

Le Choral de Sachs

« *Wach auf, es nahet gen den Tag*. Réveillez-vous, voici poindre le jour... » : au second tableau du troisième acte, au moment où Hans Sachs s'avance pour son discours, la foule réunie sur la Festwiese le salue en entonnant à pleine poitrine le plus aimé de ses chants.

Mettant en scène un personnage historique, Wagner cite une œuvre littéraire réelle du poète Hans Sachs, et lui donne un poids considérable en la faisant chanter par tout le peuple de Nuremberg. Le texte de ce choral, *die Wittembergische Nachtigall* (le Rossignol de Wittemberg, 1523), appelle au réveil, invoque le lever du jour, une aurore aux doigts de rose qui transperce de sombres nuées, et célèbre, dans les buissons, le chant d'un merveilleux rossignol dont la voix pénètre tout le paysage.

Les historiens nous apprennent que Sachs rendait ainsi hommage à Luther, et à l'ère nouvelle qu'annonçait sa venue pour les hommes dont il réformait la foi. *Post Tenebras Lux*, après les ténèbres la lumière (c'est la devise de Genève, qui joue sur la même image pour célébrer la Réforme) : Wagner use de cette référence pour ancrer son œuvre dans un moment historique précis, l'Allemagne du XVI^e siècle, où la Renaissance des idées et des arts va de pair avec le renouveau religieux.

Quant à la musique, elle fait référence au choral protestant et désigne elle aussi Luther, mais elle le fait à travers le souvenir de Jean-Sébastien Bach, tout en portant bien dans ses enchaînements d'accords la signature de Wagner et de ses révolutions harmoniques. Ainsi plusieurs plans se mêlent. Le texte lui-même le montre bien : en insérant là ce chant de renouveau, Wagner a le dessein de nous faire entendre autre chose que la seule référence historique. Le jour se lève et le rossignol va se mettre à chanter. Entendons : Walther s'approche et va faire triompher son *Meisterlied*, il va gagner le concours dont Eva est le prix. Entendons aussi : l'aurore nouvelle qui monte, c'est celle de l'art régénéré, l'art que Walther a su élaborer en se fondant sur les conseils de Sachs.

Ainsi les données de l'intrigue se trouvent reflétées, comme en un miroir, dans la citation poétique qui s'y trouve inscrite. Cette réflexion de l'œuvre en elle-même, c'est le procédé de mise en abyme, bien connu des théoriciens littéraires¹. Qu'il apparaisse aussi nettement dans cet opéra n'est pas pour étonner : les *Meistersinger* sont une œuvre à double fond, toute en superpositions et en emboîtements. La donnée l'impose : l'artisan cordonnier se double d'un artiste, le *Schuster* est *Poet dazu*. Et le poète est aussi chanteur. Partir

de cette donnée pour construire un drame musical conduit à ce dédoublement, inhérent à sa structure même : traitant des chanteurs et du maître-chant, l'opéra joue sur son propre second degré.

Dans le théâtre lyrique, les personnages chantent comme ils parleraient. Mais quand Don Juan donne sa sérénade ou Chérubin sa romance, dans les chœurs de chasseurs et les airs à boire, les cantiques de moines et les couplets de toréador, le chant se désigne alors lui-même, il s'inscrit à l'intérieur du chant. S'inaugurant avec *l'Orfeo* son premier chef-d'œuvre, le genre de l'opéra s'était d'emblée placé sous l'invocation du héros chanteur mythique, musicien par excellence.

Chez Wagner, le *chant inscrit* entretient avec l'œuvre entière un rapport étroit. Jusqu'à en être un résumé, une réplique miniaturisée : la Ballade de Senta est le centre d'où rayonne l'ensemble du *Holländer*, à la fois dans l'histoire de sa genèse, dans les motivations dramatiques et dans la thématique musicale. Les chants des *Minnesänger* de *Tannhäuser* sont l'enjeu même du débat.

Dans les *Meistersinger*, par définition, on chante plus que partout ailleurs. Mais le chanteur est poète : au moment où le chant *se figure lui-même* et où la musique pourrait, quasi pure, n'avoir pour support que des paroles anodines, c'est alors que le *texte* devient le plus dense, le plus chargé d'images. Il devient lui-même *figure*.

A ce titre, il mérite d'être regardé de près. Etudiant *les textes de ces chants insérés*, on s'adressera moins à l'auditeur de Wagner qu'à son lecteur. Manière de rendre hommage à l'auteur du poème, à l'écrivain trop souvent décrié.

Le chant de présentation

L'oiseau qui annonce le renouveau dans le choral de Sachs, on l'entend déjà pépier dans les chants de Walther au premier acte, dans son chant de présentation d'abord, quand le jeune hobereau est interrogé sur ceux qui furent ses maîtres (« *Am stillen Herd...* »).

Le texte tourne tout entier autour du jeu de mots que la langue allemande rend possible sur le nom de Walther von der Vogelweide :

— *Walther*, c'est le prénom du maître autant que de l'élève. C'est le moi du poète, sa subjectivité, son expérience vécue investie dans son chant. C'est le poète *sujet*.

— *Vogelweide* (« le domaine des oiseaux »), c'est à la fois le nom du maître, et la nature où chantent les oiseaux. C'est le lieu de l'inspiration du poète, la matière de son chant. C'est la nature *objet*.

maîtres poètes

(Le texte des chants)

Le poète que Walther invoque comme maître est un autre lui-même où il se reconnaît, et un double de la nature que son livre reproduit. Prénom et nom allient connaissance livresque et expérience vécue.

Dans sa forme, ce chant de présentation est déjà un *Meisterlied*. Il en a la structure, verbale et mélodique (2 *Stollen*, 1 *Abgesang* ; 2 couplets, 1 envoi ; ou strophe, antistrophe, épode). C'est Kunz Vogelgesang qui s'en aperçoit (« *Zwei art'ge Stollen faßt' er da ein* »). Clin d'œil de Wagner : M. Chant-d'oiseau, se reconnaissant dans cette évocation ornithologique, ne pouvait qu'être attentif à sa forme.

Remarquable, la circularité de toute l'œuvre : ce premier chant de Walther annonce, mieux, il contient déjà ce qu'expliquera Sachs au III^e acte : — la forme rigoureuse du *Meisterlied* ;

l'alliance dans l'inspiration du poète de ce qu'il ressent, de ce qu'il puise dans l'observation du monde, et de l'exemple d'un maître, donc du respect de la tradition ;

— l'art entendu comme mémoire du monde, comme présence sauvegardée de la jeunesse au temps de la vieillesse (ici métaphorisée comme souvenir du printemps retrouvé au fin fond de l'hiver). Le livre du poète contient le monde, et le résume, et le préserve.

Le chant d'épreuve (*Probelied*)

Le deuxième chant de Walther (« *Fanget an...* ») complète le premier : à l'exemple du maître, à l'inspiration de la nature s'ajoute l'éveil de l'amour. Mais l'hiver est embusqué et résiste, les maîtres sont hostiles et le poète s'enfuit. Sont mis en parallèle :

— l'appel du printemps (« *So rief der Lenz in der Wald* ») : toute la nature, pour répondre à cet appel qui lui rend la vie, chante « *das süße Lenzeslied* » ;

l'appel de l'amour (« *So rief es mir in der Brust* ») : l'âme et le corps, en réponse, entonnent « *das hehre Liebeslied* ».

Un bruit de craie au fond du marquoir — c'est Beckmesser à l'affût des fautes — trouve son immédiate mise en forme poétique et donne lieu à cette interpolation que le greffier qualifiera de « rapiécage » (*Flickgesang*) : l'hiver, vieil oiseau triste, au fond d'un buisson d'épines, cherche à nuire au printemps. L'opposition devient dès lors constitutive de l'ensemble de ce chant, métaphorise l'antagonisme de l'art ancien et de son renouveau. Dans l'envoi, qu'on perçoit mal à travers le tumulte (« *Aus finstrer Dornenhecken...* »), la

chouette, les corbeaux et toutes les créatures croassantes synthétisent les maîtres hostiles, tandis qu'un oiseau aux ailes d'or invite le poète à s'évader de la ville pour rejoindre la colline natale, le domaine des oiseaux et de Maître Walther.

Par rapport au chant de présentation, le *Probelied* va plus loin dans la transposition du vécu. Mettre l'événement à distance au moyen de la figure : ce principe, dont Walther vient d'esquisser la mise en œuvre, demande à se généraliser. Les chants du premier acte sont encore extériorisation très immédiate de l'expérience biographique : l'appel du printemps, le réveil de l'amour, les mille voix de la forêt. Dans les chants de l'acte III, le donné du réel reste essentiel, mais il va passer par la métaphore généralisée et par l'allégorie.

Transmutation essentielle à l'œuvre d'art, dont un Beckmesser se montre incapable : son propre *Meisterlied*, qu'au deuxième acte il vient essayer sous la fenêtre d'Eva, reste terre-à-terre, ne décolle jamais de sa petite aventure platement racontée, habillée des fanfreluches de la *Koloratur* la plus conforme aux règles. Etre artiste, Beckmesser n'en devient capable qu'accidentellement et bien malgré lui, quand il lit à contresens le poème de Walther : sa transposition, dadaïste avant la lettre, prend alors une allure de cadavre exquis proprement avant-gardiste².

Le chant de maître (*Meisterlied*)

Walther apprend donc à transposer le vécu subjectif sur le plan de l'image, où tout passe à travers un processus de symbolisation. L'intéressant, c'est de constater que cet apprentissage s'est fait au travers de l'expérience du rêve, dont ce chant est issu, comme si la symbolisation propre au monde onirique avait permis la mise à distance. Le subjectif se masque pour mieux se faire entendre.

Il doit aussi s'inscrire dans une forme. Walther possède l'enthousiasme juvénile et le don de l'émotion, la vivacité du sentiment et le génie de l'invention. D'avocat de Walther qu'il était au premier acte, Sachs devient son maître au troisième. Sans le censurer sur aucune de ces qualités, il l'aidera à créer un chant de concours auquel les Maîtres ne restent plus sourds.

Sachs va faire comprendre à Walther la vraie valeur des règles, qui sont sagesse préservatrice des vertus juvéniles, facteur d'équilibre et de beauté. Ainsi conçues, les règles ne sont point sclérose, elles sont contractées librement acceptées, et structure d'un art classique permettant de concilier l'élan de la jeunesse et le mûrissement de l'âge.

Maîtres chanteurs et maîtres poètes

Qu'est-ce alors que la règle ? C'est, dit Sachs, ce que l'on fixe soi-même, et qu'on observe ensuite. Dans sa leçon, au fur et à mesure que se crée le chant, Sachs en modèle la forme, et donne les raisons expressives de cette forme, faisant apparaître la profonde nécessité de toute structure en rapport avec une signification.

Ainsi, la composition poétique permet de conserver ce qui, au départ, n'avait qu'une existence vague et surtout fugitive : le rêve de Walther. Sachs explique à son élève :

« *Mein Freund, das grad ist Dichters Werk, daß er sein Träumen deut' und merk.* »
(C'est précisément la tâche du poète que de fixer et interpréter les rêves.)
« *All Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei.* »
(Tout art poétique n'est rien d'autre qu'explication du rêve en tant que vérité).

Extraordinaire définition, qui porte en elle toute l'âme romantique et prévoit un art poétique fondé sur l'exploration onirique. Le rêve merveilleux de Walther, image ténue, ombre fragile, voilà que son élaboration poétique lui donne existence pérenne, cohérence signifiante, et réalité communicable. Ce rêve s'incarne dans la formulation du mot, dans l'ordonnance du vers, dans l'arche de la strophe. Il a été donné par la grâce d'une vision, mais il est construit par une sagesse. Et c'est alors qu'il prend valeur universelle.

Le *Meisterlied* de Walther est présenté en plusieurs étapes. La première partie se construit sous nos yeux, entrecoupée des explications de Sachs (« *Morgenlich leuchtend...* ») ; la deuxième est donnée d'une seule coulée sur le moule de la première (« *Abendlich glühend...* »). Pour ne pas lasser l'auditeur, la troisième est repoussée deux scènes plus loin, quand le jeune homme reparait en habit de fête devant Eva éblouie (« *Weilten die Sterne* »). Il faut ensuite que ce chant soit présenté en public dans la scène finale. Pour éviter la répétition, Wagner en propose une nouvelle version, justifiée par une indication scénique³. C'est le *Preislied* proprement dit.

Le chant de concours (*Preislied*)

La forme se resserre (le chant perd un tiers de sa longueur), elle n'est plus dès lors un triple *Bar* (soit trois fois la paire de *Stollen* et l'*Abgesang*), mais un seul *Bar*. Concentration, réduction et densité plus grande des images poétiques : la première version décrivait sans interpréter, mais gardait cependant quelque chose d'abstrait, avec ses objets symboliques et ses figures de femmes dont le sens restait allusif.

Dans la version finale, le décor reste le même, mais l'allégorie devient explicite. Le rêve devenu poème est à lire comme un résumé de l'opéra tout entier, en étroite relation avec les divers plans de l'œuvre. Walther évoque un jardin merveilleux, et l'Eve biblique au milieu de cet Eden (1^{er} couplet : « *Morgenlich...* ») ; puis, sous un laurier (l'arbre des poètes), il voit la Muse du Parnasse (2^e couplet : « *Abendlich...* ») ; enfin, réunissant les deux images féminines, sa vision synthétise le Paradis et le Parnasse (envoi : « *Huldreichster Tag...* »)⁴. Etonnante invention de Wagner ! Le chant de Walther correspond au plan de l'intrigue amoureuse (l'Eve biblique est aussi Eva prix du concours, et la Muse qui se confond avec elle signifie que le poète est digne de l'amoureux) ; il correspond au plan du débat esthétique (la maîtrise, c'est la synthèse *formelle* deux couplets et un envoi — de l'idée *poétique*) ; enfin, il correspond au plan de la référence historique : il y a là, dans cette alliance de la Bible et de l'Antiquité grecque, la synthèse dont rêve la Renaissance humaniste⁵).

On voit que ce n'est pas pour rien que Wagner a appelé son héroïne Eva. Pour Walther, Eva est au Paradis, son amour se rêve avant la Chute.

Le chant du savetier (*Schusterlied*)

Sachs, lui, chante aussi l'Eve biblique, mais chassée du Paradis. Au deuxième acte, il retarde la Sérénade de Beckmesser en entonnant une chanson où l'on voit Eve et Adam exclus de l'Eden s'écorcher les pieds sur les pierres des chemins. Un ange doit alors leur confectionner des chaussures. Ce *Schusterlied*, il convient de l'entendre lui aussi à deux niveaux. Cordonnier originel, Sachs s'identifie à cet ange gardien, qui aide au départ d'Eve, loin de son Paradis à lui. Sa chanson est toute en éclats de voix et en grands coups de marteau, mais elle recèle toute la douleur de Sachs, cachée dans la musique : à la troisième strophe (« *O Eva ! Hör mein Klageruf...* »), le thème du renoncement se superpose à la mélodie de sa chanson⁶.

Eva et Walther, qui écoutent, ne s'y trompent pas. C'est un message que Sachs leur laisse. Vaut-il jouer le rôle de l'ange pour faciliter leur fuite ? Où est-ce Eva qui deviendra son ange et lui rendra son Paradis ?

Le rêve de Walther, dont sortira son *Meisterlied*, est tout imbibé des événements de la soirée qui l'a précédé, imprégné de la présence physique d'Eva qu'il a tenue dans ses bras sous l'ombre du sureau, habité par le souvenir du chant de Sachs.

En lui suggérant le thème de l'Eve biblique, Sachs a été une première fois le maître de Walther et lui a enseigné la force de l'allégorie. En lui



«Aha ! hier sitzt's ! Nun begreif' ich den Fall !» Dessin de Michael Echter pour la scène 4 du III^e acte en 1871. DR.

apprenant ensuite à mettre son rêve en forme, il lui fait comprendre la vraie valeur des règles. Pour la troisième fois son maître, il lui donnera, dans sa harangue finale, une leçon de philosophie esthétique et politique.

« Stolzing a chanté la synthèse de l'art et du bonheur existentiel sous la forme de Parnasse et Paradis ». Quand il refuse la dignité de maître (« il ne veut plus du Parnasse, il veut vivre tranquille avec Eva au Paradis »), Sachs lui répond : l'art est assomption, refuge, dépassement des peines terrestres ; par conséquent vérité éternelle, au-dessus des vanités transitoires et des événements de l'histoire. Que s'effondre l'empire allemand, survivra l'art allemand. Le Parnasse comme Paradis⁷.

Sachs a permis l'éclosion de l'œuvre d'art, il en proclame le triomphe final, il en manifeste le caractère sacré. L'art se substitue à la religion.

Au début du premier acte, les fidèles de l'église Sainte-Catherine célèbrent Jean-Baptiste aux rives du Jourdain. Au début du troisième, David nous rappelle dans son couplet que, passant du Jourdain aux bords de la Pegnitz, ce Johannes est devenu Hans. Inspirateur, maître et « baptiste », c'est Hans Sachs qui a porté l'œuvre d'art sur les fonts baptismaux⁸. ■

Notes

1. Voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Seuil 1977.
2. Pour Ernst Bloch (*Zur Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Francfort 1974), le galimatias de Beckmesser apparaît comme une véritable critique de l'original, à entendre comme une auto-ironie de Wagner. Et Bloch de regretter que la musique de ce passage se contente de reprendre la misérable mélodie de la sérénade du 2^e acte, au lieu d'inventer quelque chose d'aussi intéressant que la pantomime du 3^e acte, ou d'aussi excentrique que Mime chantant la peur.
3. Walther a vu que Kothner avait cessé de suivre sur le manuscrit. Possédé par l'inspiration, il continue dans une version plus libre. Tout se passe comme si le poète se libérait des règles qu'il a d'abord attentivement respectées et qu'il intègre maintenant totalement.
4. Dans son poème *Mission poétique de Hans Sachs* (1776), Goethe introduit Muses et Parnasse, Eve, Adam et Paradis.
5. Hans Mayer a étudié toute cette thématique de manière aussi géniale qu'exhaustive. On se référera donc à ce texte capital, à notre connaissance non traduit : « Parnass und Paradies », in *Versuche über die Oper*, Suhrkamp, Francfort 1981.
6. Signalé par Wagner lui-même dans une lettre à Louis II (22 novembre 1866).
7. La démonstration et les citations sont empruntées à Hans Mayer, *op. cit.*
8. Voir encore Hans Mayer : « Am Jordan Sankt Johannes stand », in Programme du Festival de Bayreuth 1973.