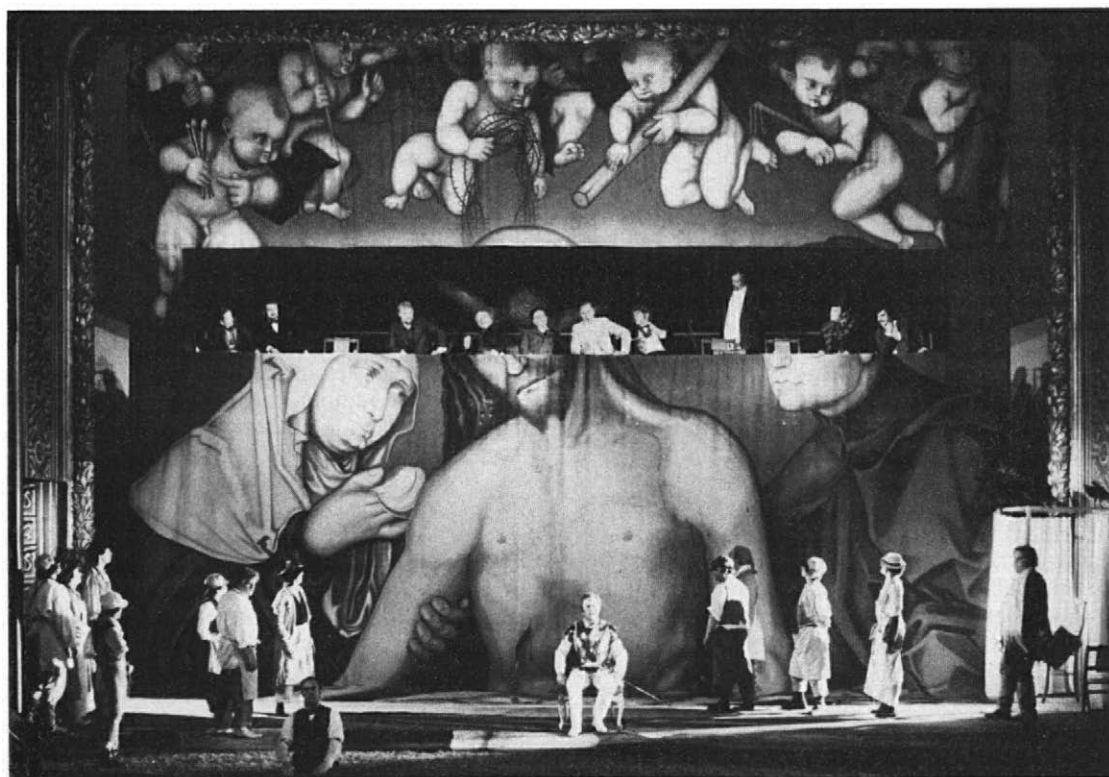
Dès lors, la tentation est grande d'écarter d'un revers de main toute cette historiographie érudite et universitaire, de supposer que l'histoire musicale qui est contée là possède des arrière-plans demeurés dans l'ombre, et qu'il convient de relire naïvement un texte — c'est-à-dire un livret et une partition. La tentation est même si grande qu'on y succombera.

Une histoire d'Ut majeur

Le premier personnage rencontré dans *les Maîtres* est un accord : un accord d'Ut majeur. Voilà

qui ne semble pas *a priori* d'une originalité confondante. Mais lorsque Schönberg déclarera bien des années après qu'"il reste encore beaucoup de bonne musique à écrire en Do majeur", il n'est pas sûr qu'il ait raison. Car l'Ut majeur des *Maîtres*, tel qu'il porte toute l'ouverture, y épuise des valences de signification, au point de rendre pâle toute autre utilisation ultérieure de cette tonalité. Il est ici représentation d'un consensus, affirmation d'une certitude, expression d'une collectivité. Sa naïveté foncière indique un esprit d'enfance, de naturel, d'origine, sur lequel les ombres ou les amendements des dièses et bémols viendront se greffer pour construire un monde plus complexe. Dans cet accord résonne ainsi la promesse d'un processus, d'une gésine, d'une construction. D'autant qu'il se pare d'un appareil instrumental, le tutti, et s'étalonne d'un rythme, celui de la marche, qui viennent renforcer l'image qu'il propose dès la première seconde de l'œuvre. Nous sommes dans le domaine de l'affirmatif, de la progression tranquille et consensuelle. On aura compris que cet Ut majeur représente une communauté sûre d'elle-même, soudée dans ses valeurs, solide dans ses solidarités : une *Gemeinschaft*.

Scène du premier acte dans la production de Kurt Horres et Andreas Reinhardt, Opéra National de Bruxelles 1985.
Photo Baus-Matter.



Politique des Maîtres Chanteurs

Cette communauté est faite de groupes divers, hommes et femmes, jeunes et vieux, mais surtout métiers différents, ou corporations. Elle possède donc les lois qui régissent la vie en société : *Gesellschaft*. La célèbre distinction de Tönnies (1887) est ici fondamentale pour comprendre les conflits qui vont partager la communauté des Maîtres. La *Marsch-Oper* par quoi on caractérise habituellement la comédie de Wagner, et qui en effet porte non seulement l'Ouverture mais une bonne part de l'œuvre entière, possède une signification didactique impérieuse : rythme carré, inébranlable, serein, qui avance, et qu'on ne doit point contrecarrer.

Face à cette *Gemeinschaft-Gesellschaft*, l'individu. On en ignore encore le nom. Tout ce qui contrarie l'Ut majeur, le tutti et la marche, c'est lui : la modulation et le chromatisme, l'expression des seules cordes, l'allure brisée, contournée, impatiente. Ce sera un héros d'opéra : seul contre tous. Wagner lui-même ? Sans doute : mais la question ne s'y épuise pas. Car le compositeur, pour sa part, joue là une partie qui n'est pas celle de son héros en révolte : il en a assez de s'entendre dire par la critique qu'il est un dilettante, et son démon bienfaisant de l'ambivalence lui souffle qu'en écrivant de manière ostensiblement polyphonique et en ménageant un *fugato* dans son Ouverture, il pourrait faire d'une pierre deux coups : montrer la plume à la main comment les Maîtres sont visiblement prisonniers de l'écriture scholastique, et démontrer que lui-même Wagner sait en fait tout maîtriser, y compris l'académisme.

Enfin, on a parlé d'Ouverture. C'était une erreur : chacun sait que le morceau d'entrée est un "Prélude". Pourtant, cette appellation correcte est généralement oubliée, alors qu'on ne s'aviserait pas d'appeler "Ouverture" la page inaugurale de *Tristan*, de *La Walkyrie* ou de *Parsifal*. Pourquoi cette distraction rémanente, presque cette mauvaise volonté ?

Parce qu'il s'agit en fait d'une fermeture. Le Prélude des Maîtres n'est pas une *Einleitung* : il "n'introduit" rien. Il expose, et déjà conclut. Relisons Lavignac : "Cette Ouverture [lui aussi fait la faute] est donc entièrement symbolique ; elle résume l'action, en écartant les personnages épisodiques et les incidents burlesques, et en expose nettement la conception philosophique, qui a puissance de thèse." Quelques lignes plus haut, il a déduit celle-ci du jeu des différents motifs à l'œuvre dans le Prélude : "l'alliance, la fusion de l'art savant, mais routinier des vieux maîtres, avec un art nouveau, plus spontané, celui de Walther, inspiré par l'amour". Retenons bien ceci : le Prélude n'introduit pas une action dramatique, mais énonce un théorème, qui va être démontré. Nous sommes dans l'épique, et non le dramatique

(Brecht). Une fois le Prélude achevé, tout est dit quant à l'essentiel, et on pourrait presque baisser le rideau : c'est pourquoi, d'ailleurs, la musique de la fin de l'œuvre est celle de la fin du Prélude.

Psychopathologie de la vie quotidienne

Imaginer une grande arche : qui reposerait sur le Prélude étayé par le Choral du Baptême qui suit, d'une part, et sur le Quintette du Baptême (III/1) étayant tout le second tableau, perçu comme extension du Prélude. Après ce premier "pied" de l'arche, l'action commence vraiment ; avant le second, elle est en fait terminée. Que serait la clé de voûte ? Le premier monologue de Sachs ("*Was duftet doch der Flieder*") ?

Pendant le Choral du Baptême, l'action n'a pas encore commencé vraiment, mais le cadre se précise. La collectivité abstraite du tutti orchestral progressant à quatre temps en Ut majeur a fait place à la collectivité concrète des bourgeois de Nuremberg, qui chantent à quatre temps (et à quatre parties), en Ut majeur, le choral du Jourdain : nous sommes à la Saint-Jean (-Baptiste). Dans les commentaires instrumentaux, place est faite au jeu des individus, de deux individus, Walther et Eva. L'action véritable commence peu après, on l'a dit, avec une supplique de Walther qui sonne ironique à l'orée d'un opéra assez bavard de plus de quatre heures : "*Ein Wort, ein einzig Wort*" !

L'action s'engrène. Eva, pour éloigner Madeleine, l'envoie chercher un châle qu'elle a oublié. Sa chevelure, source de toutes les tentations, est donc à l'air libre. Puis une broche, cet objet qui à la fois perce et réunit, notamment ce châle, qui, après tout, est un réceptacle de chevelure. Madeleine à son tour doit avouer sa distraction, et doit aller chercher un livre de Prières qui doit notamment l'enjoindre de ne pas être oublieuse des devoirs qu'elle doit à Dieu. Nous pressentons d'ailleurs que ce chaperon amoureux n'est guère en mesure de remplir son office : de fait, l'acte II la verra presque entremetteuse.

Son élève, sa protégée plutôt, nous la saisissons pour la première et la dernière fois d'un acte où Wagner ne fait guère que l'exposer. A trois reprises elle va lancer et relancer Walther, avec une ingénuité matinée de rouerie. Lorsqu'il s'agira de dire ce qu'elle fera du vainqueur du Concours de chant, son "*Euch oder keinen !*", bien hardi, sonne à la fois comme le cri d'une enfant innocente et l'affirmation d'une femme adulte. Nous verrons Eva évoluer, de l'une à l'autre, définitivement, tout au long de la pièce, dont un des sujets, point secondaire pour être souterrain, pourrait bien être l'histoire de cette maturation.

Quant à Walther, dont on ne sait encore à peu près rien, il ne dit guère qu'une chose, mais décisive : ayant eu connaissance du Concours et de son enjeu, il est décidé à abandonner un monde pour un autre, celui des armes pour celui des arts. Et voilà un deuxième thème à peine souterrain, mais aussi fondamental que le précédent. Notre paysage commence à se charger.

De la politique

Lorsque passée la scène avec David, au cours de laquelle celui-ci expose à Walther les règles du "Chant de maître" (*Meisterlied*), de façon plus ordonnée qu'il n'y paraît, mais où Wagner se donne la légère facilité d'écrire ennuyeux pour montrer l'ennui dégagé par les règles, les Maîtres font leur apparition. Voilà qu'on entre dans le vif du sujet.

Les Maîtres sont au nombre de douze : comme les Apôtres, les pieds d'un alexandrin, ou les sons de la gamme chromatique. L'un est malade, d'une mauvaise grippe à cette saison (à moins qu'il ne s'agisse du rhume des foies), et cette absence, excusée, "fait vrai". Deux sont entrés avant les autres : Pogner et Beckmesser, lequel intrigue auprès du directeur de l'entreprise qui va sponsoriser le Concours. Puis les autres. Appel, qui donne lieu à ces facéties sur les noms qu'on devine ressassées, mais qui contribuent comme un rite à agréer les Maîtres à leurs institutions, et en l'occurrence à la *Freiung* qui s'annonce.

Ces Maîtres sont extrêmement différents les uns des autres. Une commune conscience de leur valeur, ou plutôt de ce que Bourdieu appellerait leur *distinction*, les constitue en *Gemeinschaft*, mais Pogner, qui est un Daland désintéressé pour lui-même, Beckmesser, qui est visiblement un excellent musicien (mais pas un créateur), ou les deux charmants Nactigall et Vogelgesang, qu'on imagine bien aller ensemble à l'Opéra, ont des individualités marquées.

Et surtout Kothner. Remarquable Kothner. Redoutable Kothner. De tous ces Maîtres parfois pusillanimes, c'est le plus froid et le meilleur stratège, qui se révélera un ennemi particulièrement coriace pour Walther (et Sachs). C'est que ce Secrétaire général du PCF (Parti des Chanteurs Franconiens) est un vrai stalinien, qu'on verra rusé, d'une inébranlable mauvaise foi enrobée de bonnes matières, et surtout prompt à déceler les majorités en formation. Son objectif stratégique est de garder la haute main sur l'appareil. Ni Sachs (un peu vieillissant, et trop poète pour cela) ni Pogner (qui est stupide) ni Beckmesser (qui est impopulaire) ne menacent ce pouvoir ; Walther, jeune et talentueux, le pourrait : il faut l'éliminer ! Mais en s'appuyant constamment sur les

règles du Parti, et en ne lui manifestant pas d'animosité ostensible de caractère personnel.

Pogner prend la parole. Peut-être convient-il, avant de l'écouter de faire le point de la situation d'ensemble. La Franconie, début XVI^e siècle. Une mutation dans la civilisation : la vie se concentre dans les bourgs, les citoyens en sont les bourgeois. C'est la fin d'une culture purement agraire, de type campagnard, et marquée du droit des armes, de la rapine et de l'anarchie. Aux armes vont succéder les arts, à la rapine le commerce, à l'anarchie les lois et les règles. Face à cette nouvelle civilisation paraît un individu, qui ne l'a pas encore intégrée : mais le *Junker* Walther, petit nobliau d'épée, vient à la ville : et à travers son apprentissage des règles du beau chant, qu'il doit effectuer pour les besoins d'une cause amoureuse, l'histoire des *Maîtres* va raconter cette intégration de Walther à une civilisation urbaine, qui ne va pas de soi.

Pogner annonce donc qu'au cours de ses déplacements professionnels dans toute l'Allemagne (c'est-à-dire, au XVI^e siècle : quasiment à l'étranger !), afin, on le suppose, de récolter des métaux précieux ou des objets à fondre, ou bien encore pour installer ici ou là quelque *franchiseur*, il s'est rendu compte, avec tristesse, qu'on ne reconnaissait pas aux bourgeois l'effort auquel ils consentaient en faveur des arts, et qu'on ne les voyait que dans leurs entreprises d'enrichissement. Constata-tion très intéressante, dans la bouche de Pogner, et l'on ne jurerait pas que Wagner ne reprenne pas là, par le truchement de cette récrimination, une autre récrimination qu'il a dû entendre : celles de juifs riches, mélomanes et mécènes, se plaignant qu'on ne rende pas suffisamment justice à l'emploi artistique qu'ils feraient de leurs profits. On avancera l'hypothèse que Wagner, dans *les Maîtres Chanteurs*, donne vacance à la forme virulente de son antisémitisme, regarde même avec une certaine sympathie ces commerçants (juifs) qui veulent user en faveur des arts les gains de négoce que leur position particulière leur vaut, mais ne peut s'empêcher de voir, dans ces Maîtres auquel ses "héros positifs", Walther, Sachs et Eva vont s'opposer tout de même des juifs. Là encore : autobiographie.

Toujours est-il que Pogner, excédé de l'ingratitude qu'on manifeste envers leur mécénat ordinaire, a imaginé ce Concours et décidé de le doter. Habitué à mettre à prix ce qu'il a de précieux, il va cette fois mettre à prix ce qu'il a de *plus* précieux, car il s'agit de faire un éclat : sa fille.

La proposition de Pogner fait un tabac ! *Accelerando* de la scène à ce moment-là, qui montre un Wagner ô combien maître de ses tempi. Mais l'orfèvre a oublié de préciser un point d'importance : sa fille, qui fera parti du jury (?), pourra



Production de Kurt Horres et Andreas Reinhardt, Opéra National de Bruxelles 1985. Dale Duesing (Beckmesser) et Robert Ilosfalvy (Walther). Photo Baus-Matter.

récuser un vainqueur qui ne lui plairait pas. C'est bien le moins. Mais ce ne sont donc en fait pas les Maîtres qui choisissent vraiment ? Le mélisme tourmenté de Pogner à cet instant trahit son embarras : édicter un principe, le tourner aussitôt. *Donner et retenir ne vaut*. C'est ce qu'immédiatement Kothner soulève, sollicité par Beckmesser qui a bien vu l'impasse vers laquelle, même vainqueur éventuel, il allait. Beckmesser n'est pas plus stupide que Hans-Lick — comme il faillit se nommer, et c'est même lui qui a la seule pensée corsée du moment : qu'on laisse donc les Maîtres en dehors de ce coup-là — les fiançailles d'Eva.

Mais Pogner a sa réponse toute prête : Eva pourra récuser un vainqueur qui ne lui plairait pas, mais pas en choisir un autre. Voilà un habile compromis, sauf qu'il représente un inconvénient majeur : Eva risque de rester fille jusqu'au prochain concours. Comment en sortir ?

C'est alors qu'intervient Sachs, qu'on n'a pratiquement pas encore entendu. C'est un Maître respecté, talentueux, aimé. Un beau chant calme, *tranquille*, où la clarinette vient jeter sa note amoureuse, et en forme de syllogisme. Majeure : le cœur d'une femme ne peut battre à l'unisson des vieux birbes que sont les Maîtres ; mineure : or il bat à l'unisson du Peuple (vieille idée de Nietzsche selon laquelle le Peuple est "femelle" — cette fois prise de façon positive et philogyne) ; conclusion : il faut donc rendre le Peuple juge de la bonne observation des règles de l'art.

La réprobation chahuteuse qui salue ces paroles n'a d'égale que l'approbation bruyante qui avait ponctué la proposition première de Pogner. Que n'a-t-il dit là, ce Sachs ! Et l'on voit même nos amis Nachtigall et Vogelgesang, courageux comme des lapins, faire chorus avec les mécontents, alors que divers indices avaient laissé croire qu'ils pourraient être des alliés. Kothner "sent" bien ces troupes, et pense qu'il peut accentuer son avantage avec un peu de mauvaise foi : il soupçonne tout bonnement Sachs de vouloir brader les règles ! Là, il a fait une petite erreur, il a voulu en faire trop, et Sachs, qui lui répond immédiatement, n'a pas de mal à souligner qu'on serait mal venu de le suspecter d'une telle légèreté, lui qui connaît parfaitement ces règles pour son usage, les pratique, et même les enseigne. Il a rappelé ainsi le rôle "conservatoire" qu'il occupe dans la confrérie dont il se réclame habilement ; petit motif de la Guilde au passage. Ayant ainsi repris au moins momentanément l'avantage, il pousse un peu celui-ci, et réitère en l'affinant sa proposition : nous sommes certes gardiens des Règles, explique-t-il, mais pourquoi ne demanderait-on pas au peuple, une fois l'an, de se prononcer pour contrôler ce contrôle ?

La réaction : douze hommes en colère, ou presque ! Mais comme dans le film de Lumet, un petit homme est le premier à rompre le consensus anti-Sachs : Vogelgesang, qui approuve d'un "*Ihr meint's wohl recht*" (absurdement traduit par

Politique des Maîtres Chanteurs

Ernst) la proposition de Sachs. Le malheureux ! Kothner comprend immédiatement le danger d'une fissure, et tel l'affreux Lee John Cobb rabroue vivement le malheureux Vogelgesang, qui du coup reçoit le renfort de son petit camarade Nachtigall ! Il n'est pas sans humour, ce Rossignol nocturne qui explique à Kothner que "lorsque le peuple parle, il ferme lui sa gueule !" Mais c'est encore Kothner, toujours sur la brèche s'il s'agit de la colmater, qui théorise sa position : "l'art court à sa perte s'il devient soumis aux engouements du peuple !" Cette dispute n'est nullement médiocre, les arguments de Kothner ne sont point méprisables, ni sots. Le débat est fondamental : aussi ne sera-t-il pas conclu. La proposition de Sachs, menée à son terme, ruinerait cette "distinction" sur laquelle les Maîtres fondent plus que leur pouvoir, leur existence. Elle est inacceptable.

Ce demi-échec de Sachs n'est pas grave en lui-même, mais il l'affaiblit pour la suite. Tout cela est très subtil. Nous venons d'assister à une passe d'armes très fine, rapide, entre adversaires habiles. Les rapports de force ont constamment évolué. Tout *les Maîtres Chanteurs* reposent sur ce jeu de conflits, cette dialectique, ou si l'on préfère cette *politique*, qui ne se confond certes pas avec les implications politiques ou les connotations politiques de l'œuvre, sur lesquelles on s'attarde d'habitude avec complaisance. La politique dans *les Maîtres* est plus interne au développement de l'action, elle est constamment portée par la fluidité musicale, et enfin elle est essentielle, car elle pose le problème du *pouvoir* à l'intérieur d'une communauté "moderne" en formation.

Aujourd'hui, hier, avant-hier, demain

Il faut provisoirement tourner la page, et sur un règlement évidemment inchangé, amorcer la procédure du futur concours, et pour cela recevoir un impétrant qui prétend s'y présenter : Walther. Satisfait de l'échec de Sachs, Kothner peut se donner les gants d'accueillir courtoisement un nouveau venu qu'il est bien décidé à écarter.

On prie Walther de se présenter, ce qu'il fait sur l'air célèbre "*Am stillen Herd*". Que dit-il alors ? Qu'il vient d'ailleurs, des forêts et des campagnes, et qu'il a été enseigné par la nature d'une part, les oiseaux du printemps, et aussi par la lecture d'un vieux livre d'un lointain aieul, dont il partage le prénom : Walther von der Vogelweide, le célèbre *Minnesänger*.

En somme, que nous dit là Wagner ? Ce que disent tous les créateurs. Que l'art est à tout instant menacé de sclérose, ici et maintenant. Parce que nous vivons sur l'acquis d'hier. Et que pour "penser la musique aujourd'hui", c'est-à-dire la

viser pour demain, il faut repartir d'une tradition plus ancienne, qui a été dévoyée, oubliée, mesurée. Walther, aspirant bourgeois du début du XVI^e, pour développer un art nouveau du chant, doit lutter contre l'art présentement sclérosé des Maîtres Chanteurs, qui fonctionne aujourd'hui comme hier, et pour cela en appelle à la tradition du *Minnesang*, beaucoup plus ancienne. L'histoire de la musique tout entière est faite de cette circulation entre ces quatre temps : aujourd'hui, hier, avant-hier et demain. Bach développe une écriture prophétique en se ressourçant auprès de la grande tradition polyphonique, en passe d'être oubliée. Gluck réforme l'opéra contemporain en en appelant au théâtre grec. Wagner lutte contre la légèreté *welche* en s'appuyant sur Gluck. Mahler se projette vers un futur en excipant de la chanson authentiquement populaire. Schönberg s'oppose à la Vienne frivole de la fin du XIX^e siècle en en appelant à Bach, à Beethoven, à Wagner et à Brahms. Boulez écarte les "traditions" de la musique bien "française" de l'entre-deux-guerres et de l'immédiate après-guerre en en appelant... à Schönberg (et Webern).

Dès lors, la leçon des *Maîtres* — leçon d'abord esthétique : pour le reste, on verra après — se précise. Lutte du nouveau contre l'ancien ? Certes : mais à l'aide de la tradition, et non contre elle. La tradition et non la routine. La pédagogie que Sachs va mettre en route pour qu'à l'issue d'une première manche gagnée par la réaction, le visage de la bataille puisse être renversé, est une pédagogie qui n'a pas un but seulement tactique : faire ingurgiter par Walther le minimum de "trucs" pour complaire aux vieux, mais a une ambition stratégique : le faire maîtriser le passé pour lui permettre de mieux penser l'avenir.

Mais pour l'instant, la semi-défaite de Sachs avant la *Freiung* de Walther se prolonge en défaite totale, quoique provisoire, de Sachs, et de Walther, et d'une certaine manière de Pogner, qui aime sa fille, voudrait son bonheur, et donc souhaite la victoire de Walther (qui ferait par ailleurs un genre très respectable dans notre bonne Allemagne, et un atout commercial certain). Le chant d'entrée dans la corporation de Walther ("*So rief der Lenz*"), au demeurant magnifique, et qui dans sa spontanéité affective est au précédent, plus formel, ce que « *Non so piu* » est un peu à « *Voi que sapete* » dans *les Noces de Figaro*, s'est conclu à nouveau par un grand chahut, qui semble une des formes rhétoriques préférée des *Maîtres*, au terme duquel, par dix voix contre deux (Sachs et Pogner), dûment matérialisées par dix coups de cymbales (Kothner fait voter l'absent Vogel), la corporation renvoie Walther à ses études, et peut-être dans un manoir qu'on soupçonne de prendre eau de toutes parts.

Politique des Maîtres Chanteurs

Trouver chaussure à son pied

Et après tout, si l'on abandonnait un peu toute cette histoire d'art ancien et nouveau, de couple momentanément impossible, et même, provisoirement au moins, toute la question politique des *Maîtres*, telle qu'on l'a définie ? Oui, laissons là nos héros un instant, leurs querelles, leurs intrigues. Il y aura un deuxième acte, rassurons-nous, au terme duquel le tableau d'affichage marquera un partout. Et un troisième, qui verra bien sûr "le visiteur" — puisque tel est bien le statut de Walther — l'emporter. Deux à un. Peut-être pourrait-on s'occuper d'autre chose, de musique par exemple, car il faut bien dire que depuis le lever du rideau, à l'exception du Prélude, du Choral du Baptême à la rigueur, et de la fin emportée de l'acte, nous avons été un peu en manque de bonne musique. Les actes II et III, surtout le premier tableau de celui-ci, vont éteindre notre soif. Oui, on pourrait parler de musique.

Ou de cordonnerie. C'est très intéressant, l'art de la chaussure, le travail de la chaussure, travailler la chaussure : *schustern*, remarquable de concision. Un cordonnier est encore mieux qu'un médecin, mieux qu'un prêtre même : car tout le monde est client. Dans un pays civilisé, c'est-à-dire à Nuremberg au XVI^e siècle, on ne marche

plus pieds nus. L'homme qui permet à chacun de se tenir debout, et même d'avancer, s'appelle ici Sachs.

Voilà qui lui donne un vaste pouvoir, y compris sur ses adversaires, qu'il peut déstabiliser à sa guise. Inconscient Beckmesser qui vient le provoquer à domicile alors qu'il est précisément en train de travailler pour lui ! Sachs ne va-t-il pas lui jeter un sort, et n'est-ce pas sa main qu'on devine lorsqu'à son concours, au moment où il s'apprête à lancer un chant qui est au moins aussi beau que celui de son concurrent Walther, il manque de tomber en montant sur le podium ?

Mais n'est-ce pas toute la ville qui, la veille au soir, a été saisie de folie, qui été déstabilisée, qui n'a plus su "sur quel pied danser ?" C'est ce que chante Sachs, au fond, dans son deuxième monologue : "*Wahn ! Wahn ! Überall Wahn !*". Voilà que la visite, pour la seconde fois dans l'œuvre, Eva, dans l'éblouissement d'un matin ensoleillé.

Eva a petite mine, elle n'est pas en forme pour le grand jour. A vrai dire, elle a mal dormi et a mal aux pieds, ce qui suffit à une méforme. Mal dormi ? Ou pas dormi ? Comment pourrait-on ne pas voir qu'elle a passé une partie de la nuit dans les bras de Walther, pendant que Beckmesser donnait sa sérénade ? Au premier tableau du III, nous voyons une femme, qui vient de connaître l'amour, et dans son malaise devant Sachs entre

Production de Kurt Horres et Andreas Reinhardt, Opéra National de Bruxelles 1985. Dale Duesing (Beckmesser) et José van Dam (Sachs). Photo Baus-Matter.



pour une part la gêne qu'il devine ce qui s'est passé hier soir.

Mais enfin, elle a mal au pied, parce que sa chaussure n'a pas été faite correctement. Elle est trop grande, et pourtant lui serre le pied — ce que Sachs remarque avec un étonnement amusé. Il est à ses pieds, en une dernière image d'un vasselage d'amour venu de quelque temps lointain. Entre le monologue de l'acte II, qui le voyait individu hésitant sur son destin, sur ce "chant nouveau" porté par un rival putatif, et le troisième monologue qui clôturera l'œuvre, il y a ce deuxième soliloque, qui a eu lieu, quelque temps auparavant. Le plus émouvant peut-être, car le plus contradictoire. Si "*Verachtet mir die Meister nicht*" est un air complexe, qu'il faudra évoquer, sa fonction est claire : constituer définitivement Sachs en *leader* de la communauté, en montrant l'emprise qu'il possède sur Walther, futur régénérateur parsifalesque de celle-ci. Le monologue du premier tableau montre un Sachs balloté entre sa propre chimère individuelle — Eva — et le jugement qu'il porte sur la folie des hommes, et notamment la sienne, ainsi que sa mission : "accoucher" Walther.

Et voilà que devant Eva, ici présente, et qu'il pourrait presque serrer dans ses bras, le trouble le reprend, sensible à mille détails. Ainsi a-t-il enseigné à Walther les règles du *Meisterlied*, et comment construire un *Bar* parfait, qui est une image de (Sainte) famille : un homme (strophe 1), une femme (strophe 2), et un enfant, à la fois ressemblant et différent des deux premiers (*Abgesang*). A-t-il pensé à lui, à Eva, à l'enfant qu'ils auraient peut-être pu avoir, s'il n'était pas si vieillissant : mais précisément l'âge empêchait l'union ! Est-ce bien sûr ? N'est-ce pas plutôt parce qu'entre cette affection lentement mûrie au cours des ans, cette connivence heureuse entre eux, cette qualité de *métal* humain partagé, et l'immédiateté injuste mais décisive de son amour pour Walther, que Wagner nous montre sans "apprentissage", donné dans l'immédiateté et le totalitarisme, la partie n'est pas égale ?

Il a fallu à Sachs une sacrée dose de masochisme pour enseigner à Walther les recettes qui lui permettraient de gagner Eva. Sachs "bon" ? Allons donc ! Au mieux, lucide. D'autant que cette didactie côtoyait dangereusement l'abîme d'un inconscient d'autant plus riche que le crétin Walther affecte d'aller dans la vie comme un sanglier dans la forêt. Au tout début de cette matinée, Sachs, qui n'a pas dormi non plus — ce qui le rapproche d'Eva : Walther, lui, a dormi "*fest und gut*" — s'est d'abord changé en psychanalyste. A son client qui lui dit avoir fait un beau rêve matinal, à valence esthétique, il lui explique très didactiquement qu'il y a le rêve (*Traum*),

lequel est un embrouillamini d'éléments hétérogènes, vrais et faux, et qu'il convient d'isoler la partie véridique du rêve (*Wahrtraum*), seule utile à l'élaboration artistique, et de l'interpréter (*deuten*), tout art n'étant alors "qu'interprétation de la part véridique du rêve (*Wahrtraumdeuterei*). Travaux appliqués : la construction du *Bar*.

Celle-ci est élaboration secondaire d'un matériel pour lequel l'agencement artistique seul est en mesure de faire coïncider principe de plaisir et principe de réalité. Lorsque par contre Eva est en face de lui, Sachs doit dissocier les deux, ainsi que le commande la vie le plus souvent. Partition insoutenable, que Sachs mène sans faiblir, ou si peu. Il faut sublimer. Se jeter dans le travail. Ce qu'il fait, dans une fureur à peine rentrée, en ne nous épargnant rien des détails de la cordonnerie, et sur le ton dont il usait avec Beckmesser. Le chant violent, passionné, douloureux d'Eva ("*O Sachs !*), un des plus beaux chants de tout Wagner, lui remue le fer dans la plaie, qui évoque ce presque don d'elle-même à lui, empêché seulement par la toute-puissance dévastatrice d'Eros, qui l'a portée vers Walther. La citation de *Tristan*, qui va alors venir si naturellement dans la bouche de Sachs, n'a nullement pour signification son contenu apparent : je suis vieux, je ne veux pas connaître le sort d'un Marke. C'est une œuvre bien postérieure d'un autre compositeur, qui en use également, qui nous en révèle le sens profond : lorsqu'Alban Berg, au dernier mouvement de sa *Suite lyrique*, évoque par ce truchement le seul futur possible qu'il connaît à son amour pour Hanna Fuchs : dans l'au-delà de la vie. C'est *cela* aussi que chante Sachs à Eva, car il n'a nul besoin d'exciper d'un âge trop élevé pour récuser une offre qu'Eva ne lui fait pas.

L'utopie démocratique

Contenu apparent, contenu latent. Contenu apparent des *Maîtres* : une parabole esthétique par le truchement d'une métaphore amoureuse. Contenu latent : le Désir, bien sûr, mais aussi la Politique, l'Apprentissage, et le Compromis.

Le Désir et l'Art n'observent pas le compromis. Ce désir d'Eva pour Walther a force de loi, il est entier, immédiat, sans évolution. Le désir de Sachs pour Eva n'a jamais été reconnu par lui, il ne lui a jamais accordé foi lui-même : il est de mauvaise foi, au sens strict, jouant ses affects dans une efficacité à la mesure du non-dit. Quant à l'art, il est également sans compromis, car il est dictée du rêve. Et le *travail* qui transforme un rêve informe en forme artistique n'est pas de l'ordre du compromis, mais de l'apprentissage.

Le point est fait sur cet apprentissage lors du Quintette du Baptême. Apprentissage qui paraît alors multiple, partagé par les cinq personnages

Politique des Maîtres Chanteurs

qui chantent, dans un ordre médité : Eva d'abord, seule, puisque *les Maîtres* racontent son cheminement vers l'autonomie (via une Exposition au premier acte, un Développement au deuxième — Eva dans ses rapports avec ses quatre hommes : son père, son ami, son amant, et son prétendant — et une Ré-exposition au troisième acte, plus développée, plus complète). Elle est rejointe par Sachs, qui chante avec elle pour la première fois, forme métaphorique d'un coït de deux lignes mélodiques qui ne dure qu'une mesure : le seul qu'ils se seront permis. Walther, qui "succède" à Sachs, non seulement dans le cœur d'Eva, mais comme futur leader artistique de la communauté. David qui aura toujours "secondé" Walther. Et Madeleine, qui ferme d'une voix féminine cette procession qu'une femme a initiée.

Et que chantent-ils donc, tous ensemble, dans cette solitude propre à l'Ensemble, et qui le différencie tant du Chœur ?

Eva, que la vie n'a pas grand-chose à voir avec l'innocence ; que l'affection qui l'arrimait à Sachs avait en fait des résonances qu'elle ne soupçonnait pas auparavant ; que l'amour n'est pas choix, mais destin, et qu'il est parfois sage de frôler la déraison.

Walther, qu'il y a loin du monde basé sur les principes de la naissance et la force brutale à celui plus *polité* des hommes de la *polis*, de la cité. Que l'art, d'une certaine manière, s'apprend, et que cet apprentissage se confond avec celui de la vie. Il n'a pas encore, pour sa part, entièrement terminé cet apprentissage : ce sera l'objet de la toute dernière déclaration de Sachs, qui est encore à venir.

David, qu'il est un temps pour le jeu et un autre pour la vie. Qu'un arrachement aux copains s'oblige dans la découverte de la femme. Et qu'un âge et un grade atteint peuvent éventuellement s'accompagner d'un bruit de gifles.

Madeleine, que son magistère auprès d'Eva a pris fin au moment où elle peut la remettre aux mains d'un homme, qu'elle-même peut alors se retourner sur elle-même, et, plus âgée que son David, qu'elle doit, pour un temps, éclairer pour lui les ambiguïtés de la vie, après quoi...

Et Sachs ? Beaucoup de choses :

Qu'on peut être homme de culture et conserver pourtant une flamme intacte,

Qu'on n'est jamais si grand que lorsqu'on prend conscience de sa faiblesse pour en faire une force,

Que la marque du succès d'un enseignement donné à des élèves est la distance qu'ils prennent par rapport à vous (Walther n'en fait qu'à sa tête lors de son chant de concours),

Et que le monde de la femme tend un miroir dans lequel on ne peut se regarder qu'avec étonnement.

Mais il y a plus.

Pour Sachs, s'abîmer dans son métier n'aura été qu'une parade momentanée à son désarroi. Il faut quelque chose de plus important pour combler ce vide qu'il sent en lui-même lorsqu'après avoir frôlé le cœur d'Eva, il s'est retrouvé seul. La fonction du second tableau de l'acte III, qui du point de vue de "l'action" est inutile, n'est pas seulement de constituer un tableau pittoresque, grandiose, ou même émouvant d'une communauté rassemblée : mais par ce truchement de terminer l'entreprise de sublimation par la politique que *les Maîtres* effectuent à l'égard de Sachs.

Attention !

"*Verachtet mir die Meister nicht*" : non point "ne méprisez pas les Maîtres", mais "ne me méprisez point les Maîtres" : la pronomisation n'était pas obligatoire, mais elle signifie beaucoup.

Ainsi donc la fable s'est déroulée : Beckmesser ridicule, Walther vainqueur, Eva radieuse, tout le monde ou presque content, sauf le malheureux concurrent, qui tel Alberich se noyant dans le Rhin, s'est perdu dans la foule. Etait-ce bien la peine de composer tout cela pour en arriver là ? Si Wagner n'avait pas ménagé ce coup de théâtre — refus de Walther, admonestation de Sachs — la fin, et toute la pièce, eussent été un peu plates.

Walther refuse la chaîne d'or qui l'introniserait parmi les Maîtres. Compréhensible hauteur. Mais alors tout s'écroule d'une stratégie de Sachs, qui l'a conduit à soutenir Walther au premier acte, à l'empêcher de fuir au II^e, à ridiculiser son adversaire, à lui enseigner le *Meisterlied*, à ne pas céder à la chimère-Eva. Il doit intervenir. Il le fait.

Mir : c'est mettre dans la balance tout le poids du crédit qu'il a accumulé auprès de Walther, et qu'on vient de rappeler. Sachs est un bon Méphisto qui, à l'ultime seconde, vient rappeler à Faust tout ce qu'il a fait pour lui, et dont il est en situation de réclamer le paiement. Nous sommes en politique : Sachs a risqué sa notoriété, sa puissance, son influence : il ne s'agit pas maintenant d'être ingrat.

Plus exactement, il ne s'agit pas maintenant de continuer à se conduire comme un petit garçon, rancunier et vantard. Car l'enjeu dépasse de beaucoup le cas Walther, et celui-ci serait avisé de comprendre qu'il ne s'appartient pas entièrement, qu'il se doit à une communauté, et qu'il est comptable devant elle de son avenir, comme lui Sachs l'a été de son passé et l'est encore, mais plus pour longtemps, de son présent. Voilà que nous retrouvons nos temps grammaticaux, et ne manque certes pas l'avenir, auquel ce dernier discours de Sachs est en fait consacré. L'avenir ou plutôt le destin de la culture. Nuremberg capitale cultu-



Production de Kurt Horres et Andreas Reinhardt, Opéra National de Bruxelles 1985. Robert Ilosfalvy (Walther), Karita Mattila (Eva) et José van Dam (Sachs). Photo Baus-Matter.

relle : la ville de Stoss, de Riemenschneider, de Dürer surtout, de Vischer, de tout ce qui fait la vraie grandeur de l'Allemagne. Veut-on faire de celle-ci le pays d'Attila ou celui de Goethe, demande Wagner en substance, préfigurant l'opposition suggérée par Thomas Mann en une autre époque ? La tradition, la culture comme garde-fou ou garde-*Wahn* pourrait-on dire. Et la prédiction se fait terrible : *Habt Acht*, "Attention !" — l'orchestre s'assombrit — sans la culture, "le peuple et l'empire allemand pourraient sombrer dans une fausse majesté velche", c'est-à-dire devenir étranger à eux-mêmes. Brumes et futilités promet Sachs — et l'on songe à Nuit et Brouillard d'un côté, parades grotesques de l'autre. Le mot de Kraus n'est pas loin, définissant dans l'exacte concision ce que fut le Nazisme : "un mélange de Kitsch et de sang". Et la vraie grandeur de l'Allemagne est ailleurs que dans la puissance des armes : même si elle s'écroulait, resterait *die heil'ge deutsche Kunst*, le saint art allemand.

Une utopie démocratique wagnérienne s'est là formulée. Utopie parce qu'entre l'anarchisme du début, qui traverse tout son œuvre sauf *Parsifal*, et le pessimisme qui, à mi-Ring, se dessine et se creuse, Wagner n'a jamais été démocrate. Sauf ici. Il fait ainsi l'éloge d'un compromis qui doit nécessairement régler les conflits de la *Gesellschaft* afin que le sentiment commun d'une appartenance à

une *Gemeinschaft* puisse continuer d'agréger les membres de la petite communauté urbaine de "Nuremberg", pris comme le chiffre de l'essor des villes et donc de la citoyenneté. Compromis et apprentissage. L'anomie des *Maîtres*, c'est cela.

Deux valeurs y échappent : l'Eros et l'Art. Là règne l'absolu, l'immédiateté, l'injustice du don ou du désir, l'associabilité foncière. *Les Maîtres Chanteurs* cristallisent une intuition qui, sur ce point, traverse l'œuvre entier : l'aède donné au plaisir (*Tannhäuser*), l'interdit jeté sur le nom (*Lohengrin*, le *Hollandais*) qui transforme le Héros en Prodiges en même temps que la femme se donne par impulsion irrésistible et non par découverte de l'autre ; l'art de Brangäne qui élide tout apprentissage de l'amour ; Siegfried qui construit sa vie comme succession d'exploits et tombe devant Brünnhilde ; Parsifal, enfin, qui réussit sa représentation au III^e acte, comme un homme de spectacle, sublimant l'amour toujours *immédiat* proposé par l'effigie féminine. Les deux mots *Liebe* et *Kunst* avaient déjà en commun d'être féminins, donc désirables : les voici quasiment synonymes.

9 janvier 1989

Ce texte constitue un chapitre d'un livre prochainement consacré aux *Maîtres Chanteurs*.