

# Jean-Michel Brèque **Une récréation lyrique**

**E**ntracte au milieu du grand œuvre, *les Maîtres Chanteurs* sont un peu chez Wagner la récréation enjouée, la « comédie musicale » en face des « drames musicaux », bref l'exception, mais une exception qui comme toujours confirme la règle : car cet opéra léger de ton et de scénario reste lourd par ses dimensions, sa complexité musicale, l'effectif très ample de ses personnages et de sa participation chorale. Et surtout, il est lourd de pensée... A l'inverse, la monumentalité de l'édifice n'exclut pas, tout au contraire, la finesse du détail, la subtilité des équilibres, l'acuité de la psychologie où ce qui est suggéré importe autant que ce qui est montré, la richesse du message esthétique délivré. Robuste et saine mais raffinée, populaire et pourtant aristocratique, l'œuvre se veut plaisante et dense à la fois. Son génie propre est dans cet accord des contraires qui la fait unique, inclassable, grande d'une grandeur *sui generis* comme toutes les grandes œuvres.

## **Du projet satyrique à l'œuvre définitive**

Wagner nous a confié lui-même qu'il a conçu *les Maîtres Chanteurs*, en juillet 1845, sur le modèle des drames satyriques avec lesquels les Grecs détendaient les spectateurs à l'issue des trilogies tragiques. La compétition de Nuremberg serait comme un prolongement parodique de *Tannhäuser*, un contrepoint bourgeois et plaisant au tournoi des nobles chanteurs de la Wartburg. Sans doute l'opéra est-il devenu bien plus que cela, mais le parallèle reste signifiant si l'on se souvient que les drames satyriques, tout en raillant les faiblesses humaines, tempéraient leurs critiques par la présence d'un personnage disant la raison, la sagesse, la mesure (ainsi Ulysse dans le *Cyclope* d'Euripide). Or, la fonction de Hans Sachs est bien celle-là : face à des collègues routiniers et butés, il incarne la tolérance, l'ouverture d'esprit,

« Für euch Gut and Blut ! » Illustration de Michael Echter (1871), pour la scène 1 de l'acte I.  
Deutsches Theatermuseum, Munich.



# et un art poétique en acte

la fidélité à l'esprit et non à la lettre <sup>1</sup>.

L'œuvre projetée en 1845 n'a cependant trouvé sa forme définitive que beaucoup plus tard, ce dont il faut se réjouir. Au lendemain de *Tannhäuser*, le musicien était lui-même trop engagé dans sa lutte contre l'immobilisme des pédants pour pouvoir peindre avec impartialité un conflit de ce type. Quand il a repris et réalisé son projet initial (entre 1861 et 1867), il l'a fait avec une expérience consommée et surtout une entière sérénité : l'artiste maîtrisait maintenant sa matière et surtout n'était plus tenté d'obéir aux rancœurs ou aux exagérations de l'homme. Le ton de l'œuvre a donc pu être plus souriant et détendu qu'il ne l'aurait été vingt ans plus tôt, et son contenu plus riche.

## Un sujet et une action doubles

Le sujet, comme toujours dès qu'il s'agit d'une œuvre dense et touffue, est délicat à définir. *Les*

*Maîtres Chanteurs* sont en premier lieu une comédie psychologique doublée d'une comédie de mœurs. Cette comédie fouille le portrait de quelques protagonistes majeurs avec une acuité rare jusque-là dans l'opéra, ce dont se souviendront plus tard Hoffmannsthal et Strauss. Mais l'œuvre est aussi un opéra à thèse (n'ayons pas peur du mot) dont le sujet est... la musique elle-même, ou plus exactement l'association lyrique poésie-musique (nous y reviendrons). On sait que les exemples ne sont pas rares d'œuvres ayant pris pour sujet la forme artistique même qu'elles illustrent, ainsi la comédie pour la *Critique de l'École des Femmes*, ou l'opéra pour *Capriccio*. Le lien entre la comédie psychologique et l'œuvre à thèse s'établit d'autant mieux que les personnages principaux incarnent les différentes positions en présence : Walther l'inspiré s'oppose aux Maîtres chez lesquels Beckmesser défend l'orthodoxie la plus figée, Hans Sachs jouant les conciliateurs et

*Scène du premier acte peinte par Michael Echter d'après le spectacle de la création, mise en scène par Richard Wagner et Reinhard Hallwachs. Deutsches Theatermuseum, Munich.*



## Une récréation lyrique et un art poétique en acte

Eva étant l'enjeu du conflit ou plutôt l'un de ses enjeux, l'autre étant l'avenir de la création lyrique elle-même.

L'action de l'opéra peut se résumer à une compétition, en l'espèce un tournoi de chant aux règles précises et dont le prix est la main d'une jeune fille, comme souvent en pareil cas (cf. le *Freischütz* ou même *Turandot*). Mais cette action extérieure n'est en fait que l'anecdote : elle se double, un peu comme dans les grands opéras de Mozart, d'une action intérieure et morale qui, elle, est essentielle et dont Sachs est le héros ; il est conduit à s'interroger, à se remettre en cause tant sur le plan de ses idées esthétiques que sur un plan personnel, bref à *devenir lui-même* en assumant des choix précis. Mais remarquons que, dans une certaine mesure, Walther, et même les Maîtres, eux aussi, évoluent.

Le cadre de l'action est la Nuremberg du XVI<sup>e</sup> siècle, un des lieux saints de la germanité, une ville de grande et belle tradition artistique assumée jadis par les chevaliers-poètes du Minnesang et maintenant par les bourgeois-artisans. Comme dans la Florence du Quattrocento, les chefs de file des différents corps de métiers revendiquent un rôle majeur dans le service de l'art, en l'espèce celui du chant lyrique, et s'en enorgueillissent avec quelque naïveté.

### La rigueur par l'improvisation

L'action dure à peine vingt-quatre heures, la veille, la nuit et le jour de la Saint-Jean. Action très simple dans ses grandes lignes mais d'une belle complexité dans son détail. Wagner, comme toujours dramaturge autant que compositeur, a écrit ici une comédie dramatique dont le scénario est remarquable de cohérence, de vraisemblance et de rigueur. On n'y relève aucune faiblesse, il n'y a pas ici d'artifice, de facilité, d'événement extérieur inventé exprès pour aider au progrès ou au dénouement de l'action. L'enchaînement des scènes est parfait de souplesse et de naturel, comme par exemple dans le deuxième acte tout entier ou encore dans le premier tableau du troisième acte.

L'admirable est toutefois que, tout au long des trois actes, cette impeccable dramaturgie fait la plus grande place à l'inattendu, à l'improvisé, aux inspirations soudaines, c'est-à-dire à la liberté de la vie, pour le plus grand bénéfice du suspens et de l'intérêt du spectacle. A l'acte I, ces surprises restent encore limitées : Walther saisit au vol le « *Commencez* » du Marqueur pour en faire le thème du chant qu'il improvise et, avec esprit, brocarde son ennemi à travers sa peinture de l'Hiver (rongé de dépit, jaloux, hostile au « *gai ramage* » de l'Avril). La réaction de Sachs, ses talents diplomatiques dans le débat qui l'oppose

à ses collègues éveillent par ailleurs le plus vif intérêt. — A l'acte II, les inspirations soudaines se multiplient. « *Prends mes habits* », dit Eva à Magdalene quand s'annonce la sérénade de Beckmesser (cette substitution sera à l'origine de la fureur du jaloux David et par suite de la bagarre nocturne), tandis que Sachs lui-même a l'idée soudaine de démolir ladite sérénade en chantant d'abord un chant « biblique », puis en prétextant qu'il est urgent de terminer les souliers promis au Marqueur-soupirant. Le même Sachs, par deux fois, empêche, dès qu'il en constate l'imminence, l'enlèvement d'Eva qui était la suite logique de l'échec de Walther : non seulement cette solution serait d'une triviale facilité, mais surtout elle apparaîtrait comme une reconnaissance de l'échec du génie artistique, lequel ne doit point baisser les armes. Mais comment assurer sa victoire ? Sachs n'en sait rien encore. Mais Walther lui ayant parlé incidemment de son rêve, le cordonnier-poète saisit l'occasion, note le texte. Et quand Beckmesser l'a dérobé, Sachs voit aussitôt l'intérêt de lui en faire cadeau, un cadeau bien sûr empoisonné.

Il se confirme ainsi que Sachs est à la fois le protagoniste de l'action et son *deus ex machina*, celui qui tire les ficelles parfois ouvertement, le plus souvent en coulisses. Il sait agir quand il le faut et comme il le faut, il modèle, tel un bon génie providentiel, les destinées des autres personnages mais toujours avec discrétion et tact, sans paraître aliéner leur liberté.

### Jeux de miroirs et jeux d'atmosphères

L'architecture de l'opéra est riche d'échos et de symétries, parce que régie par de subtils équilibres. La sérénade de Beckmesser au deuxième acte est ainsi comme l'envers du chant de Walther au premier : aux coups de craie du Marqueur répondent les coups de marteau de Sachs, les uns et les autres se voulant également critiques et déstabilisateurs. Et si le chant de Walther ameute contre lui les Maîtres, celui de Beckmesser provoque au bout du compte une gigantesque mêlée nocturne. Le troisième acte a ses propres échos internes, puisque le chant du rêve de Walther au premier tableau est repris au deuxième, où Beckmesser en défigure le texte tout en lui infligeant la mélodie de sa sérénade, avant que Walther ne lui donne sa forme achevée et définitive. L'instance judiciaire n'est plus ici un cénacle restreint, mais le peuple entier.

Sans être proprement « réaliste », l'œuvre est précisément inscrite dans la réalité d'un lieu et d'une époque, une réalité choisie, élaborée certes mais colorée, savoureuse, poétiquement restituée dans sa consistance presque charnelle. On sent à l'arrière-plan de l'action la présence d'une ville

industrielle et très vivante où les multiples « arts » s'activent dans un climat chaleureux de bonne humeur et de chants. L'œuvre fleure bon le cuir, la poix, la cire, la pâtisserie et autres nourritures roboratives comme celles du panier de David au troisième acte, sans préjudice de nourritures plus spirituelles grâce auxquelles s'élève le débat. Le climat du dernier tableau est un peu celui d'une gigantesque garden-party sur le vert tapis des rives de la Pegnitz, à la fois champ de fête et champ clos d'une compétition très attendue de tous quoique tout autre que celle des traditionnels mâts de cognac (cf. *le Freischütz*). Mais le climat le plus envoûtant est sans aucun doute au deuxième acte celui de la Nuit de la Saint Jean et de ses sortilèges. Wagner y joue subtilement sur deux plans : les coups de triques, horions et autres bourrades y pleuvent comme grêle dans une monumentale bataille de rue, mais on pressent derrière la jovialité du jeu l'action sournoise des forces chtoniennes, toute une fermentation satanique qu'exalte la brièveté de la nuit du solstice. « L'absurde Erreur fait rage », les passions se sont soudain déchaînées dans une hystérie collective révélatrice de la folie des hommes. Wagner, sans peser ni insister, a laissé pressentir des abîmes. Mais fugitivement, puisqu'il referme presque aussitôt les profondeurs entr'aperçues : c'est le poétique coup de théâtre du retour au calme, quand la trompe du veilleur de nuit dissipe le tumulte comme par enchantement. Saisissant contraste auquel fera écho à sa manière le dernier tableau de *Falstaff*, où le déluge de vexations infligées à l'imprudent « chasseur noir » succédait à la magie de la danse des fées<sup>2</sup>.

### Un débat esthétique en action

La querelle esthétique est au centre de l'opéra. Mieux, elle le constitue. *Les Maîtres Chanteurs* sont si l'on veut un débat esthétique en action puisque l'exposé du problème et sa résolution, c'est très exactement l'action elle-même. On ne peut ici que s'incliner très bas devant Wagner, car rarement problématique complexe fut posée de manière aussi lumineuse, et cela sans simplification abusive ou sacrifice des nécessaires nuances. De surcroît, rien ici n'est à aucun moment abstrait, ardu, pédant ou ennuyeux, les « arguments » des parties étant présentés au contraire de manière aussi vivante que poétique, si bien que le spectateur se passionne en même temps qu'il s'amuse, ou s'enchanté.

### De rigoureux formalistes

Les positions de départ sont des plus tranchées. Les Maîtres se font de l'art une conception avant

tout formelle et la création obéit chez eux à des règles multiples autant qu'absolues, édictées pour l'éternité. La liberté du créateur ne peut donc exister qu'à l'intérieur de limites fort étroites. Qu'on en juge par les conditions d'accession à la maîtrise. Le postulant doit d'abord assimiler les différents modes musicaux existants. Il doit ensuite composer des strophes poétiques s'adaptant parfaitement à l'un de ces modes. Il lui faut enfin créer une œuvre complète, poésie et musique, consistant en trois parties elles-mêmes réglementées. D'innombrables dispositions de détail précisent par ailleurs les « nombres » des vers, l'étendue de la mélodie, les cadences, les ornements du chant, etc.

Ce qui est à l'honneur chez les Maîtres, c'est donc une certaine forme de *poésie lyrique*, au sens premier du terme : une poésie strophique à laquelle on associe une mélodie, le poète-musicien étant vocalement son propre interprète. La seule différence avec la poésie lyrique antique est qu'il ne s'accompagne pas de la lyre, encore que Beckmesser le fasse de son luth lors de sa sérénade et que, bien sûr, l'orchestre wagnérien prenne sans cesse le relais<sup>3</sup>.

### Un Orphée perturbateur

Or, voici que devant ces gardiens d'une esthétique pointilleuse se présente Walther, incarnation du génie brut, de l'inspiration puisée aux sources de la nature et exclusive de tout joug. Son chant probatoire d'une étonnante liberté viole bien sûr les règles de la maîtrise sans pour autant être « informe » et tout en exerçant sur les oreilles point trop prévenues un charme certain, insidieux. Mais une majorité de Maîtres, en toute bonne foi, n'y comprend goutte : c'est l'éternel problème auquel se heurtent depuis toujours tous les novateurs, l'incompréhension devant ce qui n'entre pas dans les cadres connus. Que l'on ne comprenne ni ne goûte au premier abord une œuvre neuve est au fond normal, puisqu'il convient d'accéder à un nouvel univers expressif, ce qui suppose quelque effort... C'est ainsi que la mélodie ininterrompue de Wagner décourageait les habitués de l'opéra à numéros et de l'air traditionnel à carrure mémorisable (cf. Sachs : « *la mélodie me semble libre un peu... ; on la retient avec peine, et nos vieux, cela les gêne !* »).

L'attitude hostile des Maîtres a d'autres motifs. Ils flairent ici un danger sans trop l'identifier, cette beauté *dérégulée* qu'ils ressentent en dépit d'eux-mêmes constituant une possible menace pour leurs positions : les novateurs sont toujours dangereux pour « l'establishment », et il est prudent de les réduire au silence. Et il y a plus encore peut-être l'inquiétude, voire l'effroi

## Une récréation lyrique et un art poétique en acte

devant un art dont la puissance peut entraîner des réactions incontrôlables, émouvoir dans les cœurs des passions violentes : « Vos chants les firent trembler de peur, dit Sachs à Walther au troisième acte ; et non sans cause car, par de tels chants d'amour en flamme, on tourne la tête aux filles sages ». Voilà qui inscrit très exactement Walther — et Wagner avec lui — dans la lignée des poètes « entraîneurs » que Platon redoutait pour la paix de sa République au point de les en chasser, mais qu'appelaient Du Bellay de ses vœux dans sa *Défense et Illustration de la langue française* : « Celui-là sera véritablement le poète que je cherche en notre langue qui me fera indigner, réjouir, vouloir, aimer, haïr, ... *bref qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir* ». Comme le chant d'Orphée, celui des grands poètes-musiciens a sur les êtres un pouvoir proprement surnaturel, qui peut faire tout redouter<sup>4</sup>.

### Valeur et relativité des règles

Deux formes d'art donc, deux conceptions apparemment irréductibles l'une à l'autre et qui

resteraient sans doute inconciliables n'étaient l'intelligence, le goût, l'ouverture d'esprit du grand Sachs, le seul des Maîtres à avoir un vrai génie poétique, ce qui le dispose à savoir écouter autant qu'à comprendre. Il sait la valeur de l'inspiration et du génie, mais il sait aussi la nécessité des règles et plus généralement de l'*art* (au sens « technicien » du terme). Car l'œuvre belle doit satisfaire l'esprit autant que le cœur. Que toute discipline s'efface, et c'est l'anarchie, la dissolution de la forme, la désagrégation de l'œuvre qui risque de « partir » dans tous les sens. « L'art vit de contraintes et meurt de liberté. »

Mais les règles doivent être entendues dans leur esprit, jamais dans leur lettre. Or Beckmesser, et il n'est pas le seul, hélas, ne veut connaître que celle-ci, non celui-là. « *Je vais vous dire ces règles. Vous, faites-les moi revivre* », dit à l'inverse Sachs s'appêtant à noter le rêve de Walther. Les règles ne doivent pas être perçues comme une contrainte externe et gratuite, mais comme une exigence interne de vraisemblance, de clarté, d'intelligibilité. C'est le bon sens qui les inspire. Dans la tragédie classique, les unités n'ont rien d'artificiel : l'unité d'action évite la dispersion de l'intérêt, les

« *Mein Kind, für den ist Alles verloren* ». Illustration de Michael Echter, 1871. DR.



unités de temps et de lieu rapprochent les modalités de l'action de celles de la représentation. Cela dit, ce n'est là qu'une esthétique théâtrale, et il en est d'autres... obéissant à d'autres règles, lesquelles ont aussi leur cohérence. « *Ce chant m'a semblé neuf, mais non confus*, dit Sachs à ses pairs. Vous exigez la règle là où rien ne suit vos règles à vous ! Laissez d'abord vos codes, pour comprendre sa règle à lui. » Mais si d'autres Codes peuvent exister, c'est que tous Codes ne sont jamais que relatifs et précaires et que planent au-dessus d'eux des Principes plus hauts encore, dont tels Codes particuliers ne sont qu'une incarnation aléatoire. Ces Principes ou Essences d'ordre suprême, perceptibles derrière toute esthétique, pouvant se nommer cohérence interne, harmonie, accord réalisé entre une forme, quelle qu'elle soit, et un contenu, affectif ou autre. Il découle également de ceci qu'aucune esthétique ne saurait prétendre à l'éternité mais qu'elle doit accepter tôt ou tard de se renouveler, de céder la place à une autre. Sinon, c'est la sclérose, la répétition stérile des mêmes formules, ce qui définit justement nos Maîtres et en fait, en définitive, d'affreux petits-bourgeois<sup>5</sup>.

## Relayer le cœur dans ses intermittences

Mais il est un domaine où la science des règles, ou plus exactement celle des moyens d'expression propres à tout art prouve de manière éclatante son utilité, et nous devons rendre hommage ici à l'intelligence du poète-compositeur qu'était Wagner, à sa lucidité créatrice : *l'art permet de fixer les expériences poétiques fugitives et, plus généralement, de pallier les défaillances de l'inspiration*. « *Tel est le but de l'art*, dit Sachs à Walther appréhendant de voir s'enfuir l'image de son rêve ; *un vrai chanteur, lui, peut capter et retenir ses rêves* ». Walther reste d'abord sceptique, mais c'est justement là le point faible de son attitude et de sa conception de l'art : « *Mais si d'un cœur l'Avril s'éloigne, que peut donner sa froide image ?* » dit-il. L'émotion s'étant affaiblie, l'ardeur retombée, le poème est perdu, pense-t-il. « *Que l'art des vers ici vous vienne en aide* », lui répond Sachs. « *Maint sens perdu nous revient par lui* ». Les alliances de mots, les images, l'accord du verbe et du rythme ont en effet par eux-mêmes une puissance qui permet de retrouver le sentiment évanoui. Walther ne sait écrire que quand il est inspiré. L'art, et c'est peut-être sa plus belle justification, permet de remédier aux chutes de tension affectives ou, pour parler à peu près comme Proust, de relayer le cœur dans ses intermittences. « *Ce n'est donc Rêve, mais Poésie ?* » dit encore Walther dans sa naïveté idéa-

liste. « *Leur but à tous deux est de s'unir* », lui répond Sachs. S'unir en effet pour aboutir à cette synthèse, l'œuvre d'art, qui est la réalité d'une expérience poétique élaborée, épurée, fixée par l'art. Car l'émotion brute, et donc l'inspiration brute, n'est pas encore de l'art. « *Peut-être confond-on encore un peu trop votre Poème et votre Songe* », dit très finement Sachs, maïeuticien accouchant Walther de son chant de concours dans cette leçon familière de création magnifique-ment vivante et vraie.

On remarquera ici que la maîtrise des règles techniques de l'expression, dont Sachs dit les vertus, concerne beaucoup plus la poésie, c'est-à-dire le langage, que la musique : l'artiste ici doit savoir en effet se montrer créateur complet, poète autant que musicien. Ce n'est pas étonnant : Wagner, dramaturge-poète en même temps que compositeur, prêche pour sa paroisse. Et remarquons encore que c'est la *poésie*, beaucoup plus que la musique, qui perdra Beckmesser : il transforme en effet le texte subtil et chargé d'images de Walther en un galimatias insensé qui lui vaut incontinent lazzis et échec cuisant.

## La nécessaire sanction populaire

Enfin, *last but not least*, pour qu'un art soit vraiment un art, le suffrage des doctes ne suffit pas. Il lui faut la sanction de l'approbation populaire, ce qui implique que l'œuvre soit d'une forme compréhensible à tous (tel n'était pas le cas, au départ, du chant de Walther). Un art qui en viendrait à se couper de la vie, un art élitiste, ne serait pas vraiment un art. Sachs trouve bon que les principes des Maîtres soient périodiquement revivifiés dans un rendez-vous solennel avec le peuple qui a valeur de remise en cause hygiénique<sup>6</sup>. Mais il est le seul de son avis ! Les Maîtres méprisent le peuple et ses opinions. La sympathie de Wagner, pour qui le théâtre devait garder comme à Athènes une dimension sociale et civique, va à l'inverse au peuple (et à Sachs qui en incarne les vertus) pardessus la médiocrité bourgeoise des Maîtres. Un peuple qu'il promeut, élève, puisque ce peuple, en habits de fête, vient non pas applaudir quelques banales joutes folkloriques mais apprécier un tournoi lyrique ! Et c'est lui qui couronne Walther et acclame Sachs.

## Génie et tradition

A l'issue du débat, art nouveau et tradition, génie et lois éternelles de l'art sont finalement réconciliés. Comme il se doit, comme il en a toujours été. Du Bellay et ses amis rappelaient que

## Une récréation lyrique et un art poétique en acte

le chef-d'œuvre naît de l'union de l'Inspiration, don divin, « honnête flamme au peuple non commune », et de la Science et du Travail, des longues veilles endurées tant pour l'acquisition de l'outil d'expression que pour la remise de l'ouvrage cent fois sur le métier. L'inspiration, en un sens, est noble, comme Walther, puisque c'est un privilège qui n'est pas donné à tous. Les règles, l'Art, sont plutôt roturiers, disons bourgeois, sans pour autant être terre à terre : ce ne sont ni des entraves, ni des recettes. Le chant de concours de Walther est une réconciliation parfaite des conceptions qui se sont affrontées : il y chante une femme qui est à la fois l'Ève éternelle et la Muse, la femme aimée et l'inspiratrice, bref la Béatrice par qui le paradis devient accessible. Mais il la chante dans une forme réglée, tribut rendu aux principes des Maîtres à ceci près qu'il aménage et rénove ces principes. Ainsi l'art évolue avec lui, l'agrément qu'il obtient des Maîtres montrant par ailleurs que ceux-ci acceptent à leur tour d'évoluer.

### Le savetier et Cendrillon

Wagner n'a pu recréer comme il l'a fait la grande figure historique de Hans Sachs qu'en sympathisant profondément avec elle. Sachs est un ouvrier et un poète, un créateur et un homme du peuple, enraciné dans sa ville dont il est en quelque sorte l'âme musicale. Un homme plein de bonhomie, de malice et de tendresse, d'une intelligence très déliée mais celle-ci plus instinctive que spéculative, d'une grande finesse dans sa simplicité comme le montrent ses joutes à fleuret moucheté avec Beckmesser ou avec Eva.

Ce maître incarne la vraie grandeur, puisqu'il accepte la contestation de la jeunesse et du talent, à l'inverse des « mandarins » que sont trop souvent ses collègues. Mais il saura aussi convaincre le jeune ennemi des lois d'entrer dans l'ordre des Maîtres. Il est vrai qu'il a su lui donner de ceux-ci, au deuxième acte, une image des plus favorables. Sa leçon de création est d'une clarté et d'une simplicité pédagogique géniales. Il y ménage en parfait diplomate la susceptibilité de Walther, il enseigne, certes, mais pas plus qu'il ne faut. Grâce à son sens des formules et des comparaisons familières, l'art devient une activité qu'on pourrait croire des plus simples, une fonction quasi naturelle de l'esprit et du cœur, un aspect parmi d'autres de la fécondité de la vie. C'est d'ailleurs pourquoi la naissance du nouveau mode de chant dont Walther est le père est bientôt suivie de son baptême, cérémonie dans laquelle Sachs s'institue à la fois officiant et parrain.

Mais Sachs a aussi un cœur, et ce cœur éprouve au soir de la Saint-Jean une terrible ten-

tation. Quand l'enfant qu'on a vu naître et dont on est un peu le Pygmalion<sup>7</sup> est devenue nubile, il est difficile de lui porter des sentiments exclusivement paternels. Surtout quand elle se jette à votre tête par peur d'un Beckmesser. Mais Sachs sait garder sa tête froide alors même que son cœur bondit. Il mène son enquête, sait vite à quoi s'en tenir, et prend aussitôt son parti, quoi qu'il lui en coûte sur le moment. L'action n'est plus dès lors que la mise en œuvre de sa stratégie jusqu'à son véritable dénouement, à savoir au troisième acte la scène de la chaussure, digne de *Cendrillon*. Sachs fait semblant de réparer quelque défaut au soulier d'Eva pendant que Walther chante à cette dernière le troisième couplet de son chant, dont elle est en ce moment l'inspiratrice. *Tout en faisant l'éloge du chanteur*, il remet la chaussure au pied d'une Eva envoûtée. Ce geste au symbolisme transparent, *accompli manifestement par procuration, en lieu et place de l'amant, souligne presque concrètement le sacrifice amoureux de Sachs*, tout en montrant d'éclatante manière qu'il est bien l'artisan de l'union des deux jeunes gens. Son geste couronne et accomplit l'enfantement du chant de concours qui faisait déjà de Walther le vainqueur désigné, puisqu'après lui le concours lui-même n'est plus qu'une formalité, et consomme en même temps son sacrifice. Et Eva le comprend bien ainsi, qui s'abat en sanglotant sur la poitrine de Sachs. La qualité de l'invention dramatique, on le voit, est dans cette scène tout à fait exceptionnelle. Et l'attitude de Sachs d'autant plus belle que son sacrifice est resté secret, la musique seule nous ayant fait sentir au début du troisième acte sa tristesse et l'effort de volonté qu'il devait faire sur le meilleur de lui-même pour renoncer à Eva.

Ce renoncement fait penser presque irrésistiblement à celui d'un autre personnage illustre du théâtre lyrique, la Maréchale. Le trio Sachs-Walther-Eva a sa réplique dans le trio Marie-Thérèse-Octavian-Sophie, et ce n'est pas là le seul point de rencontre entre les deux œuvres. Mais, comme toujours, les différences l'emportent ici sur les ressemblances. Le renoncement de Sachs est délibéré autant que totalement assumé dans ses conséquences (il arme Walther pour le concours), celui de la Maréchale semi-inconscient (avec la désignation d'Octavian comme porteur de la rose). Quand elle sera placée devant le fait accompli, le sacrifice sera douloureux, d'autant qu'Octavian est un fruit déjà goûté. La frustration de Sachs ne peut être aussi intense, et surtout il a un dérivatif : son art, sa mission. En servant l'amour de Walther, il a eu le bonheur de servir l'art, d'unir génie et tradition. De plus, Sachs est un moraliste : il est sans illusions sur le monde et ses misères, sur les passions, nécessaires sans doute mais trop souvent trompeuses ou excessives, qui mènent les



« Aha, hier sitzt's ! » Illustration de Michael Echter pour la scène 4 du troisième acte. DR.

hommes. C'est parce qu'il ne demande plus rien à la vie pour son propre compte qu'il peut rayonner sur ses proches et sa ville par sa générosité et son art. Le renoncement devient donc chez lui principe d'action, il lui permet de dispenser le bonheur tout en faisant progresser l'art lyrique. De là le rayonnement et l'inaltérable jeunesse du personnage.

### Des partenaires satellisés

La personnalité de Sachs est à ce point exceptionnelle et forte que les autres protagonistes, paradoxalement, peuvent paraître des figures secondaires. Ils n'en ont pas moins leur complexité, leurs contradictions, voire leurs zones d'ombre. Walther, l'héritier fougueux des chevaliers-poètes du Minnesang, ne manque ni de présomption juvénile ni même de l'arrogance du hobereau face aux bourgeois. Mais si son tempérament est vif, son esprit l'est aussi. Il a de l'orgueil, certes, mais pas de vanité, et sait se remettre en cause quand Sachs lui fait toucher du doigt ses lacunes. S'il devient Maître un peu à son corps défendant en moins d'une journée, il sait s'incliner devant l'autre Maître à qui il doit son bonheur et l'approfondissement de son art.

Eva, quant à elle, n'est nullement une héroïne fade ou mièvre, une banale oie blanche. Cette très jeune fille d'un bon bourgeois accepte sans hési-

ter la perspective d'un enlèvement et fait preuve dans ses deux entretiens avec Sachs d'une malice d'esprit certaine. Mais elle a une excuse : l'appréhension d'une possible union avec Beckmesser, d'autant plus insupportable qu'elle est devenue amoureuse de Walther au premier regard, selon la pure tradition courtoise. Elle joue donc les séductrices avec Sachs sur un ton mi-plaisant mi-sérieux, avec une rouerie dont souffrira fatalement ce dernier, car ce n'est pas impunément qu'on badine avec l'amour. Elle se rachète toutefois par la sincérité du cœur. Enfermée dans une situation aliénante (sa liberté de choix était très limitée), elle a tâché de jouer au mieux et a su assumer la responsabilité de ses palinodies, ce qui est tout à son honneur.

Quant à Maître Beckmesser, ce cuistre sec, ce raté de l'art qui cache son impuissance créatrice sous l'acharnement critique, il faut convenir qu'il réunit tous les traits susceptibles de le rendre antipathique : il est obtus, cassant, mais encore intéressé (c'est l'argent de Pogner qui l'attire, et il prête les mêmes vœux à Sachs et Walther), machiste (il est désolé qu'Eva ait droit de veto), malhonnête (Sachs doit lui rappeler au premier acte que la justice doit être impartiale et sans haine), et fourbe (il vole le texte du chant). Il est donc dangereux, d'autant qu'il détient le pouvoir, et d'ailleurs très loin d'être idiot, mais il le devient quand il veut faire le joli cœur sous le balcon de sa belle,



# Une récréation lyrique et un art poétique en acte

comme un Don Juan, ou quand il n'est plus lui-même et se mêle de chanter le texte d'un autre. Le prétendant, finalement, aura perdu et déconsidéré le censeur.

## La poésie vecteur de messages

La composition des *Maîtres Chanteurs* a répondu de toute évidence chez Wagner à de fortes nécessités intérieures, tant sur le plan des convictions artistiques que sur celui des sentiments les plus personnels. L'œuvre, nous l'avons vu, est riche de « doctrine ». Son génie, toutefois, consiste en ceci que les idées défendues, loin de donner lieu à quelque pesante démonstration ou argumentation logique, s'imposent à nous de façon directe, immédiate, vivante, par les vertus d'un scénario, d'un texte poétique et de la musique : elles visent beaucoup moins à convaincre notre intelligence qu'à gagner notre adhésion sensible. Manière de faire remarquable et qui n'est pas sans précédents illustres : Jean-Jacques Rousseau, après avoir publié maintes œuvres théoriques pour défendre ses thèses, a ressenti le besoin impérieux, pour se faire mieux comprendre encore, d'adopter un mode d'expression non plus logique mais poétique ; d'où la rédaction de la *Nouvelle Héloïse*, roman tragique où le conflit nature-société est inscrit dans la donnée même du scénario (la société et les préjugés nobiliaires étant ce qu'ils sont, tout bonheur est impossible entre Julie la patricienne et le roturier Saint-Preux). On pourrait citer encore Charles Péguy, lequel, après d'innombrables essais en prose, gardait l'impression d'avoir imparfaitement exprimé l'amour des hommes et les convictions sociales qui l'animaient : il écrit alors le *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*.

## Wagner-Sachs et Wagner-Walther

*Les Maîtres Chanteurs* sont par ailleurs étroitement liés à la personne même du compositeur et aux péripéties de sa vie privée. Wagner, c'est évident, a mis beaucoup de lui-même dans les deux principaux personnages masculins. Walther, l'artiste révolutionnaire et incompris, c'est bien sûr lui-même, de même que Sachs donnant sa leçon de création, ce ne peut être encore que lui. Mais Sachs, c'est aussi l'homme vieillissant qui se regarde aimer, sait prendre la mesure d'une situation défavorable, et donc renoncer, tout en assumant son renoncement. Or, Wagner a écrit le *texte* de son opéra en décembre 1861-janvier 1862, après avoir renoncé lui-même à Mathilde Wesendonck dont il avait appris en novembre 1861, à Venise, qu'elle allait être mère : Isolde n'avait jamais trompé le roi Marke ! Wagner

s'incline donc et, revigoré nous a-t-il dit par l'éblouissement reçu de l'*Assomption* du Titien lors de ce même séjour vénitien, choisit de trouver le bonheur dans le seul monde de l'art. Il composera peu après, en mai 1862, le Prélude du troisième acte qui dit le renoncement de Sachs. En revanche, la quasi-totalité de la partition ne verra le jour que beaucoup plus tard, en 1866-67. Or, entre-temps, des liens puissants se sont liés entre Wagner et Cosima, Cosima qui, même si elle n'est pas une Eva (elle a en 1867 trente ans et quatre enfants dont deux de Richard, nés en 1865 et 67), a vingt-quatre ans de moins que Wagner, c'est-à-dire à peu près autant qu'Eva par rapport à Sachs. Ce n'est donc pas seulement sur le plan artistique que Wagner s'est divisé entre Walther et Sachs, c'est aussi sur le plan affectif. Écrits par Wagner-Sachs alors que Mathilde s'éloignait définitivement, *les Maîtres* ont été composés près de Cosima par Wagner-Walther. Le compositeur pouvait avoir la résignation souriante et sereine ! De là la sincérité de l'œuvre, mais aussi sa perfection. Et ces conjonctures miraculeuses contribuent sans aucun doute à expliquer que *les Maîtres* respirent l'optimisme en même temps que la gravité et l'émotion, qu'ils soient en définitive le drame le plus sain, le plus harmonieusement équilibré de Wagner. ■

## Notes

1. Molière ne faisait pas autre chose en opposant Cléante à Orgon, ou Clitandre aux trois femmes savantes.
2. Les deux opéras ont été souvent rapprochés, en particulier par Stravinsky, lequel, dans sa *Poétique musicale*, exprime sous une forme piquante des points de vue parfaitement discutables (« Comment ne pas regretter que ce maître de l'opéra traditionnel (Verdi) ait couronné sa carrière par ce *Falstaff* qui, s'il n'est pas le meilleur ouvrage de Wagner, n'est pas davantage le meilleur opéra de Verdi... ».)
3. On remarquera encore que la forme lyrique chère aux *Maîtres* est proche de l'ode, le genre lyrique noble entre tous depuis Pindare : les triades strophe-antistrophe-épode y alternaient comme se succèdent ici les deux premières strophes, identiques, et l'envoi, différent d'elles (rimes et mélodie).
4. Le compositeur de *Tristan*, dont la musique envoûte, magnétise, ravit l'âme, s'inscrit bien sûr dans une telle lignée.
5. Cf. les propos de Wieland Wagner lui-même dans ses *Entretiens avec Antoine Goléa* (Belfond, 1967) : il considère les *Maîtres* comme des « bourgeois stupides et bouffis d'orgueil » (p. 180).
6. « Une fois l'an je trouve sage / que l'on contrôle aussi nos lois / qui dans la routine de l'usage / perdraient leur vie ainsi que leur poids ».
7. Quelle eût été ma vie, enfant dormant encore, sans l'éveil qui vint de toi ?... Par toi s'élève mon esprit ! Par toi formée, par toi mon âme s'ouvre, pense et veut : toi seul m'a fait fleurir ! » (Eva, III, 4)