

*La flûte enchantée*¹

Avec la *Flûte enchantée*, Mozart nous offre son opéra le plus accessible et le plus étrange, le plus simple et le plus difficile. L'œuvre est éminemment accessible et simple, parce qu'elle propose un conte de fées que les enfants peuvent suivre, avec ses peurs et ses rires, ses démons et ses merveilles, ses bons et ses méchants. Mais cette même œuvre est étrange et difficile, parce que l'histoire qu'elle raconte prend des tours parfois déconcertants, tant et si bien que le sens ultime de la *Flûte enchantée*, au-delà de sa fin heureuse, n'a cessé de diviser les mozartiens. En particulier, la question de savoir jusqu'à quel point cette œuvre est un « opéra maçonnique » a été débattue à perte d'haleine. Et pour embrouiller encore les choses, cette question n'est pas dissociable de celle de l'intrigue et des personnages, dont les éventuelles incohérences trouvent une explication différente selon qu'on met au premier plan, ou non, le sens maçonnique de l'œuvre.

Disons-le d'emblée : tous ces débats apparaissent bien secondaires, sinon futiles, dès qu'on se souvient que le livret, après tout, n'est rien sans la musique. Le texte est tellement sublimé par la beauté et l'expressivité musicales, qu'on rougirait presque de lui avoir d'abord accordé tant d'importance. Néanmoins, pour savoir si et comment la musique transcende le

¹ Conférence prononcée à Lausanne en mai 2015.

texte et le récit, il faut connaître ces derniers. Je vais commencer, donc, par le commencement. Rappeler en deux mots les circonstances de la composition de l'œuvre, et l'essentiel du livret. Puis évoquer en quelques mots ces fameux débats qu'il a provoqués, pour ne pas dire déchaînés. Alors nous pourrons accéder à l'essentiel, à la musique.

*

Nous sommes en 1791, la dernière année de la vie de Mozart. Année jalonnée de chefs-d'œuvre, et de difficultés. Les chefs-d'œuvre seront son dernier Concerto pour piano (KV 595), le Quintette à cordes (KV 614) le Concerto pour clarinette (KV 622), le *Requiem* (KV 626) que la mort interrompra, et précisément la *Flûte enchantée* (KV 620)².

Quant aux difficultés que connaît alors Mozart, elles sont de tous ordres. En tant que musicien de la Chambre impériale, il doit fournir des menuets et des contredanses pour les fêtes de la Cour ; bien plus, il va devoir interrompre et le *Requiem* et la *Flûte* pour composer en toute hâte un autre opéra, *La Clémence de Titus*, œuvre qu'il est sommé d'écrire pour fêter le couronnement de Léopold II comme roi de Bohême. Il s'acquittera de sa tâche en *18 jours*. Et malgré toutes ces commandes, il connaît plus que jamais les difficultés financières et la solitude artistique, voire la solitude tout court. En effet, sa femme Constance, qui est enceinte et souffrante, va prendre les eaux à Baden. Il se retrouve seul.

Ses lettres montrent à quel point cette solitude lui pèse.

² J'ajoute, en espérant ne pas verser dans la sentimentalité, que c'est aussi durant cette dernière année de sa vie, 1791, que Mozart écrit le Rondo et Adagio pour « Glassharmonica », harmonica de verre (KV 617a), à l'intention d'une jeune virtuose aveugle, Marianne Kirchgasser, œuvre qui contribua beaucoup à la célébrité de cette musicienne. J'ajoute en passant que l'harmonica de verre est un instrument qui fut inventé par nul autre que Benjamin Franklin. Heureux temps où la science et l'art étaient sœur et frère...

Comme souvent, elles sont facétieuses et tendres, mais, fait inhabituel, Mozart y exprime aussi des sentiments plus inquiétants. « Il n'est pas du tout bon pour moi d'être seul quand j'ai quelque chose en tête », écrit-il le 12 juin à Constance, après lui avoir parlé, la veille, étrangement et peut-être prémonitoirement, de sa montre : il ne peut plus la remonter parce qu'il en a perdu la clé ; elle va donc irrémédiablement s'arrêter.

Il y a plus révélateur encore, et plus poignant. Voici un extrait de sa lettre du 7 juillet, toujours à Constance : « Je ne peux t'expliquer ce que je ressens. C'est une espèce de vide qui me fait très mal, une certaine aspiration qui n'est jamais satisfaite et ne cesse donc jamais... qui dure toujours et même croît de jour en jour (...) Si je vais au piano et chante quelque chose de mon opéra, je dois tout de suite m'arrêter : cela me fait trop d'impression³ ! »

Quand il parle ainsi de ce « trop d'impression » que lui fait sa propre musique, ce n'est pas, on s'en doute, une manière de faire comprendre à sa femme à quel point cette musique est géniale et le surprend lui-même. Mais c'est un signe certain que sa sensibilité est à vif, et que ses forces s'épuisent. Quant à « l'aspiration insatisfaite » (Mozart recourt au mot allemand « *Sehnen* »), c'est une douleur de vivre qui fait déjà songer à l'aspiration romantique, et qui, aussi bien, sera si puissamment exprimée par Goethe dans son *Faust*, dont le héros s'écrie : « *Wir sehnen uns nach Offenbarung* ». Ce qu'on appelle le Romantisme frémit déjà durant l'époque des Lumières. Eh ! oui, comment en irait-il autrement ? Toute lumière jette son ombre. Quant à cette « impression » excessive qu'il éprouve, Mozart la

³ Le texte allemand dit : « Ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe tut, – ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird, folglich nie aufhört – immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst, (...) gehe ich am Klavier und singe etwas aus der Oper, si muss ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung » (Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, vol. IV, 2005, p.150)

désigne par le mot d'« Empfindung », et l'on sait qu'un des mouvements du préromantisme fut baptisé du nom d'« Empfindsamkeit »⁴.

C'est au début du mois de mars de cette ultime année 1791 que son ami Emmanuel Schikaneder a proposé à Mozart d'écrire la musique d'un *Singspiel* (c'est-à-dire d'une sorte d'opéra-comique en langue allemande). Schikaneder (1751-1812) est un acteur, chanteur, metteur en scène et directeur de théâtre⁵, à qui l'on ne doit pas moins de 44 livrets d'opéra. Schikaneder n'est pas Busenello ni Da Ponte, ces géniaux librettistes de Monteverdi et de Mozart lui-même. Mais c'est un fabricant d'histoires intelligent et habile, qui cherche et trouve le succès populaire.

Mozart accepte la proposition de Schikaneder. Celui-ci, voyant que le compositeur se morfond dans la solitude, lui propose de le loger dans une sorte de cabane qui jouxte son théâtre. C'est là que Wolfgang va continuer et finir de composer la *Flûte enchantée*, tout en côtoyant la troupe de Schikaneder, ce qui l'aide à échapper à la mélancolie.

Comme on l'a déjà vu, il doit s'interrompre pour écrire en toute hâte *La Clémence de Titus*, qui sera un demi-échec et se verra retiré de l'affiche le jour même de la création de la *Flûte enchantée*, le 30 septembre. Celle-ci, contrairement à la *Clémence de Titus*, remportera un succès presque immédiat, et croissant au fil des jours. Mozart la dirigera deux fois lui-même et y jouera parfois du glockenspiel. Le 20 novembre, cependant, il tombe malade au point de ne plus pouvoir quitter le lit. Sur le diagnostic de sa maladie, on continue de disputer, avec au

⁴ En tout cas, je ne puis m'empêcher, lorsque je lis ces paroles de Mozart submergé par sa propre musique, de penser à nouveau au *Faust* de Goethe, et à ce que Méphisto dira de Marguerite submergée par l'amour qu'elle éprouve pour Faust : « Son amour », dit Méphisto, « dépasse déjà ses forces ». L'amour que Mozart voue à la musique est en train de dépasser ses forces, en cette année ultime de sa vie.

⁵ Il dirige le théâtre *Auf der Wieden*. Comme acteur, il a été l'un des premiers à jouer le personnage d'*Hamlet* en Allemagne.

moins autant d'acharnement que sur le livret de la *Flûte enchantée*. Mais l'épuisement pourrait fournir à lui seul une explication bien suffisante. Mozart décède dans la nuit du 4 au 5 décembre.

Même s'il ne s'est pour ainsi dire jamais départi de sa joie de vivre, et moins encore de son envie et de son pouvoir de créer, la *Flûte enchantée* doit la vie à des circonstances difficiles et même tragiques. La joie qui l'habite si constamment est conquise sur la souffrance. Elle n'en est que plus grande, bien sûr.

*

Rappelons-nous maintenant les grandes lignes du livret : dans son royaume, Sarastro retient prisonnière Pamina, fille de de la Reine de la Nuit. La Reine demande à Tamino d'aller la délivrer. Elle lui donne pour compagnon l'oiseleur Papageno et les munit tous deux d'instruments magiques : la flûte pour Tamino, le carillon (glockenspiel) pour Papageno. Mais le plan de la Reine de la Nuit échoue, malgré la complicité du Maure Monostatos, qui par ailleurs poursuit Pamina de son désir lubrique. La Reine échoue parce que Tamino découvre que Sarastro n'est pas un tyran et que son royaume est le royaume même de la lumière et de la bonté. Pour être initié à ses mystères, il se soumet à des épreuves redoutables et finira par en triompher, au contraire de Papageno, qui n'a pas franchement l'âme d'un mystique. Tamino et Pamina sont réunis, comme Papageno et Papagena⁶. Bref, c'est la victoire finale de l'amour et de la lumière.

Nous sommes en présence d'un récit *initiatique*. Non seulement parce que Tamino doit se soumettre à des épreuves pour être admis au royaume des sages et pour gagner Pamina, mais aussi parce qu'il passe de l'erreur à la vérité, ou encore de

⁶ Cf. le résumé d'A. Einstein, *Mozart*, Tel, Gallimard [1937], pp. 581-582.

l'apparence à la réalité (il croit que la Reine est bonne et Sarastro méchant, avant de découvrir que c'est l'inverse). Mais pourquoi donc ce livret a-t-il suscité tant de débats et tant de gloses contradictoires ? Avant d'en donner la raison, ou pour en donner la raison, il faut indiquer quelles furent, pour ce livret, les sources d'inspiration de Schikaneder.

Le principal auteur auquel il soit redevable, c'est Christoph Martin Wieland (1733-1813), l'un des grands romanciers, poètes et conteurs de l'*Aufklärung*. Tous ceux qui aiment l'*Obéron* de Carl Maria von Weber ont accès, sans toujours le savoir, à la poésie de Wieland, qui est en effet l'auteur du poème héroï-comique du même nom, et dont le librettiste de Weber s'est directement inspiré. Le discrédit ou l'oubli dans lequel Wieland est tombé sont largement immérités, car il unissait des qualités qui sont rarement associées : un esprit acéré, qui l'a fait surnommer le « Voltaire de l'Allemagne » et un sens poétique subtil, lumineux, toujours léger. Et c'est un de ses contes, *Lulu ou la flûte enchantée*, qui fut la source principale du livret de Schikaneder. Lequel a néanmoins puisé à d'autres sources, notamment d'autres contes du même Wieland⁷.

*

Mais quelles sont donc les incohérences que l'on a pu déceler, voire déplorer dans ce livret ? Principalement, comme le relève l'écrivain Wolfgang Hildesheimer, auteur d'un livre vigoureux et peu conformiste sur Mozart⁸, le fait que la Reine de la Nuit

⁷ D'ailleurs, il avait déjà donné dans son théâtre une œuvre inspirée de l'*Obéron*. L'œuvre s'appelait *Obéron le roi des Elfes* (livret de Karl Ludwig Giesecke, musique de Paul Wranitzky ; 1789). C'était déjà l'histoire d'un prince à la recherche d'une princesse, qui est aidé dans sa quête par un joyeux acolyte, lequel échouera dans son initiation, tandis que le héros y parviendra. La structure de la *Flûte enchantée* était déjà donnée.

⁸ Hildesheimer (1916-1991), a été traducteur au procès de Nuremberg. Écrivain et

apparaisse d'abord comme une mère éplorée et ensuite, sans transition, comme une harpie vindicative. On pourrait lui répondre que ces métamorphoses correspondent bel et bien au personnage, qui commence par se faire passer pour une mère déchirée, mais qui n'est en réalité qu'une femme jalouse et haineuse, ivre de puissance. Soit, mais que dire alors de Sarastro, qui est censé être l'humanité, la bonté et la lumière mêmes. Voilà un sage qui parfois se comporte bien étrangement. Non seulement (je cite Hildesheimer), c'est « un géant inconsistant représentant d'un idéal humanitaire dépourvu de toute vraisemblance et de toute crédibilité », mais ce géant humanitaire ne laisse pas d'être parfois cruel. N'inflige-t-il pas à Monostatos la punition inhumaine de soixante-dix-sept coups de fouet – et punir quelqu'un du fouet, voilà bien un châtiment qui, entre tous, fait déshonneur et honte à l'humanité (nous le savons encore aujourd'hui, hélas⁹).

On pourrait signaler d'autres incohérences ou tout au moins d'autres étrangetés du livret. Les personnages des suivantes de la Reine de la Nuit, par exemple, ont une action *réellement* bonne, alors qu'elles sont censées être au service du Mal. Ensuite, Tamino n'a jamais un mot pour reconnaître son erreur, erreur qui aurait dû le bouleverser et lui faire jeter loin de lui la fameuse flûte, dont on imagine qu'elle devrait être désormais diabolique à ses yeux. Le seul mot qu'il ait pour la Reine, après la révélation de la vérité, c'est : « Sie ist ein Weib, hat Weibersinn », donc un propos platement misogyne¹⁰. De toute

peintre, son Mozart a en partie inspiré Milos Forman pour son *Amadeus*.

⁹ « [Voilà] un personnage « fabriqué », maître d'une cérémonie de pacotille ; un géant inconsistant, représentant d'un idéal humanitaire dépourvu de toute vraisemblance et de toute crédibilité. Sous les « portiques sacrés » de son temple on ignore peut-être « la vengeance », mais, à peine entré en scène, le voilà faisant administrer soixante-dix-sept coups de bâton au méchant esclave noir pour avoir approché avec concupiscence la jeune fille que lui-même ne peut « contraindre à l'amour » : un « à-côté » déplorable de sa vertu par ailleurs constante et innée. » (cf. W. Hildesheimer, *Mozart*, p. 298.

¹⁰ Acte 2, n° 12, Quintette.

manière, dans le clair-obscur solennel du royaume de Sarastro, la Reine de la Nuit semble oubliée plutôt que confondue.

Bref, il y a problème, d'autant plus frappant que l'œuvre qui constitue la source première du livret, ce fameux conte de Wieland intitulé *Lulu ou la flûte enchantée*, nous présente les mêmes personnages, mais *sans retournement* : la reine est jusqu'à la fin la représentante du Bien et le magicien maléfique reste un magicien maléfique. Que s'est-il donc passé, et comment expliquer ce qui apparaît au moins comme un livret quelque peu tortueux¹¹ ?

*

La première explication qu'on ait donnée de cette bizarrerie était d'un ordre très anecdotique, mais elle peut paraître au premier abord assez convaincante. Le 8 juin 1791, alors que Mozart travaillait à la commande de Schikaneder, voilà qu'un autre opéra, tiré de la même œuvre de Wieland, *Lulu ou la flûte enchantée*, et commis par un certain Wenzel Müller, est créé à Vienne dans un théâtre rival ! Catastrophe : Schikaneder, consterné, doit changer son livret en toute hâte, à la fois en inversant les signes du bien et du mal, et en rajoutant quelques ingrédients égyptianisants, tirés d'un ouvrage alors en vogue, *l'Histoire du prince égyptien Séthos*, de l'abbé Terrasson¹².

Imaginez, écrivait en 1909 le fameux musicologue et musicolâtre Théodore de Wyzewa – qui fournit cette explication aux lecteurs de la *Revue des deux Mondes* – imaginez un Molière contraint de transformer tout à coup Tartuffe en personnage sympathique, modèle de toutes les vertus, tandis qu'Orgon et sa femme seraient métamorphosés en rusés

¹¹ Alain Perroux parle élégamment, à propos du livret d'une « matière à grumeaux »... (ASO, p. 139).

¹² L'œuvre remontait à 1731, mais dont la traduction allemande, de Matthias Claudius, était beaucoup plus récente (1778).

coquins acharnés à le perdre. Eh bien, dit Wyzewa, « c'est exactement l'incroyable aventure qui est arrivée au livret comme à la partition de la *Flûte enchantée*¹³ »...

Cette explication se retrouve dans le fameux ouvrage de Kobbé, *Tout l'opéra*. Elle a longtemps régné mais elle est abandonnée aujourd'hui, car de puissants arguments militent contre elle. En juin 1791, comme le font observer Brigitte et Jean Massin, le premier acte de la *Flûte enchantée* était déjà presque fini. Il aurait été bien tard pour opérer un remaniement aussi profond. Et puis, Mozart a formulé dans une lettre un jugement extrêmement dédaigneux sur l'opéra de Wenzel, qui ne semblait pas l'inquiéter plus que cela¹⁴. Cependant, Brigitte et Jean Massin, qui sont, dans l'interprétation de Mozart en général et de la *Flûte enchantée* en particulier, des maçonnes purs et durs, avancent aussi un argument de fond (qui est également celui de Jacques Chailley, autre maçonnes de minutieuse observance) : prétendre voir des incohérences dans le livret de la *Flûte enchantée*, expliquent-ils, c'est tout simplement passer à côté du sens premier et dernier de l'œuvre : car l'initiation qu'elle nous fait vivre consiste *essentiellement et fondamentalement* à passer de l'erreur à la vérité, de l'apparence à l'être. Par conséquent, il faut que la Reine de la Nuit, puisqu'elle *est* mauvaise, *paraisse* bonne au début de l'œuvre.

Soit. Mais cela n'explique pas les aspects troublants du personnage de Sarastro (parmi lesquels, outre la cruauté, une noire misogynie qui ne se dément jamais), ni les autres bizarreries que j'ai évoquées tout à l'heure. Tant et si bien qu'une autre hypothèse a été opposée à la vision classique des Massin : une hypothèse qui peut paraître abracadabrante, mais

¹³ Cf. Th. de Wyzewa, « Une seconde partie de la Flûte enchantée », in *Revue des Deux Mondes*, LXXIXe année, tome 53, Paris, 1909, pp. 936-937.

¹⁴ Cf. B. et J. Massin, *Mozart*, Fayard, p. 551.

que soutient néanmoins, à grand renfort d'arguments psychologiques et historiques, un très érudit critique, auteur d'un ouvrage entièrement consacré à la *Flûte enchantée*¹⁵, Jules Speller.

Cet auteur affirme lui aussi qu'il n'y a pas d'incohérence dans le livret, mais pour la raison exactement inverse de celle qu'avancent les Massin. Il n'y a pas d'incohérence, *parce que c'est le retournement du Bien en Mal et du Mal en Bien* qui, dans le chef-d'œuvre de Mozart, est une *apparence* ! En réalité, la Reine de la Nuit restera jusqu'à la fin le Bien qu'elle incarne au début, tandis que Sarastro, lui, n'incarnera jamais ce Bien. Oui, parfaitement ! La franc-maçonnerie est omniprésente dans l'opéra, mais il ne s'agit pas du noble idéal qu'on imagine, et que Mozart assurément partageait : il s'agit de sa caricature hypocrite, que *dénonceraient* alors Mozart et Schikaneder, précisément comme Molière dénonce les faux dévots en la personne de Tartuffe...

Bref, Sarastro est et reste un despote dont les discours à la gloire de la bonté et de la fraternité sont aussi creux que captieux. En revanche, le désir de vengeance de la Reine de la Nuit est la réaction bien normale d'une mère à qui l'on a arraché sa fille. Cette reine est d'ailleurs animée par l'exigence de vérité, et communique sa droiture à ses trois suivantes. C'est elle, à tout prendre, qui incarne la liberté, l'égalité et l'amour – bref, les vrais idéaux maçonniques ! Mozart et Schikaneder auraient ainsi fait le portrait d'une franc-maçonnerie faussement vertueuse. Sarastro serait leur Tartuffe, et l'interprétation des Massin serait donc à renverser totalement¹⁶.

Bref, selon Jules Speller, il ne faut pas s'échiner à expliquer un retournement qui n'existe pas. C'est un peu comme le

¹⁵ Cf. Jules Speller, *Mozarts Zauberflöte: Eine kritische Auseinandersetzung um ihre Deutung*, Oldenburg, 1998.

¹⁶ Cf. J. Speller, « La Flûte enchantée ou le conflit des interprétations », *L'éducation musicale*, s. d.

Mystère de la chambre jaune : il n'y a pas à se demander comment l'assassin est sorti de la chambre, puisqu'il n'y était pas entré...

*

Voilà donc quelques-unes des explications, plus ou moins ingénieuses ou farfelues, que les étrangetés du livret de la *Flûte enchantée* ont pu susciter, hier et aujourd'hui. À des degrés divers, elles sont toutes insuffisantes. Invoquer l'existence d'un opéra rival qui aurait effrayé Mozart et Schikaneder est simpliste et d'ailleurs dépourvu de toute preuve. Parmi les explications modernes, celle de Jules Speller est notoirement tirée par les cheveux, mais celles des Massin ou de Chailley ne peuvent expliquer les traits négatifs de Sarastro¹⁷, ni la bonté évidente et persistante des suivantes de la Reine de la Nuit, ni le fait que la flûte elle-même, symbole de la musique libératrice et réconciliatrice, est un cadeau de cette même reine, ni le peu de mémoire que Tamino semble garder de sa rencontre avec cette présumée sorcière.

Parmi les mozartiens, Wolfgang Hildesheimer est le plus acerbe et le plus prompt à dénoncer les incohérences du livret. Piotr Kaminski, l'auteur des *Mille et un opéras*, est tout aussi radical dans sa condamnation. L'un et l'autre considèrent que ces incohérences sont irréductibles, mais qu'à tout prendre elles n'ont pas la moindre importance, parce que Mozart, tout simplement, ne s'en serait pas préoccupé ; il aurait composé son œuvre numéro par numéro, appliquant à chaque personnage et à chaque situation une musique adéquate, sans égard à l'ensemble. Si ce jugement peut paraître un brin désinvolte, il a

¹⁷ Même Harry Halbreich, qui accepte globalement la version classique de Massin ou Chailley reconnaît qu'à l'aune de l'an 2000, Sarastro n'est rien de moins qu'un despote, pas vraiment éclairé (cf. ASO, p. 15.).

le mérite de nous rappeler ce que souligne d'autre part, avec ferveur, le grand mozartien Alfred Einstein : l'essentiel reste la musique ; c'est elle qui va nous faire aimer l'œuvre – et la comprendre.

Non seulement cette musique nous permet d'oublier ou de dépasser les bizarreries et les imperfections du livret, mais elle nous permet surtout d'accéder à un sens supérieur de l'opéra. Par là je n'entends pas le sens maçonnique : je me permets de penser que la *musique* de Mozart ne culmine pas dans des idéaux philosophiques et humanitaires, si élevés soient-ils. Mozart n'était pas un homme d'idées ni d'idéaux, moins que tout autre compositeur, beaucoup moins que Beethoven par exemple. Qu'il ait lui-même collaboré à ce livret, comme beaucoup de critiques le pensent, qu'il ait cru aux valeurs de la franc-maçonnerie, cela est parfaitement possible et même hautement probable. Mais il n'en reste pas moins que tout ce qu'il a à dire, ce qu'il a à dire de plus profond et de plus essentiel, il le dit avec des sons. Sa musique est une musique des Lumières, oui, mais pas au sens où elle nous anonnerait, à grand renfort de grands mots, la leçon humanitaire des philosophes libres-penseurs du dix-huitième siècle. Elle l'est dans un sens beaucoup plus profond, que je tenterai de suggérer en conclusion.

*

Mozart, comme il avait déjà fait pour *Don Juan*, écrit l'Ouverture de la *Flûte enchantée* la veille de la générale. Ce qui, bien entendu, n'ôte rien à sa perfection. Les toutes premières mesures, en mi bémol majeur, annoncent les moments de solennité et d'initiation ; on entend d'ailleurs *trois* accords avec *trois* bémols à la clé. Et cela correspondrait à ce qu'on appelle la « triade maçonnique », le chiffre *trois* jouant un très grand rôle

dans le rituel et la philosophie des francs-maçons¹⁸.

Mais ce fait incontestable compte peut-être moins que la suite immédiate de ces accords solennels : quatre notes gracieuses et murmurées aux violons, qui contrastent avec ces accords initiaux figés et comme statufiés, et annoncent tout ce que l'œuvre aura de tendre, de libre et de souple.

[p. 3. Partition piano]

Juste après, ce sont des mesures au chromatisme tâtonnant, qui peuvent figurer la recherche difficile, hésitante et douloureuse de la lumière. Puis intervient un fugato joyeux qui va bientôt imposer son atmosphère à toute l'ouverture. Solennité initiatique, tendresse et quête, joie décidée, tout cela est présent dans ces premières pages¹⁹ :

Ex. 1 : 0'01" - 1'38" (1'38")

Cependant, ce fugato joyeux ne se retrouvera pas tel quel dans la suite de l'œuvre. Le style fugué y sera très présent, mais dans une atmosphère bien différente, beaucoup plus intérieure et complexe. Signe, parmi tant d'autres, que Mozart va faire ce qu'il veut, dans cet opéra, des styles et des modes d'écriture qu'il adopte, et dont il modifie et métamorphose le sens à son gré, comme un magicien dont les pouvoirs surpassent infiniment

¹⁸ Triangle géométrique. Passé-présent-avenir ; trois grades (apprenti, compagnon, maître), trois colonnes du temple, trois marches pour accéder à l'autel... Néanmoins, il y a cinq attaques et pas trois. Chailley y voit le chiffre cinq, c'est-à-dire la femme... (cité par H. Halbreich, in ASO, p. 20).

¹⁹ Je recours à l'enregistrement suivant : *Die Zauberflöte in zwei Akten*, KV 620. *Pamina*, Barbara Hendricks. *Tamino*, Jerry Hadley. *Papageno*, Thomas Allen. *Sarastro*, Robert Lloyd. *Königin der Nacht*, June Anderson. *Papagena*, Ulrike Steinsky. *Sprecher, ein alter Priester*, Gottfried Hornik. *Erster Priester*, Peter Svensson. *Zweiter Priester*, Gottfried Hornik. *Monostatos*, Helmuth Wildhaber. *Erste Dame*, Petra Maria Schnitzer. *Zweite Dame*, Gabriele Sima. *Dritte Dame*, Julia Bernheimer. *Erster Knabe*, Daniel Ison. *Zweiter Knabe*, Nathan Watts. *Dritter Knabe*, John Dawson. *Erster Geharnischter*, Peter Svensson. *Zweiter Geharnischter*, Alastair Miles. *Scottish Chamber Orchestra & Chorus*. *Sir Charles Mackerras, conductor*.

ceux de tous les Sarastro du monde.

*

Au début du *Premier acte*, Tamino est assailli par un serpent, que les trois suivantes de la Reine de la Nuit vont tuer, avant d'admirer la beauté du jeune homme qu'elles viennent de sauver. La grâce et la douceur de ces trois femmes, leur humour aussi, tout cela est exprimé dans la musique, avec une aisance et un naturel si parfaits qu'on voit mal, en effet, comment ces trois personnes pourraient être de vilaines fées au service d'une sinistre Nuit : « Ein holder Jüngling sanft und schön » (« un gracieux jeune homme, doux et beau²⁰ ») :

Ex. 2 : 8'15"-9'25" (p. 31-33) (1'10")

Voici qu'arrive Papageno, le joyeux oiseleur, dont on apprend qu'il est au service innocent de la Reine de la Nuit. Ce personnage nous offre des exemples presque ahurissants d'une musique simplissime, du moins dans son apparence, mais surtout d'une musique *spontanée* et qui, comme son auteur, est génialement incapable de se prendre au sérieux. D'ailleurs Mozart pousse si loin cette incapacité géniale que lorsqu'il écrit, dans cet opéra, des pages graves et solennelles, on a parfois et même souvent l'impression qu'il *joue à être grave et solennel*. Je m'expliquerai mieux là-dessus tout à l'heure. Pour l'instant, ne résistons pas à écouter le 1^{er} couplet de la première intervention de Papageno : « Der Vogelfänger bin ich ja²¹. »

²⁰ Ein holder Jüngling, sanft und schön. ZWEYTE DAME So schön, als ich noch nie gesehn. DRITTE DAME Ja, ja! gewiss zum Mahlen schön. ALLE DREY Würd' ich mein Herz der Liebe weih'n, So müsst es dieser Jüngling seyn. Lasst uns zu unsrer Fürstinn eilen, Ihr diese Nachricht zu ertheilen. Vielleicht, dass dieser schöne Mann Die vor'ge Ruh' ihr geben kann.

²¹ Der Vogelfänger bin ich ja, Stets lustig, heissa! hopsasa! Der Vogelfänger ist bekannt Bey Alt und Jung im ganzen Land. Weiss mit dem Locken umzugeh'n, Und

(Juste avant, on entend Tamino parler, et dire : « voilà quelqu'un qui s'approche ». Cela nous rappelle que nous sommes dans un Singspiel, où les passages parlés sont nombreux ; mais les paroles le cèdent d'autant mieux à la musique lorsque celle-ci survient, comme les couleurs éclatantes soudain répandues sur un monde en noir et blanc :

*Ex 3 : 12'51"-14'06" : air de Papageno, 1^{er} couplet (p. 42-46)
(1'17")*

Cependant, Papageno va se vanter d'avoir tué lui-même le serpent, et les trois dames décident de le punir en lui fixant un cadenas sur la bouche. Avant de s'en aller, elles donnent à Tamino le portrait de Pamina, fille de leur reine. Tamino, bien entendu, tombe amoureux. À vrai dire, l'expression de son amour naissant, quoique très belle, menace, si les chanteurs n'y prennent garde, de devenir douceuse, à moins que Mozart, ici encore, n'ait jeté sur cette passion naissante un très léger sourire d'ironie.

Mais voici qu'apparaît la Reine de la Nuit, qui va chanter à Tamino sa douleur d'avoir perdu sa fille, et demande au jeune homme de la sauver du magicien qui la détient. S'il y parvient, il épousera Pamina. Cette première apparition de la Reine, moins fameuse musicalement que celle du deuxième acte, est déjà très impressionnante.

Je propose d'entendre sa plainte, dont les derniers mots : « Denn meine Hilfe war zu schwach » sont vraiment bouleversants. Ah ! oui, c'est vrai : Brigitte et Jean Massin veillent, qui nous rappellent sévèrement et maçonnièrement

mich aufs Pfeifen zu versteh'n. Drum kann ich froh und lustig seyn; Denn alle Vögel sind ja mein.

que la Reine n'est qu'en apparence une femme souffrante et bonne... pourtant, est-ce que son chant peut mentir à ce point ? La musique est peut-être capable de dire le mensonge, mais le fait-elle ici ?

*Ex. 4 : 27'01" - 28'05" : « Ich musste sie mir rauben sehn²² »
(p. 50) (1'00")*

Après ce chant de douleur, voici l'expression d'une détermination que soulignent (déjà) des vocalises aussi brillantes que puissantes. « Du wirst sie befreien gehen, du wirst der Tochter Retter sein... So sey sie **dann** auf ewig dein » (vocalises sur le « dann »)²³ :

Ex 5 : 28'06" - 29'34" (1'28")

Que signifient ces vocalises ? L'expression farouche, le déploiement immense d'une personnalité terrible ? Peut-être. Mais faut-il leur attacher ce seul sens ? Faut-il leur attacher un sens, en dehors de leur être propre, de leur être musical ? J'en reparlerai.

*

Retour à Papageno, que les trois dames délivrent de son cadenas, en lui faisant la morale : on ne doit jamais mentir. Elles lui donnent un glockenspiel, et à Tamino une flûte, qui leur permettront d'affronter le royaume de Sarastro, et de se sauver de bien des tourments. La quête des deux hommes commence, mais comment trouver le chemin ? Ce sont trois

²² Ich musste sie mir rauben sehen ,Ach helfft! war alles was sie sprach: Allein vergebens war ihr Flehen, Denn meine Hülfe war zu schwach.

²³ Du wirst sie zu befreien gehen, Du wirst der Tochter Retter seyn. Und werd ich dich als Sieger sehen, So sey sie **dann** auf ewig dein.

jeunes garçons, dont chacune des apparitions sera céleste à souhait, qui vont l'indiquer.

Dans le domaine de Sarastro, l'on découvre maintenant Pamina, attaquée par le méchant Monostatos comme Tamino l'avait été par le serpent. Se retrouvant nez à nez avec Papageno, Monostatos s'enfuit, et Papageno peut annoncer à Pamina qu'un jeune homme est amoureux d'elle et la cherche. Lui-même cherche la femme qui répondra à son désir d'aimer.

Dans un étonnant duo (« Bei Männern welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herz nicht »), l'oiseleur et Pamina vont chanter leur rêve, en une même effusion ; leurs voix alternent puis s'unissent. Eux que tout devrait séparer, et qui ne sont pas amoureux l'un de l'autre, les voici frère et sœur dans leur rêve d'amour. Et voici leur musique, infiniment délicate, teintée d'un humour subtil (notamment dans le passage « Mann und Weib reichen an die Gottheit an »), mais aussi chargé d'une grande tendresse, tendresse si bien exprimée par l'envol que prend à la fin la voix de Pamina. 2^e partie : (« Die Liebe versüßet jede Plage »²⁴)

Ex. 6 : 41'28"-43'26" (p. 73) (1'48")

Ce passage, d'une grâce parfaite, et qui unit dans le même rêve Pamina et Papageno, me semble suggérer que le sens de l'opéra, peut-être, n'est pas dans la fameuse initiation que réussiront Tamino et Pamina, mais à laquelle échouera Papageno. La communauté de rêve entre l'oiseleur et la jeune fille, communauté si délicatement scellée par la musique, compte bien davantage que la différence apparente des destins. Et tous les humains, nobles ou rustres, oiseleurs ou princesses,

²⁴ Die Lieb' versüßet jede Plage, Ihr opfert jede Kreatur. PAPAGENO Sie würzet unsre Lebenstage, Sie wirkt im Kreise der Natur. BEYDE Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an, Nichts edlers sey, als Weib und Mann. Mann und Weib, und Weib und Mann, Reichen an die Götter an.

vivent « durch die Liebe allein ».

*

Dans le long finale du premier acte, qui commence alors, le moment le plus fort est sans doute celui où Tamino engage un dialogue avec un prêtre, gardien du temple de Sarastro, tandis qu'un chœur lointain annonce que Pamina est vivante, ce qui arrache le héros à son désespoir.

Ceux qui ont vu le film *L'Heure du Loup* de Bergman (1968), film qui précédait de sept ans la fameuse version filmée que le réalisateur a donnée de *La Flûte enchantée*, se souviennent peut-être d'un moment bien étrange, dans cette œuvre extrêmement sombre, violente et tourmentée, où l'un des personnages joue une scène de l'opéra sur un petit théâtre de marionnettes éclairé par des bougies, et la commente ainsi :

« [Tamino] pleure au plus profond du désespoir : "O ew'ge Nacht ! wann wirst du schwinden ? Wann wird das Licht mein Auge finden ? [O nuit éternelle ! Quand te dissiperas-tu ? Quand mes yeux trouveront-ils la lumière ?]" Mozart, gravement malade, ressent ces mots avec une intensité secrète. Et le *chœur* et l'orchestre lui répondent : "Bald, bald, Jüngling, oder nie ! [Bientôt, bientôt, jeune homme, ou alors jamais !]" [...] La plus aimable musique et la plus troublante musique jamais écrite ! Tamino demande : "Lebt denn Pamina noch ? [Pamina vit-elle encore ?]" Il rêve à l'amour comme à une chose parfaite. Le chœur invisible répond : "Pamina lebet noch. [Oui, Pamina vit encore !]" Ecoutez l'étrange, illogique et brillante disposition des syllabes : Pa-mi – na, Pa-mi – na. Ce n'est plus le nom d'une jeune femme, c'est une formule magique, une incantation. »

Ce commentaire, même s'il rattache peut-être trop immédiatement l'œuvre à la vie du compositeur, est cependant légitime dans sa signification profonde, quand on écoute les pages de Mozart qui l'ont suscité, et qui par moments nous remuent les entrailles comme les plus belles pages du *Requiem* : « O ew'ge Nacht, wann wirst du schwinden²⁵ ? »

Ex. 7 : 51'24"-52'37" (p. 86) (1'13")

Ou : scène de Bergman

Cependant, le *Premier acte* n'est pas fini. Monostatos va réapparaître, qui cherche à nouveau à s'emparer de Pamina. Mais on est assez stupéfait d'entendre que les entreprises du satyre et des esclaves qui l'accompagnent sont portées par la même musique allègre que les commentaires de Pamina et de Papageno. Grâce au glockenspiel de ce dernier, le méchant et ses acolytes sont neutralisés. À noter qu'à nouveau c'est le profane Papageno, celui à qui sera refusée l'initiation, qui use d'un pouvoir magique, et qui sauve ainsi Pamina. Et ce pouvoir magique, rappelons qu'il le tient de la Reine de la Nuit.

Cependant, Sarastro se présente. Tamina reconnaît qu'elle a voulu le fuir, mais à cause du harcèlement de Monostatos, et pour rejoindre sa mère. Arrive Tamino, et c'est la première fois que les deux jeunes gens se voient. Ils vont alors être conduits dans le temple pour y subir des épreuves. Leur difficile et douloureuse initiation sera l'objet du deuxième acte.

*

²⁵ TAMINO *allein* O ewige Nacht! Wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden? EINIGE STIMMEN Bald Jüngling, oder nie! TAMINO Bald sagt ihr, oder nie! Ihr Unsichtbaren, saget mir! Lebt denn Pamina noch? DIE STIMMEN Pamina lebet noch! TAMINO *freudig* Sie lebt? ich danke euch dafür.

Ce *deuxième acte*, dans le royaume de Sarastro, commence par une solennelle marche des prêtres. On entendra de nouveau, solennels, les fameux accords « maçonniques ». Tamino et Papageno se retrouvent perdus dans une nuit inquiétante. Les prêtres les avaient mis en garde contre la ruse des femmes, et voilà qu'apparaissent les trois suivantes de la Reine de la Nuit, qui, elles, mettent en garde les héros contre les dangers qu'ils courent, et dont le chant est aussi délicieusement doux et gracieux qu'au premier acte.

Pendant ce temps, Pamina est à nouveau exposée au désir de Monostatos, qui l'exprime dans une musique d'une si rapide légèreté qu'on a pu voir en elle une préfiguration des pages les plus aériennes de Mendelssohn²⁶. Voilà qui est bien étrange aussi. Disons que le désir de Monostatos est moins pesant que papillonnant, et moins prédateur que bavard, comme les facéties de Papageno.

Et puis, c'est la réapparition de la Reine de la Nuit. Elle va crier vengeance contre Sarastro dans un air qui comporte, comme l'écrit mon ami Pierre Michot dans son *Mozart mode d'emploi*, « les plus fameuses vocalises de tout le répertoire d'opéra »²⁷. J'ai hésité à les faire entendre, tant elles sont connues, au point qu'on en parle surtout pour commenter la qualité de la performance de la chanteuse plutôt que leur beauté propre, et leur éventuelle signification. Mais justement, elles nous disent peut-être quelque chose d'essentiel sur la création mozartienne, et c'est pour cela que je redonne ici quelques mesures de « Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen », en soulignant simplement que les vocalises, comme leur nom l'indique, ne sont pas proférées sur un mot, mais sur une voyelle, et que la voix humaine, ou surhumaine, y chante sans

²⁶ Cf. n° 13, p. 132 ss.

²⁷ Cf. P. Michot, *Mozart, mode d'emploi*, L'Avant-Scène Opéra, 2006, p. 204.

parler²⁸ :

Ex. 8 : 1h 26'11" - 1h 27'08" (p.135) (0'57")

Puis vient Sarastro, qui chante gravement – avec une gravité empesée qui donnerait presque envie d'enfourcher la thèse iconoclaste (ou plutôt maçonnoclaste) de Jules Speller, mais qui nous fait surtout penser, une fois encore, que Mozart, ici, *joue* merveilleusement bien à être grave.

Sarastro, donc, affirme ne pas vouloir la vengeance. Les trois garçons célestes se présentent à nouveau, rappelant à Tamino et Papageno qu'ils doivent en toutes circonstances garder le silence durant les épreuves. Tamino joue de la flûte, ce qui attire Pamina, mais comme le jeune homme est contraint de ne pas lui répondre, elle se croit trahie. Son désespoir s'exprime dans une tonalité presque religieuse, qui fait vraiment penser à une *Passion* de Bach. On y entend notamment les intervalles *d'octave* les plus expressifs du monde (1h 42'00"). Mais dans le bref passage que je vais proposer, on découvre aussi la présence de vocalises qui, pour n'être pas aussi acrobatiques que celles de la Reine de la Nuit, sont comme la réponse musicale de la fille à la mère (« Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, ewig hin der Liebe Glück »). 2^e partie : (« Fühlst du nicht der Liebe Sehnen »²⁹) :

[p. 43 piano]

Ex. 9. : 1h 42'09" - 1h 42'42" (p. 144-6) (1'33")

²⁸ Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, Tod und Verzweiflung flammet um mich her! Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen, **So bist du meine Tochter nimmermehr. (+ vocalises) + So bist du meine Tochter nimmermehr.**

²⁹ Ach ich fühl's, es ist verschwunden - Ewig hin der Liebe Glück! Nimmer kommt ihr, Wonnestunden, Meinem Herzen mehr zurück. Sieh Tamino, diese Thränen Fließen Trauter, dir allein. **Fühlst du nicht der Liebe Sehnen, So wird Ruh im Tode seyn.**

Tandis que Tamino et Papageno continuent d'affronter la nuit, un chœur de prêtres annonce la proche victoire de la lumière. Puis voici l'épreuve la plus dure : Tamino et Pamina vont être séparés, et doivent se dire un dernier adieu. Étrangement, ce moment douloureux et cruel est commenté par une musique presque dansante.

Papageno, lui, est décidément exclu des mystères, mais n'en souffre pas plus que cela. Ce qui suffit à son bonheur, c'est « ein Mädchen oder Weibchen ». Il chante cela tout en jouant de son glockenspiel, et c'est pourquoi le miracle aura lieu. La vieille femme qui lui était apparue une première fois se change en une charmante jeune femme. Miracle néanmoins de courte durée, parce que cette compagne lui est aussitôt arrachée (« Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich, O so ein sanftes Täubchen Wär Seligkeit für mich³⁰ ») :

Ex 10. 1h 52'23"-1h 53'37" : (155 ss) (1'14")

Le finale de l'opéra commence, qui contient à lui seul plusieurs épisodes. D'abord le retour des trois garçons célestes et bienveillants, qui prédisent l'arrivée du soleil mais s'inquiètent de voir Pamina munie du poignard de sa mère, et prête au suicide. Ils la rassurent sur le sort de Tamino et la dissuadent de mourir.

Puis c'est l'ultime épreuve pour Tamino, annoncée par les hommes d'armes, sur une musique tout à fait stupéfiante, qui semble carrément, cette fois, n'être pas de Mozart. On va y entendre, après quelques mesures de grave introduction, une fugue rigoureuse et chargée du plus sévère chromatisme, absolument digne du Bach de *l'Art de la Fugue*.

³⁰ Ein Mädchen oder Weibchen Wünscht Papageno sich! O so ein sanftes Täubchen Wär' Seligkeit für mich! - Dann schmeckte mir Trinken und Essen; Dann könnt' ich mit Fürsten mich messen, Des Lebens als Weiser mich freu'n, Und wie im Elysium seyn.

C'est le moment de se rappeler que la découverte de Bach, pour Mozart, fut une très troublante révélation, et même, selon Alfred Einstein, « un des grands événements de l'histoire de la musique »³¹. C'était un univers si différent du sien, mais si puissant. Et le génie de Mozart a su accueillir celui de Bach, le transformer en lui-même, en faire un élément de son langage, le magnifier, en particulier dans la fugue KV 426 pour deux pianos, ou la fugue de la Symphonie *Jupiter*.

Mais dans le passage que nous allons entendre, la fugue à la Bach, pour ne pas dire la fugue de Bach, ne sera pas seule. Sur cette fugue va bientôt s'élever un *cantus firmus* étrange et presque sinistre, un vieux choral luthérien, mais qui semble sorti du fond des âges³². (« Der, welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden³³ »)

Ex : 11 : 2h 04' 05" - 2h 05' 35" (p. 174) (1'30")

Mais non, c'est bien du Mozart, ainsi que va nous le prouver la suite, et l'extraordinaire transition de cette musique sévère et âpre, et anguleuse, avec la douceur (parfois terrible) que nous connaissons chez ce compositeur, que nous attendons avec d'autant plus de soif. Cette transition se fait notamment grâce à l'accompagnement de l'orchestre, dont le rythme de marche implacable se continue mais en observant des arrêts, des interruptions qui le transforment en commentaire de la voix, ce qui change complètement l'atmosphère musicale, et va métamorphoser la marche implacable en souple récitatif. Puis c'est l'entrée de Pamina, et le commentaire de l'orchestre, apparemment toujours les mêmes croches égales, devient

³¹ A. Einstein, *Mozart*, p. 197.

³² Utilisé par Bach et Mendessohn, y compris dans le mouvement lent de la Symphonie italienne (ASO, p. 98).

³³ Der, welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden, Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden; Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, Schwingt er sich aus der Erde Himmel an.

heureux, joyeux, presque sautillant, tandis que les terribles hommes d'armes vont accompagner de leur voix maintenant détendue la voix des deux amoureux qui vont se réunir (« Mich schreckt kein Tod³⁴ ») : La musique devient joyeuse au point d'en être carrément guillerette :

Ex. 12. 2h 06'54"-2h 08'31" (p. 176-9) (1'37")

Et voici la rencontre, parfaitement simple et belle, de Tamino et de Pamina, dans un silence de l'orchestre, suivi d'un dessin qui peut-être nous rappellera quelque chose :

[p. 52 bas, piano]

Sans doute, ce dessin rappelle celui du chant de Tamino lorsqu'il découvre le portrait de Pamina³⁵. Mais pour moi, cette descente de doubles croches, aux deux voix successives, qui dit tout le bonheur de la rencontre, est annoncée, secrètement peut-être, mais annoncée dans les premières mesures de l'ouverture : si ce n'est pas une annonce, c'est en tout cas l'expression de la même grâce, plus forte que toute épreuve et plus vraie que toute solennité, maçonnique ou non :

[p. 14, puis p. 3, piano]

³⁴ TAMINO Mich schreckt kein Tod, als Mann zu handeln, - Den Weg der Tugend fort zu wandeln. Schliesst mir des Schreckens Pforten auf! PAMINA (von innen) Tamino, halt, ich muss dich seh'n. TAMINO UND DIE GEHARNISCHTEN Was höre ich, Paminens Stimme? Ja, ja, das ist Paminens Stimme! Wohl mir / dir nun kann sie mit mir / dir geh'n. Nun trennet uns / euch kein Schicksal mehr, Wenn auch der Tod beschieden wär. TAMINO Ist mir erlaubt, mit ihr zu sprechen? GEHARNISCHTE Dir sey erlaubt, mit ihr zu sprechen. Welch Glück, wenn wir uns / euch wieder seh'n, Froh Hand in Hand in Tempel geh'n. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, Ist würdig, und wird eingeweiht.

³⁵ Texte : PAMINA (Pause) Tamino mein! O welch ein Glück! TAMINO Pamina mein! O welch ein Glück! Musique : 19'40". p. 46 partition orchestre, p. 14 piano. (Cf. Halbreich, ASO, p. 100).

Ex 13. 2h 08'32"-2h 09 11" (0'39")

(Ex. 14. 0'06"-0'20") (0'14")

Après le salut de Pamina et de Tamino, c'est celui de Papageno, sur le mode tragicomique. L'oiseleur est lui aussi privé de son aimée, mais les trois garçons célestes l'encouragent à user à nouveau de son glockenspiel. Et c'est l'arrivée de Papagena, et le duo fameux de leurs bégaiements, la plus étonnante régression infantile jamais mise en musique – mais attention ! Quel art dans cette régression ! Quel pouvoir de tisser la chaîne de l'émotion sur la trame du rire ! Et quelle absolue maîtrise dans le déploiement d'une sorte d'effusion enivrée d'elle-même (« Papapa... geno, gena, Bist du mir nun ganz gegeben ? Nun bin ich dir ganz gegeben ») : (2^e partie : « Dann wieder ein Papageno³⁶ »)

Ex 15 : 2h 21'58"- 2h 23' 09" (p. 201 ss) (1'13")

Là-dessus, le sort des méchants, ou supposés tels, ne sera qu'une formalité ; ils disparaissent dans l'indifférence générale, vaguement engloutis par le tonnerre et les éclairs. Sarastro peut proclamer la victoire du soleil. Le chœur final se drape de toute la solennité requise, mais le dessin des violons, comme les festons du grand rideau de la scène du monde, ou plus simplement du rideau du théâtre, lui donne une allure moins empesée ; cet allègement se manifeste encore davantage dans la toute dernière partie, où la fête devient moins solennelle, plus

³⁶ PAPAGENO Erst einen kleinen Papageno. WEIB Dann eine kleine Papagena. PAPAGENO Dann wieder einen Papageno. WEIB Dann wieder eine Papagena. BEYDE Es ist das höchste der Gefühle, Wenn viele, viele, viele, viele, Pa, pa, pa, pa, pa, pa, geno Pa, pa, pa, pa, pa, pa, gena Der Segen froher Eltern seyn; Wenn dann die kleinen um sie spielen, Die Eltern gleiche Freude fühlen, Sich ihres Ebenbildes freun. O welch ein Glück kann grösser seyn?

enjouée, plus profane peut-être, mais plus résolument humaine (« Heil sei euch Geweihten »). Par instants, cette musique anticipe sur l'Hymne à la Joie de la 9^e symphonie de Beethoven. Mais la joie mozartienne finit toujours par se libérer des lourdes draperies de la solennité.

Ex. 16 : 2h 26'01" - 2h 28'12" (fin) (p. 215) (2'11")

*

Dans son adaptation de l'œuvre au cinéma, Bergman a choisi de présenter La Reine de la Nuit et Sarastro comme la mère *et le père* de Pamina (dans le livret, Pamina n'est fille que de la Reine de la Nuit). L'idée sous-jacente est bien sûr qu'un même sentiment les anime l'un et l'autre, et que ces deux personnages, pour être le Jour et la Nuit, n'en sont pas moins deux incarnations d'une même parentalité, d'un même amour pour leur fille commune. Un pas de plus, et nous admettrons que Sarastro et la Reine de la Nuit habitent non pas des royaumes divins ou diaboliques en carton-pâte, mais une même terre où le bien et le mal sont les choses du monde les mieux partagées.

De manière générale, il me semble que tout notre parcours *musical* nous permet de rapprocher et de comprendre, dans une même humanité, beaucoup plus que ne le fait le livret, les différents personnages³⁷. La *Flûte enchantée* n'est décidément pas la mise en scène simpliste du combat entre deux principes, ni l'opposition entre deux types de destin, celui des nobles initiés et celui des rustres qui n'entreront pas dans les mystères. La scène qui montre le mieux que cette opposition-là n'est que

³⁷ Même sur le plan purement verbal (mais ici le verbe n'est que le commencement de la musique), ce n'est pas un hasard si Tamino et Pamina sont presque identiques, ou si la musique de leurs noms est faite de consonances idéales. Quant à Papageno et Papagena, n'en parlons pas. Dans leur cas, les syllabes de leur nom se fondent immédiatement en musique.

superficielle, c'est, je l'ai déjà dit, celle où Papageno et Pamina chantent ensemble leur désir d'amour, désir aussi touchant, aussi humain chez l'un que chez l'autre.

*

J'irai plus loin dans cette idée que les personnages, au-delà de leurs différences superficielles, appartiennent tous au même monde, par la vertu de la musique. Les fameuses vocalises de la Reine de la Nuit, cet usage de la voix qui lui permet de s'envoler au-delà des mots, trouve non seulement une réponse humanisée dans les vocalises de sa fille Pamina, mais trouve aussi un reflet inversé dans cette lallation puérile qu'est la scène des « papapapa » entre Papagena et Papageno, sans parler du chant des acolytes de Monostatos, à la fin du premier acte, qui sont, quant à eux, des « laralara ». On m'objectera qu'avec la Reine de la Nuit, nous nous élevons *au-delà* des mots, et qu'avec Papageno, Papagena ou les sbires de Monostatos, nous tombons *en deçà*. Pourtant, dans les deux cas, la musique franchit les frontières du verbe, joue avec lui et se joue de lui. Elle s'envole au-dessus d'eux, et réunit, au-delà d'eux, les personnages apparemment les plus disparates.

De la même manière, on se souvient de ce que Bergman fait dire à son personnage de *l'Heure du Loup* : « Pa-mi – na, Pa-mi – na. Ce n'est plus le nom d'une jeune femme, c'est une formule magique, une incantation ». C'est-à-dire que ce nom même, qui de surcroît fait un écho incantatoire à celui de Ta-mi – no, ce nom même est le verbe devenu musique, entièrement transfiguré par la musique. C'est ainsi que tous les personnages de la *Flûte enchantée* sont à la fois pur chant et pure humanité, indissociablement.

*

Les commentateurs, qui se disputent sur tant de choses, s'accordent tous à dire que cet opéra, musicalement, est une sorte de synthèse de toutes les écritures de Mozart, et qu'il porte à sa perfection aussi bien le récitatif que l'aria, aussi bien les solos que les duos, trios, quatuors ou quintettes, aussi bien la fugue austère que la forme sonate, aussi bien le sombre choral que la ritournelle légère, et qu'il passe d'un style à l'autre, d'une forme à l'autre, d'un genre à l'autre, avec une suprême aisance.

N'est-ce pas à dire qu'en un sens supérieur, Mozart *joue* de tous ces styles, de toutes ces écritures musicales, et de toutes les atmosphères qu'elles portent ? De même, il regarde tous ses personnages et leurs vicissitudes avec l'affection équanime du créateur pour ses créatures. Il voit courir et glisser de l'un à l'autre ce qu'on appelle le bien et le mal, le jour et la nuit, les aspirations nobles et les désirs terre à terre, qui les visitent et les habitent tous également. La Reine de la Nuit ? Mais c'est une mère aimante *et* une souveraine orgueilleuse ! Sarastro ? Mais c'est un sage *et* un despote oublieux de toute sagesse ! Bref, ce sont des humains. Comme en un miroir exact et lumineux, Mozart voit tous ses personnages visités par le bien et le mal comme ils le sont par le plaisir et la douleur. Oui, exactement comme cela.

On se rappelle qu'il a composé cet opéra dans la dernière année de sa vie, habité parfois par un sentiment de douloureuse aspiration qui était peut-être aussi le pressentiment de sa mort, comme l'a suggéré Bergman. Mais on admire d'autant plus à quel point *La flûte enchantée*, malgré ces ombres, est essentiellement lumineuse, habitée par la joie d'exister et d'aimer. Non, je ne devrais pas dire : malgré ces ombres, mais : à cause même de ces ombres, qui seules donnent sens à la lumière.

Et si la musique de cet opéra peut être qualifiée de musique

des Lumières, ce n'est décidément pas parce qu'elle met en scène je ne sais quelle initiation maçonnique. C'est parce qu'elle est soif de lumière et don de la lumière. Parce que ses personnages aspirent à la plénitude et à la liberté qu'elle suppose ; parce qu'ils touchent à cette plénitude et à cette liberté sans pour autant perdre mémoire de la souffrance. Cette conscience de la douleur au plus intime du bonheur, c'est le cœur même de la musique de Mozart. Ainsi cette musique nous est-elle précieuse entre toutes. Parce qu'elle est à la fois lumineuse et lucide.

*