

La Flûte enchantée, « Grand opéra »

Michel Noiray, chercheur

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Il est tentant de voir dans les trois derniers opéras de Mozart l'exploration délibérée des trois principaux genres lyriques de son époque, l'opéra buffa avec *Così fan tutte*, l'opéra seria avec *La Clémence de Titus* et l'opéra allemand avec *La Flûte enchantée*. Une telle vision de la trajectoire de Mozart à la fin de sa vie laisse cependant de côté le fait que les commandes de ces opéras sont largement le fruit du hasard. C'est parce que Salieri était en panne d'inspiration que Mozart hérita miraculeusement des livrets de *Così* et de *La Clémence*, qui ne lui étaient pas destinés au départ ; quant à son retour à l'opéra allemand en 1791, il s'explique avant tout par l'absence de sollicitation du côté du Théâtre de la Cour, en pleine réorganisation après la mort de Joseph. Que l'invitation à composer pour le Theater auf der Wieden, exclusivement consacré aux opéras en langue allemande, soit venue combler un vide dans la vie créatrice de Mozart n'empêche pas, évidemment, qu'il y ait vu l'occasion d'approfondir sa conception de l'opéra, aidé en cela par l'aubaine d'un livret où la musique elle-même — comme le titre l'indique — joue un rôle de premier plan.

Lutte de magiciens et quête de la sagesse

Les amateurs des œuvres complètes de Mozart connaissent un duo datant de l'année 1790, rarement joué mais d'un intérêt vital lorsqu'on mesure à quel point il est directement relié à *La Flûte enchantée*. Il s'agit de « *Nun liebes Weibchen* », K. 625, dans lequel un mari cocufié invite sa femme à rentrer au bercail, avant de s'apercevoir qu'elle a été ensorcelée et qu'elle ne peut plus émettre que des miaulements. Ce duo est la contribution de Mozart à un opéra héroï-comique allemand, *Der Stein der Weisen* (La Pierre philosophale), créé un an avant *La Flûte*, dont un enregistrement en CD nous permet aujourd'hui d'apprécier la grande qualité musicale. Cet opéra, dont le livret est de Schikaneder, futur librettiste de *La Flûte enchantée*, et la musique de divers compositeurs, met aux prises deux personnages dotés de pouvoirs surnaturels qui luttent pour devenir les maîtres du monde. Ils se combattent en manipulant de simples mortels, usant de moyens que *La Flûte* nous a rendus familiers : l'enlèvement d'une jeune fille par l'un des magiciens et la recherche de cette jeune fille par le héros masculin, encouragé en cela par le magicien rival. L'histoire se joue dans un univers féérique où certains personnages apparaissent et disparaissent par une trappe, tandis que d'autres descendent du ciel dans une machine volante. Le chœur y joue un rôle important, dont la solennité est compensée par le rôle de premier plan confié à un personnage populaire, joué en 1790 par Schikaneder en personne. Comme ce chanteur-librettiste n'était autre que le directeur du théâtre, il flaira vite un filon à exploiter à nouveau. Aidé par Mozart en personne dans l'élaboration de son remake, il conçut *La Flûte enchantée* en réorientant le sujet dans un sens moralement plus ambitieux, mais sans rien renier de la conception féérique, comique et spectaculaire qui lui avait déjà si bien réussi.

L'une des particularités de *La Pierre philosophale* est le renversement de perspective qui s'opère au cours de l'action, révélant que le magicien apparemment hostile est en réalité le protecteur du héros, et que le but ultime de ses agissements est de mettre hors d'état de nuire un génie malfaisant et assoiffé de pouvoir. L'une des nombreuses améliorations de *La Flûte* enchantée par rapport à *La Pierre philosophale* consiste à faire de cette inversion des valeurs un élément central du dispositif dramatique et de le mettre en relief de diverses manières. Du même coup, la délivrance de la bienaimée, qui aboutit à l'union librement consentie d'un couple princier, se double d'une démarche d'ordre spirituel où se mêlent recherche de la vérité et ascension vers la sagesse. C'est pourquoi le final du premier acte de *La Flûte* est le moment crucial de l'opéra, dramatiquement parlant, en ce qu'il transporte le héros,

Tamino, et le spectateur avec lui, de surprise en surprise. Ce finale commence avec l'entrée de Tamino dans un bois sacré, accompagné par trois Garçons munis d'une palme d'argent ; ce passage dans un monde nouveau est rendu musicalement par un raffinement de l'instrumentation qui agit comme un signal aisément reconnaissable, même si l'auditeur n'a pas de formation musicale particulière. Un mystérieux alliage de clarinettes, de trombones, de trompettes avec sourdine et de timbales voilées annonce clairement que l'on pénètre dans un lieu où souffle l'esprit, propice à la prise de conscience d'une réalité qui se situe au-delà des apparences.

L'interrogatoire auquel le Prêtre (parfois dénommé « Orateur ») soumet ensuite Tamino ne lève le voile que sur un coin du mystère, mais le contraste entre l'emportement juvénile du jeune prince et l'autorité de son interlocuteur ne laisse planer aucun doute sur la nature bienfaisante de Sarastro, le maître des lieux ; la phrase sublime par laquelle le Prêtre conclut l'entretien, reprise peu après par un chœur invisible (« Pamina lebet noch », « Pamina vit encore ») appose le sceau du sacré sur une scène pleine de rebondissements dont Wagner avait déjà remarqué l'étonnante modernité dramaturgique. Les explications se poursuivent au début de l'acte II, dans une longue scène parlée qu'introduit une marche à la coloration religieuse. Mozart a puisé les idées de ce morceau instrumental dans deux modèles, la marche de *l'Alceste* de Gluck qui précède la scène de l'oracle, et celle de son propre *Idoménée* qui inaugure la scène du sacrifice au troisième acte. Une fois terminée la procession — car la musique ne prend tout son sens que si elle accompagne une pantomime et qu'elle en règle les mouvements —, Sarastro et les autres « initiés » se livrent à un dialogue où retentissent des formules destinées à se graver dans la mémoire du spectateur, telles que « Plus qu'un prince, c'est un homme », paroles dont on sait, par une lettre de Mozart, qu'il les prenait lui-même très au sérieux. Il est vraisemblable que ces « discours » (comme disait Mozart dans la même lettre), de même que les scènes initiatiques qui suivent, aient été d'inspiration franc-maçonne, même si le livret ne se réfère jamais qu'à des décors et à des rites égyptiens — que ce soit par dissimulation ou par choix esthétique de la plus grande splendeur visuelle. Tamino se révèle, dès lors, comme l'instrument d'un grand dessein visant à renforcer la communauté des initiés, tandis que le côté féminin de l'intrigue nous est dévoilé quelques scènes plus loin dans un long dialogue entre Pamina et sa mère. C'est la Reine de la nuit, en effet, dans une conversation tendue avec sa fille, qui nous apprend le but ultime de ses machinations, visant à arracher à Sarastro le « cercle solaire » dont il est seul détenteur — l'équivalent de la pierre philosophale dans l'opéra du même nom.

La préhistoire de *La Flûte* se reconstruit ainsi pièce par pièce, comme un puzzle, dont les derniers éléments ne sont livrés à Tamino que dans l'antépénultième scène de l'opéra. Il s'agit du récit, en musique cette fois-ci, que fait Pamina à Tamino juste avant qu'ils n'affrontent ensemble les épreuves du feu et de l'eau. C'est à dessein, bien sûr, que Schikaneder retarde si longtemps les ultimes informations nécessaires à la compréhension des événements, afin de faire planer le mystère presque jusqu'au bout. Pamina nous apprend donc — car au-delà de Tamino c'est le spectateur qui est le destinataire de ses paroles — comment son père a taillé la flûte dans un chêne millénaire ; son récit a la même vivacité et le même pouvoir illustratif que le dialogue avec l'Orateur, faisant alterner de manière imprévisible des phrases en récitatif avec des moments plus lyriques. Les deux héros, forts de leur savoir et de leur sagesse, sont alors prêts à affronter les ultimes épreuves qui les attendent. Non seulement Pamina s'y joint à Tamino mais c'est elle qui le prend par la main, donnant de la femme une image déterminée qui tranche avec tout ce que le livret, jusque-là, pouvait avoir de platement misogyne.

L'exemplarité moralisante de *La Flûte enchantée* est difficile à restituer dans le contexte de son époque : s'agit-il d'un texte philosophiquement hardi, nourri de ce que les Lumières avaient produit de plus avancé ? Ou Schikaneder s'est-il contenté de ressasser des banalités qui étaient devenues monnaie courante ? Quoi qu'il en soit, le texte est parsemé d'innombrables maximes et sentences qu'Ingmar Bergman, dans sa mise en scène pour le cinéma, a immortalisées par l'apparition d'écrécrans, comme si les personnages abandonnaient momentanément leur nature théâtrale pour communiquer des

messages moraux. Ces moments, qui pourraient apparaître simplistes et convenus, comptent au contraire parmi ceux où Mozart se hisse au plus haut niveau d'inspiration, créant à chaque fois une sorte de recueillement proche du sentiment religieux. C'est le cas d'un morceau tout entier, le duo « Bei Männern, welche Liebe fühlen » (« Chez les hommes qui savent aimer »), dont on sait par une lettre de Mozart qu'il devint aussitôt un favori du public. La situation suscite d'emblée une attention particulière en faisant se rejoindre une princesse et un homme des bois, tous deux communiant dans une même célébration de l'amour. Le dispositif musical choisi par Mozart est le plus simple qui soit : un rythme immuable de sicilienne, sobrement instrumenté, qui laisse entendre les paroles dans leur évidence. La seule diversion provient d'un petit chœur d'instruments à vent qui vient rappeler, avec une touchante naïveté, la nature sylvestre de Papageno.

Un « Grand Opéra »

Si les probables allusions maçonniques, quoique perceptibles seulement par des initiés, ont fait couler des flots d'encre, la dénomination officielle de *La Flûte enchantée* qui apparaît sur la page de titre du livret, « grand opéra », est généralement passée sous silence. On a là pourtant une clef de compréhension significative, que notre époque, peu friande de décors réalistes et variés, a tendance à reléguer au second plan. *La Flûte enchantée* ne compte pas moins de quatorze changements de décor, parmi lesquels une « salle somptueuse », une « palmeraie », la « voûte d'une pyramide ». Ces éléments visuels renforcent les associations orientales qui fourmillent dans le livret, sans souci exagéré de cohérence : les trois Dames sont « voilées » comme des musulmanes mais Tamino porte un « splendide habit de chasse japonais ». Schikaneder a puisé à pleines mains dans le *Dchinnistan* de Wieland, un recueil de vingt et un contes orientaux qui ont fourni tantôt des types de personnages, tantôt des péripéties de l'action, tantôt des citations ponctuelles. À cela s'ajoutent, puisqu'on est au théâtre, des machines propres à tous les sortilèges : montagnes qui s'ouvrent et se referment pour la Reine de la nuit, véhicule aérien pour les Garçons — véritables petits dieux ex machina —, trappes permettant des apparitions et des engloutissements. Ces expédients théâtraux, si l'on en croit Nissen, le second mari de Constanze Mozart, n'ont rien de subalterne car *La Flûte enchantée*, selon lui, doit fasciner l'enfant qui sommeille en tout spectateur. C'est en tout cas ce que pensait Mozart lui-même, puisqu'il raconte avoir amené à une représentation son fils Carl, âgé de sept ans, accompagné par sa grand-mère, laquelle, quoique sourde, avait assez de belles choses à voir pour tirer plaisir du spectacle.

Mais c'est évidemment l'émerveillement musical qui retient d'abord l'attention, à commencer par tous ces moments où Mozart, comme il l'avait déjà fait avec *Idoménée*, cherche à inspirer la terreur sacrée. Il compose ainsi de véritables cataclysmes musicaux dont les principales victimes sont les trois Dames dans les deux quintettes de l'acte II, accompagnées la seconde fois, dans le finale, par la Reine de la nuit et par Monostatos, avec qui elles disparaissent dans les entrailles de la scène. Tous crient à tue-tête, au milieu des « éclairs, du tonnerre et de la tempête » que rendent des accords violemment dissonants, des trémolos furieux et les mugissements des cors ; des effets sonores d'une telle brutalité sont totalement inusités chez Mozart et le mettent, pour quelques brefs instants, sur un pied d'égalité avec les plus bruyants de ses contemporains, comme Cherubini ou Méhul. Mais le calme revient dès que les personnages malfaisants sont tombés dans leur trappe et l'on passe immédiatement à la dernière scène, grâce à l'un de ces changements de décor instantanés que permettait la machinerie théâtrale du XVIII^e siècle. En l'occurrence, « les rayons du soleil chassent la nuit », et l'on passe de l'ombre à la lumière par un fondu-enchaîné musical où la texture de l'orchestre s'allège par paliers, avant de déboucher sur un hymne triomphal aux dieux de l'Égypte et à Tamino et Pamina.

La Reine de la nuit n'appartient que partiellement à la sphère du surnaturel, dans la mesure où ses pouvoirs magiques sont moindres que ceux de Sarastro. Elle n'en bénéficie pas moins d'une impressionnante introduction orchestrale lors de sa première apparition devant un Tamino médusé. Son premier air a la particularité d'être en partie narratif et de ne comporter quasiment aucune

répétition de paroles, caractéristique qui s'étend aussi à de nombreux autres morceaux musicaux de *La Flûte*. Le second air de la Reine la représente en enchantresse maléfique, à l'instar de ses congénères de l'Antiquité ou de la Renaissance, Médée, Circé ou Armide, ou comme Électre à la fin d'*Idoménée* lorsqu'elle invoque les Furies. Après une première phase d'imprécations et de vocalises stratosphériques, la Reine de la nuit se fixe sur un intervalle obstiné d'octave descendante ; l'idée musicale, si frappante dans son acharnement, n'est cependant que la fidèle traduction musicale d'une idée textuelle tout aussi singulière, la répétition en cascade des participes passés « Verstossen », « verlassen », « zerstrümmert » (« proscrire », « abandonnée », « détruits »). Mais la voix reste le plus souvent dans la nuance piano, et c'est l'orchestre qui bouillonne en permanence comme un chaudron, en illustration littérale du verbe « kochen » (« cuire ») qui figure stratégiquement au premier vers. Dès que le personnage prend sa respiration l'orchestre se déchaîne en trémolos et en gestes compulsifs qui relancent sans cesse le discours jusqu'aux terrifiants éclats de voix à la fin. Puis la Reine « disparaît par la trappe », accompagnée par des syncopes qui rappellent, dans un forte volcanique, celles qui avaient dignement présidé à son apparition au premier acte.

La sphère surnaturelle ne se manifeste pas seulement par la virulence sonore, mais aussi par un recueillement qui fait souvent entrer *La Flûte enchantée* dans le domaine de la musique religieuse. La marche des Prêtres, dont il a déjà été question, est suivie par un air de Sarastro, « O Isis und Osiris, schenket » (« Ô Isis et Osiris, accordez ») où l'orchestre sonne un peu comme un orgue, entourant la voix d'une sorte de halo sacré. Mozart, encore une fois, use d'une instrumentation sans précédent en éliminant violons et contrebasses et en laissant ressortir la sonorité étrange des clarinettes graves appelées cors de basset — précisons, à l'attention de ceux qui les considèrent comme des instruments maçonniques, qu'on les trouve déjà dans *L'Enlèvement au sérail*, opéra totalement étranger à la franc-maçonnerie. L'ambiance religieuse culmine dans le grand chœur d'hommes « O Isis und Osiris, welche Wonne ! » (« Ô Isis et Osiris, quel bonheur ! »), où des effets d'écho évoquent la réverbération d'une église. L'orchestration riche en cuivres y joue aussi un rôle capital, servant d'écrin à une psalmodie directement empruntée à la pratique liturgique.

Le pouvoir de la musique

La musique des morceaux cités jusqu'ici illustre à l'évidence les situations dramatiques correspondantes, mais avec un degré de raffinement qui oblige en même temps à prêter attention à la formulation musicale en elle-même. C'est encore bien plus le cas dans tous les passages où la musique constitue le sujet même de l'action dramatique, comme l'annonce déjà le titre de l'opéra dans sa globalité. Les épisodes proprement musicaux commencent dans le finale de l'acte I, lorsque Tamino joue de sa flûte pour dire sa joie de savoir Pamina vivante. Or, comme souvent lorsqu'un sortilège est à l'œuvre, les effets dépassent l'intention de son auteur. Ce sont d'abord des animaux qui surgissent, charmés par la flûte comme l'étaient les créatures de la Thrace par la lyre d'Orphée. Puis Tamino reprend son air au début, chose rare dans *La Flûte enchantée*, avec l'effet de retenir sur scène une ménagerie à la fois comique et bienveillante, mais surtout de faire venir vers lui Pamina et Papageno. L'air formalisé s'interrompt cependant assez rapidement, pour se dissoudre dans des appels en direction de Pamina et Papageno ; et de fait, ceux-ci font leur entrée, attirés par la flûte comme dans la légende de l'enchanteur de Hamelin.

Il est encore d'autres moments où la musique fait survenir l'être aimé, au second acte cette fois : dès que Tamino joue de la flûte pour exprimer ses sentiments alors qu'il lui est interdit de parler, Pamina fait malencontreusement son entrée, avec la conséquence qu'elle prend le silence de Tamino pour de l'indifférence. Les deux autres passages où la musique est à prendre comme une métaphore de l'amour, ou du moins de l'attirance entre les sexes, reviennent à Papageno. Son air « Ein Mädchen oder Weibchen » (« Une fille ou une petite femme ») formule explicitement le souhait d'une présence féminine, et le glockenspiel remplit irrécusablement son office : « Me voici, mon ange ! », dit

Papagena sous les traits d'une vieille femme qui entre « en dansant et en s'appuyant sur une canne » pendant que retentit la ritournelle finale de l'air, en style de gigue. Plus parlant encore est le dernier épisode « musical », celui où Papageno, sur le conseil des trois Garçons, renonce au suicide et fait fonctionner à nouveau son jeu de cloches, qu'il appelle comiquement ses « Zauber ding » (« machins magiques »). Le prodige dure alors particulièrement longtemps car Papagena doit agrémenter son entrée de divers mouvements de pantomime, sur un rythme mécanique qui laisse entendre qu'elle est mue par la musique comme un automate. Il n'est pas indifférent de repérer, ici comme ailleurs, toute la dimension mimétique de la musique de Mozart, que nous sommes habitués à écouter en disque ou à voir dans des mises en scène qui répugnent à l'illustration littérale : quelle que soit l'option esthétique adoptée aujourd'hui, Mozart pensait en termes d'imitation, grâce à cette capacité inépuisable qu'il avait d'imaginer des sons dès qu'il se représentait des gestes.

Le second usage des instruments enchanteurs est de protéger les héros contre un monde hostile. Dans le premier finale, Papageno transforme Monostatos et ses esclaves en robots chantants et dansants, avec pour effet de leur ôter momentanément toute leur méchanceté. Ainsi, la musique adoucit les mœurs, ce que Pamina et Papageno, toujours unis dans un même élan de fraternité, chantent en canon sur des paroles où « Harmonie » rime avec « Sympathie ». La musique exerce encore sa vertu bienfaisante à l'acte II, lorsque la flûte de Tamino repousse les lions de Sarastro venus menacer Papageno ; il y avait là, bien sûr, matière à plaire aux enfants, petits et grands, et les animaux conçus pour le festival de Glyndebourne par le peintre David Hockney sont là pour montrer que la magie est toujours prête à opérer, pour peu que l'on accepte *La Flûte enchantée* comme un tout, sans en exclure ses aspects les plus ingénus.

Continuité musicale

La longueur du dialogue parlé — toujours raccourci à la représentation — ne doit pas masquer le fait que *La Flûte enchantée* « musicalise » des événements qui, dans tout autre opéra de l'époque, seraient traités en récitatif ou en dialogue. Le quintette du premier acte, par exemple, enchaîne dans une seule coulée musicale les borborygmes de Papageno réduit au silence, la remise des instruments magiques par les Dames, l'évocation des trois Garçons dans un moment d'une particulière beauté sonore, enfin les adieux avant le départ des deux hommes. Le second finale va plus loin encore en fusionnant, dans un morceau long d'une demi-heure environ, des épisodes systématiquement contrastés les uns avec les autres. La tentative de suicide de Pamina mène Mozart vers des sommets d'inspiration, aussi bien pour rendre la détresse déchirante de la jeune femme que la sagesse raisonneuse des trois Garçons. La musique suit pas à pas chaque état d'âme de l'héroïne, longtemps murée dans son désespoir et sourde à toute consolation. « Ich möcht'ihn sehen » (« Je voudrais le voir »), chante Pamina par quatre fois, avec une insistance à laquelle seule la musique peut conférer ce degré d'intensité. L'épisode se conclut sur une valse où se mêlent les quatre voix aiguës, formant ensemble une euphonie rayonnante où s'expriment l'espoir retrouvé et l'amour béni des dieux dont parle le texte. Puis tout change brutalement pour amener les épreuves du feu et de l'eau. Le défi, pour Mozart, consistait à traduire en musique un paysage effrayant, avec cascade et volcan en éruption, que gardent deux hommes au casque surmonté d'une gerbe de flammes. Commence alors une fugue, forme quasiment inouïe à l'opéra, mais dont le sens est de préparer la lecture d'une inscription probablement figurée en hiéroglyphes. Les deux gardes impassibles déclament le texte sur une mélodie du XVI^e siècle, accentuant encore davantage l'impression de dépaysement que dégage cette musique archaïque. Le procédé du contrepoint agit ici comme moyen expressif autonome, sans le secours d'autres instruments à vent que les trombones à l'unisson avec les voix. C'est que Mozart garde en réserve l'effet d'instrumentation le plus miraculeux de l'opéra, qu'il met en œuvre peu après, lorsque Tamino et Pamina traversent le feu et l'eau la main dans la main. On entend alors une dernière fois la flûte magique, soutenue par les seuls cuivres (trompettes, cors et trombones) et la ponctuation mystérieuse

des timbales. Nulle évocation ici de la nature hostile, tout se concentre sur la mélodie de la flûte, dont le dessin mélodique rappelle en passant une des phrases les plus mémorables de l'opéra, celle sur laquelle s'ouvre l'air de Tamino au premier acte (« Dies Bildnis ») et celle que chante Pamina lors de leurs retrouvailles (« Tamino mein ») — ce qu'on pourrait appeler, en citant Proust à propos de la Sonate de Vinteuil, « l'air national de leur amour ». L'abondance des ensembles, la place accordée aux sentences morales et la longueur des finales aboutissent à laisser peu de place à l'effusion des sentiments — constatation paradoxale si l'on pense à quel point les personnages sont associés dans notre esprit à des émotions plutôt qu'à des actions. La raison est à chercher dans le détail expressif des ensembles, mais aussi dans la densité des airs, comme si Mozart avait voulu compenser en intensité ce qu'il perdait en longueur. Les airs de Tamino et Pamina sont d'une brièveté saisissante, surtout en comparaison avec deux autres airs écrits par Mozart quelques années plus tôt dans *Der Schauspieldirektor*, consacrés eux aussi à ces deux sentiments primaires (comme on parle de couleurs primaires) que sont l'amour et le désespoir. Ceux de *La Flûte enchantée* ont perdu tout ce que leurs antécédents pouvaient avoir de formel : l'expression individuelle coule de source, comme si la musique s'inventait au fur et à mesure qu'elle se déroule.

La Flûte enchantée est donc un opéra conçu pour une équipe d'égaux, ce qui devait être encore plus sensible lors de la création au Theater auf der Wieden, où les chanteurs étaient tous unis par des liens de famille ou d'amitié. Mozart lui-même, depuis *La Pierre philosophale*, avait rejoint cette compagnie sans divas, mais où les trois principaux chanteurs masculins (Sarastro, Tamino et Papageno) étaient aussi compositeurs, donc des musiciens particulièrement chevronnés. Il n'est pas étonnant que les premières représentations aient été un immense succès et que Salieri en personne ait dit à Mozart que c'était un « operone », c'est-à-dire, en bon italien, un « grand opéra » comme l'annonce le livret. Le public d'aujourd'hui a perdu le sens de ce que l'œuvre pouvait avoir d'exceptionnel, de même que la complicité entre la troupe et les spectateurs appartient à un passé à jamais révolu. Mais la présence toujours renouvelée des enfants dans le public est là pour nous rappeler que la magie, dans tous les sens du terme, est prête à opérer comme au premier jour.

MICHEL NOIRAY, Chercheur à l'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France