

La Sarrazine, grand opéra historique inachevé de Richard Wagner

par Pascal Bouteldja

Les Classiques ne juraient que par l'Antiquité, ses dieux et ses héros. Les Romantiques vont élargir leurs domaines d'investigation à une nouvelle source d'inspiration : l'Histoire et l'Europe médiévale. Les drames historiques connaîtront alors une faveur sans précédent. Eugène Scribe suivra ces tendances littéraires. Il puisera dans le domaine de l'Histoire pour alimenter le sujet de ses livrets d'opéras, en particulier dans les romans de Walter Scott qui connaîtront en France un prodigieux succès. Scribe et ses compositeurs (Meyerbeer, Auber...) feront du grand opéra historique parisien le genre musical nouveau qui prédominera dans les années 1830. Leurs productions voyageront dans l'Europe entière et influenceront plusieurs générations de compositeurs. L'impact le plus manifeste sur Richard Wagner dans le genre se trouve dans son *Rienzi*, le meilleur opéra de Meyerbeer selon la célèbre boutade d'Hans von Bülow. Mais, on ne saurait ramener les relations du compositeur à l'opéra historique à ce seul et brillant essai. Les sujets légendaires puis mythiques ne s'imposeront qu'après de nombreuses tentatives - toutes inabouties - dans le genre de l'opéra traditionnel. C'est ainsi que les années 1834 à 1849 furent une foisonnante période pour Wagner pendant lesquelles il n'ébaucha pas moins de quatorze opéras, dont cinq scénarios en cinq actes. Que quelques-uns seulement furent composés démontre bien que ces temps furent empreints de nombreux doutes et de recherche. La fameuse déclaration d'*Une communication à mes amis* : « *Ce moment marque le début de ma carrière de poète et l'abandon de celle de librettiste d'opéra* », devant s'interpréter comme un avant et un après *Hollandais Volant*, même si l'oeuvre marque bien une évolution stylistique de son auteur, elle n'est que relative et ne peut être interprétée comme une césure brutale.

Les prémices

C'est ainsi, que bien avant *Rienzi*, le premier projet de grand opéra historique s'intitule *Die Hohe Braut (La noble Fiancée)*, construit sur la prise de Nice par l'armée française en 1793. Il date de l'été 1836, lorsqu'à Königsberg Wagner souhaitait conquérir Paris, capitale musicale de l'époque : il en fallait passer sous les fourches caudines de l'imitation du style dominant, à savoir le grand opéra historique français. Le jeune et optimiste Wagner, après en avoir rédigé l'esquisse en fit une traduction en français qu'il adressa par deux fois à Scribe le priant de le mettre en vers conformes aux usages et goûts parisiens, afin qu'il puisse en composer la musique. Vaine requête bien évidemment... Il remaniera ce projet à l'été 1840 en resserrant l'intrigue sur quatre actes avant de le reprendre en septembre 1842 pour le proposer à son collègue Gottlieb Reissiger, second Kapellmeister à l'Opéra de Dresde. N'y donnant aucune suite, c'est finalement l'ami pragois de Wagner, le compositeur tchèque Jan Bedřich Kittl qui mit en musique le livret. L'opéra vit le jour sous le titre de *Bianca et Giuseppe ou Les français devant Nice* et fut créé avec succès à Prague en 1853. Wagner n'entendit jamais cet ouvrage qui fut ensuite donné à de nombreuses reprises.

Un sujet historique sur les Hohenstaufen

L'autre grande ébauche d'un opéra historique date du premier séjour parisien, à l'époque où Wagner se tournait avec nostalgie vers l'histoire allemande. Samuel Lehrs lui avait mis entre les mains la chronique historique de Friedrich von Raumer, *Histoire des Hohenstaufen et de leur temps (Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*. Leipzig, Brockhaus, 1823-1825). Richard lut cet ouvrage avec grand intérêt. Il avait aussi probablement eu connaissance au même moment de la pièce d'Ernst Raupach, *Manfred, Fürst von Talent* (1835), auteur du livret de *Agnes von Hohenstaufen* de Spontini. Ce n'était toutefois pas tant pour se faire une idée précise de ce qu'était cette patrie allemande qu'il aspirait à retrouver après ces années d'exil que pour y chercher un sujet d'opéra. En effet, ce n'était pas en vertu d'une théorie esthétique qu'il avait composé le *Hollandais Volant*. Le hasard l'avait mis en présence d'un sujet légendaire qui s'était emparé de son imagination de poète. Il ne voyait donc aucune raison *a priori* pour supposer que des lectures

historiques ne pourraient lui révéler un sujet tout aussi favorable. Le personnage de Frédéric II le fascina, y voyant « *la plus haute expression de l'idéal allemand* ». L'empereur germanique bien que non fondateur historique de la famille des Hohenstaufen, en était, du moins pour Wagner, le fondateur mythique, à l'origine de la gloire de la famille et celui qui concentrait en lui toutes les qualités des ancêtres vénérés. Il y vit aussi un type humain universel. Malheureusement, la figure se déroba à toute représentation et ne parvenant pas à trouver un épisode qui se prêterait à un plus libre essor de sa création poétique, il s'intéressa à la décadence de la maison gibeline à travers l'histoire du fils de Frédéric II, Manfred, ruinant l'héritage paternel malgré ses tentatives de parvenir au rétablissement de l'ancien Empire. Il choisit à cet effet l'épisode de la conquête du royaume de Sicile et d'Apulie et des conflits avec le pape entre les années 1254 et 1258. Wagner écrit dans *Ma Vie* : « *J'établis le plan d'un long poème en cinq actes, qui devait s'adapter parfaitement à une illustration musicale. J'avais paré mon sujet de scènes pittoresques et de situations compliquées* ». Aux données historiques, Richard avait greffé une intrigue passionnelle en inventant le personnage d'une jeune femme, Fatima. Il poursuit dans une *Communication à mes amis* : « *J'incarnai l'esprit de ce Frédéric II, mon héros favori, dans une jeune sarrazine, fruit des amours que Frédéric avait eues avec une fille de l'Arabie* ».

Genèse

Bien qu'on sache peu de chose sur la genèse de cette pièce, les musicologues affirment avec certitude que la conception date de la fin de l'année 1841, c'est-à-dire au moment où Wagner avait appris la création prochaine de son *Rienzi* au théâtre de Dresde et où il devenait familier du grand opéra grâce à son contact avec la scène parisienne et ses auteurs les plus fameux. Il intitula ce projet : *La Sarrazine*. Pourquoi ce titre et pas Manfred ? Wagner faisait apparaître cette prophétesse exaltée, Fatima, qui intimait au fils de l'Empereur complètement découragé l'ordre de préserver son héritage. Il tombait passionnément amoureux de cette femme, sa demi-soeur... qui devenait la véritable héroïne du drame...

L'argument était « *solide et assez intéressant pour faire beaucoup d'effet* » pensa Wagner ; cependant le sujet ne tarda pas à perdre son prestige à ses yeux. Il ne l'intéressa ni longtemps ni profondément. « *A aucun moment je ne ressentis pour cette oeuvre l'enthousiasme qui m'eut permis d'en mettre la musique en chantier* » poursuit-il dans son autobiographie. Il se détourna du projet pour s'engager sur les traces d'Hoffmann en ébauchant, au printemps 1842, le livret d'un opéra en trois actes intitulé *Les Mines de Falun*, dont l'esquisse fut achevée le 5 avril. Elle présentait des similitudes avec le *Hollandais Volant* et aurait pu lui ressembler. Wagner perdit également rapidement tout intérêt pour ce projet, ne trouvant aucun charme à la répétition. Mais la raison en était peut-être la découverte à cette même époque du poème de *Tannhäuser*.

La figure historique de Manfred fut donc éclipsée par celle légendaire du Minnesänger. Dans une *Communication à mes amis*, Wagner utilise une métaphore, celle du corps et du costume pour confronter ce sujet légendaire à celui de l'Histoire. Son drame historique lui apparut comme « *un tissu historico-poétique étincelant, pompeux et chatoyant, qui lui dissimulait comme sous un vêtement d'apparat, la svelte forme humaine qui seule pouvait charmer les regards* ». Wagner ne renonça pas pourtant complètement à la dimension historique du sujet : « *Ce Tannhäuser était infiniment plus que Manfred ; il était l'esprit de la race des Gibelins à travers les âges, ramassée en une figure unique, précise, infiniment saisissante et émouvante* ». Toutefois, il convient de préciser qu'au-delà du conflit esthétique théorisé *a posteriori* par Wagner dans ses oeuvres en prose, la raison profonde de l'abandon du projet de la *Sarrazine* tient dans le risque de retour en arrière. Avec un grand opéra historique en cinq actes, Wagner était sur le point de revenir dans la direction de son *Rienzi*, c'est-à-dire une oeuvre taillée au moule des réussites d'Halévy et de Meyerbeer, un mélange entre chevalerie et Orient par où avait triomphé *Robert le diable*, et où Verdi cherchera la clef de sa *Jérusalem*. Or, c'est la voie explorée avec le *Hollandais Volant* qui l'emporta. Pas aussi facilement toutefois que Wagner veut bien l'écrire.

Après sa triste aventure parisienne, Wagner retrouva début avril 1842 la cité des bords de l'Elbe où il avait passé son enfance, l'Opéra de Dresde ayant accepté de créer son *Rienzi*. Et c'est ainsi que le 22 juin, Richard partit seul visiter les ruines de la forteresse du Schreckenstein, dans les environs de la ville. Séjournant dans une auberge, il y écrivit la vingtaine de pages de l'esquisse en prose de son nouvel opéra, dont il acheva la copie le 8 juillet à Teplitz. Ce projet, qui portait encore le titre de « *Venusberg* », comportait une modification essentielle qui deviendra déterminante par rapport à ses sources : Elisabeth devenait un objet d'amour, amoureuse et rédemptrice.

Mais l'abandon de la *Sarrazine* n'était pas définitif. Après le demi-succès du *Hollandais*, trop hâtivement monté, et la reprise triomphale de *Rienzi*, Wagner souhaita reprendre l'esquisse de ce *Manfred*, faisant sacrifice de ses idées et revenant au genre historique et à la pièce à grand spectacle. Cet épisode de l'histoire de la dynastie des Hohenstaufen était le sujet idéal, surtout avec le concours d'une interprète comme Wilhelmine Schröder-Devrient dans le rôle-titre, après sa performance dans le rôle de Senta. Wagner rédigea rapidement et avec beaucoup de méticulosité le scénario complet de la pièce au cours de l'hiver 1843 et le soumit à la chanteuse. Hélas, le rôle qu'il lui destinait ne convint pas à la créatrice du rôle d'Adriano. Voici ce qu'écrivit Wagner : « *Ce texte ne lui plut guère, en particulier pour certaines choses avec lesquelles sa situation à l'époque l'empêchait d'être d'accord. Un trait fondamental de mon héroïne était résumé dans cette phrase : La prophétesse ne peut redevenir femme. L'artiste, quant à elle sans l'exprimer d'une façon précise - ne songeait nullement à prendre congé de la femme* ».

La *Sarrazine* était cette fois condamnée sans appel. Richard revint donc à *Tannhäuser* qui exerçait de plus en plus sur lui une attraction profonde et qui lui parut probablement plus à même tout à la fois d'accueillir les thèmes qui l'intéressaient et de poursuivre dans la nouvelle voie esthétique ébauchée. *Tannhäuser* oscillait entre les deux pôles de l'Eros, permettant ainsi à la rédemption d'être possible. Dans la *Sarrazine*, elle n'aurait jamais pu l'être, quelle personne aurait bien pu sauver Manfred ? Et c'est le 22 mai, le jour de son trentième anniversaire, que Wagner acheva la rédaction du livret de *Tannhäuser*. La composition musicale débutera peu après durant ses congés d'été à Teplitz.

L'esquisse en prose

A la différence des *Mines de Falun* ou de l'*Heureuse famille des Ours*, on ne dispose pas du livret complet pour ce projet d'opéra mais seulement d'une esquisse en prose très détaillée où toutes les répliques sont déjà retranscrites précisément et les didascalies particulièrement détaillées. On trouve aussi à côté de la description de chaque personnage, la tessiture de chacun des rôles. Cette esquisse en prose indique également des structures musicales comme quelques ensembles et finales mais aucune forme soliste, qu'on peut toutefois deviner... Le texte a d'abord été publié de manière posthume par Hans von Wolzogen dans les *Bayreuther Blätter* en 1889, puis édité en 1911 dans les *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Le lecteur non-germaniste se reportera avec profit au livre de Philippe Godefroid, *Richard Wagner : Les Opéras imaginaires* (Paris, Seghiers, 1989) qui réunit des traductions de la quasi-totalité des oeuvres théâtrales inachevées.

Synopsis

L'action se déroule à Capoue, à Luceria (aujourd'hui Lucera) et dans les environs de Naples au début du XIII^{ème} siècle, à l'époque de la domination du sud de l'Italie par les Hohenstaufen.

Le **premier acte** se déroule dans le château de Manfred à Capoue.

Le fils illégitime de Frédéric II vit dans l'oisiveté de sa cour orientale, nostalgique de la gloire passée de son père et de ses grandes actions héroïques, laissant le royaume d'Apulie livré à lui-même, aux intrigues politiques et aux querelles entre le parti des Guelfes, partisans du Pape, et celui des Gibelins, partisans de l'Empereur. Seul l'Orient a conservé l'héritage du grand souverain. C'est ce que lui dit Fatima, une jeune sarrazine d'une étrange beauté. Au son d'un luth, elle lui révèle que l'Orient sanctifie la mémoire de son père. Elle chante alors le récit des amours que Frédéric avait eues avec une fille de l'Arabie, Zélina, pendant les jours paisibles passés en Palestine lors des croisades. Fatima ayant appris dans son pays la décadence où sombrait la maison gibeline s'est rendue en Apulie. A cette cour, en proie au découragement, elle apparaît comme une prophétesse qui éveille les âmes. Elle réveille le souvenir d'un temps lointain, plein de gloire, celui du défunt Empereur, qui non seulement avait pacifié le royaume mais avait également réuni le monde chrétien et musulman. Elle exhorte Manfred à l'action et lui demande de rendre au royaume un roi ainsi que l'unité politique et la paix au pays. Elle le décide à fuir face aux intrigues des Guelfes. L'enchantement du récit de Fatima est rapidement brisé par l'intrusion de Burello, vassal et ennemi de Manfred, à qui il cherche querelle, le traitant de « *compagnon efféminé* » et de « *bâtard* ». Il l'informe qu'une plainte a été déposée devant le légat du pape. Manfred risque l'excommunication. La querelle gronde entre les partisans de Burello et le clan de Manfred qui n'a pas d'autre choix que de fuir. Tous se séparent exaltés aux cris d'« *Empereur Frédéric* ».

Le **deuxième acte** se déroule la nuit dans une contrée montagneuse.

Les compagnons de Manfred en fuite font une halte. Avant de s'endormir, Manfred s'interroge sur les sortilèges qu'a accomplis Fatima auprès de son âme. Pendant son sommeil, apparaît par-dessus la crête des montagnes une troupe fantomatique d'hommes armés, à la tête desquels marche l'empereur Frédéric II entouré de ses héros. Le spectre s'immobilise un instant et adresse un signe à son fils. Lorsque l'apparition s'est dissipée, la sarrazine apparaît dans une saillie rocheuse et éveille Manfred. Ce dernier la presse de lui révéler son identité. Fatima le repousse et lui conseille de ne pas rompre l'enchantement. Elle le convainc de se rendre à Luceria, résidence assignée des sarrazins par Frédéric après leur expulsion de Sicile. Manfred tente vainement de retenir la prophétesse ; celle-ci disparaît alors que le jour se lève. Les chevaliers s'éveillent. Manfred sortant de son hébétude, en proie à la plus grande exaltation, enjoint ses camarades de se rendre à Luceria pour soumettre le royaume d'Apulie. Tous se mettent en route alors que le rideau tombe.

Le **troisième acte** s'ouvre sur une rue de la ville de Luceria.

La population arabe célèbre l'approche du ramadan. Fatima enflamme son courage et défend la cause de Manfred. Le gouverneur de la cité, Burello, craignant la révolte, ordonne de fermer les portes de la ville. La nuit tombe. Nurredin, le fiancé de Fatima, lui reproche sa conduite. Celle-ci le rassure ; sa jalousie est vaine. « *Manfred doit devenir empereur, Nurredin mon époux* » lui répond-elle. Au cœur de la nuit, Manfred s'introduit dans la ville endormie. On amène le gouverneur qui est contraint de se prosterner devant le futur souverain. Dans l'ensemble final, Nurredin s'éveille à la jalousie alors que Burello réprime sa rage et évoque sa future vengeance. Manfred s'engage à conquérir l'Apulie. Le jour se lève. Le muezzin appelle à la prière. Tous s'agenouillent.

Le **quatrième acte** : Un palais à Capoue, comme au premier acte.

Burello médite de sombres projets pour entraîner la chute de Manfred et rétablir l'héritier légitime de Frédéric II, son unique petit-fils, l'enfant Konradin (fils de Konrad IV, un frère de Manfred mort en 1254 et âgé de six ans lorsque Manfred fut couronné en 1258). Fatima tente toujours de convaincre Manfred de ne pas repousser le destin qui s'offre à lui et d'accepter la couronne d'Apulie. Mais le fils de Frédéric est passionnément amoureux de la jeune femme. La gloire n'a plus d'attrait. Fatima lui révèle alors qu'elle est déjà promise à Nurredin, son ami d'enfance. Après le couronnement, fidèle à son vœu, elle retournera en compagnie de son époux dans sa lointaine patrie. Le mariage doit être célébré aujourd'hui. Elle quitte Manfred étourdi : « *Je te verrai une dernière fois pour te saluer comme Roi* ». Mais Burello, resté caché avec Nurredin pendant leur dialogue, continue à instiller le venin de la jalousie dans l'esprit du fiancé de la sarrazine. On apprend par la suite la nouvelle de la mort du jeune Konradin. Rien ne s'oppose au couronnement de Manfred. Mais ce dernier persiste dans son refus de restaurer la dynastie des Staufen. Une musique de noce arabe se fait entendre. Du jardin, débouche le cortège nuptial de Fatima et Nurredin. Elle s'incline devant le prétendant au trône. « *J'avais promis au plus fidèle des amoureux de lui donner ma main le jour où je pourrais te saluer comme Roi. Vois, je suis mariée et Toi, te voici Roi !* » Manfred cède finalement. Le rideau tombe au son des cris d'allégresse avec en contrepoint la musique nuptiale des sarrazins.

Le décor du **cinquième acte** représente le port et la baie de Naples.

Dissimulé sous un manteau, Burello, appuyé au coin d'une rue, observe Nurredin préparant le navire qui doit les ramener en Arabie. Il vient à lui. Fatima n'aurait-elle pas sacrifié sa nuit de noces à Manfred ? Elle était en effet présente auprès de lui ; de nombreux témoins l'ont vue... Et Nurredin se souvient : « *Elle a versé une boisson et je suis tombé ivre sans conscience. Alors, j'ai eu des rêves. Quand ce matin, je me suis réveillé, elle était devant moi, parée de beaux atours* ». « Alors venge toi » lui crie Burello. Le cortège du sacre débouche sur scène. Nurredin saisit sa dague et se précipite sur Manfred. Fatima pare le coup mortel en se jetant devant lui. Elle lui révèle qu'elle est sa soeur, la fille de Zélina et qu'elle l'aime, avant de s'effondrer sur le cadavre de Nurredin, tué par les gardes. Burello s'avance. L'héritier légitime n'est pas mort. Konradin vit. Les luttes vont reprendre. Le nouveau roi dit adieu pour toujours au bonheur. Trompettes. Rideau.

Quelle musique ?

L'oeuvre ne fut jamais mise en musique. Aucune esquisse ne nous est parvenue. Peut-on être sûr que ce « Manfred » aurait ressemblé à *Rienzi* ? Le traitement de quelques scènes et les modèles utilisés par Wagner peuvent nous faire entrevoir le traitement musical qu'il envisageait. Car l'essentiel de sa dramaturgie reprend bien pour modèle l'opéra historique des années 1830-1840.

Ainsi, le début de l'oeuvre semble s'appuyer sur un modèle proposé par Meyerbeer. A son entrée en scène,

Fatima entonne un chant en s'accompagnant d'un luth dans lequel elle évoque le passé glorieux de Frédéric II. Il est possible que le modèle utilisé soit clairement la ballade de Raimbaut (« *Jadis régnait en Normandie...* ») de *Robert le diable*, où placée elle aussi en début, est un récit d'exposition nous relatant les antécédents de l'action. Mais Wagner aurait probablement traité cette intervention comme une pièce musicale appelée par les musicologues « chant inséré » (Einlage-Lied) à la manière de la ballade de Senta dont il venait déjà d'expérimenter les mécanismes dans *Le Vaisseau Fantôme*. A l'instar de l'héroïne du *Vaisseau* chantant la ballade du Hollandais maudit, Fatima ne parle pas en son nom propre, même si elle est personnellement concernée par son récit, mais se fait l'interprète d'un chant populaire, sans doute déjà exécuté maintes fois par divers chanteurs. D'ailleurs ce chant est même nommé par Wagner ballade lors de sa dernière répétition dans l'oeuvre à la mort de Fatima. L'esquisse précise : « *L'orchestre fait doucement écho au refrain de la ballade du premier acte* ».

Bien que l'oeuvre soit restée au stade d'esquisse, la description très précise des décors et les nombreuses didascalies sont remarquables. Ainsi, les deux premiers actes offrent une opposition totale. Le premier acte se situant dans la cour orientale de Manfred, avec un tableau de danse qui aurait apporté un coloris musical spécifique, s'oppose à l'acte II se déroulant dans une nature sauvage et de nuit. Un office religieux avec la prière des moines en toile de fond servant de cadre à l'apparition en rêve de l'empereur Frédéric à son fils, anticipe remarquablement l'acte II du *Don Carlos* de Verdi.

Autre motif, passage quasiment obligé de la dramaturgie du grand opéra (on le retrouve aussi dans *Lohengrin*...) : le lever de soleil, lorsque Manfred sort de sa torpeur et appelle au combat. Ce tableau d'aurore, digne de surpasser les meilleurs effets du grand opéra parisien, fait appel à une masse chorale statique et marque une pause de l'action avant le départ pour la guerre des troupes en présence. Cette scène est aussi un lieu de convergence d'effets dramatiques, optiques et auditifs. La spatialisation des effets musicaux crée une illusion d'espace sonore en trois dimensions, marquant une ouverture à la fois réelle et symbolique de l'espace scénique. Le livret nous dit que le premier plan est occupé par le campement des troupes de Manfred ; on voit au second plan un hospice d'où on perçoit depuis l'arrière-plan le son d'une cloche tandis que se découpent au fond de la scène des pointes rocheuses. Le lever de soleil fait immédiatement suite à l'apparition fantomatique de la prophétesse Fatima venue donner à Manfred la révélation de sa mission. C'est donc dans une grande profondeur de champ à la fois visuelle et sonore que se découvre aux spectateurs ce tableau, délivrant un message clair : la promesse d'une nouvelle époque et d'un avenir glorieux qui ne se réalisera que dans l'action. Wagner se serait sans doute souvenu de *Columbus*, la pièce de Theodor Appel pour laquelle il avait composé en 1835 une musique de scène et une ouverture : la scène de découverte des Amériques se déroulait sous un grand lever de soleil. Il avait composé le motif « *de la terre espérée que cherchait le regard du héros, (...) qui enfin, sous le soleil du matin, se montrait réellement aux yeux des navigateurs tel le monde immense de l'avenir* » pour six trompettes de tonalités différentes, qui s'unissaient alors « *dans la tonalité principale et faisant retentir le motif en une magnifique allégresse* ». Wagner s'en souviendra aussi au début de la troisième scène de l'acte II de *Lohengrin* où la scène de lever de soleil est ainsi décrite : « *Prairie au bord de la Schelde. Aurore rougeoyante, le jour se lève progressivement* ». Le son des différents groupes de trompettes que l'on entend se rapprocher successivement crée un effet de spatialisation de la musique proche de ce que l'on aurait pu retrouver dans la *Sarrazine*. Il existe dans la production de Wagner de nombreux levers de soleil : on retiendra celui du prologue du Crépuscule des Dieux, où la scène de prédiction des Nornes peut faire une sorte de pendant pessimiste à l'apparition de Fatima...

Il est aussi difficile d'appréhender le rôle et l'importance des chœurs de La *Sarrazine*. L'analyse de l'esquisse montre que les solistes sont largement placés à l'avant-scène, reléguant la plupart du temps le chœur dans un rôle passif consistant à acclamer le héros ou à commenter l'action. Même si tous les actes se terminent par un ensemble choral, le chœur est donc, paradoxalement au principe wagnérien en devenir, plus spectateur qu'acteur. Une scène doit toutefois attirer notre attention, celle du début du troisième acte. Wagner y met une foule non pas seulement sur la scène mais qui joue. L'action se déroule dans la ville musulmane de Luceria. Les didascalies du livret abondent en détails significatifs : « *La population arabe de la ville, des guerriers, des vieillards, des femmes, des enfants, répartie en groupes caractéristiques, remplit la scène. Une ambiance animée règne parmi les groupes* ». Ce tableau évoque avec suggestivité celui du marché de Naples au troisième acte de *La Muette de Portici*, moment où la collectivité acquiert une véritable dimension sociale et politique. On sait que les indications de mise en scène sont toujours beaucoup plus développées dans la partition que dans la version du livret précédant la composition. Elles sont donc ici probablement provisoires et, en tout cas, d'une précision fort relative. Il semble néanmoins que Wagner a voulu ici faire un tableau pittoresque de population arabe de la ville au milieu du XIII^{ème} siècle, dans l'esprit de celui de *La Muette*, à cette importante différence que la foule ne prend pas la parole. Il n'y a pas de chœur, sans doute pas de ballet (sa présence n'est pas mentionnée). Wagner va ici moins loin qu'Auber et Scribe dans le rôle confié aux masses, alors qu'il lui aurait été facile de faire surgir un conflit ou tout du moins une tension. Mais on remarque bien que le livret différencie ses personnages par leurs costumes ou leurs attitudes. Ces groupes sont ensuite animés, ce qui achève de donner à la scène une qualité pantomimique. Ce tableau, comme celui de l'acte II, ne se restreint pas au lever de rideau et s'étire sur l'acte entier. Et à la fin Wagner insère ainsi une scène de prière dont l'intérêt est bien d'assurer la couleur locale de l'oeuvre. Ainsi, à la différence de *Rienzi*, où le rôle du ballet pantomime était de délivrer un message politique, celui de la *Sarrazine* est simplement d'instiller un coloris particulier à la pièce, à l'instar du grand opéra français. Tout cet acte, mais également les danses nationales du début de l'ouvrage, la récurrence

de la ballade de Fatima et la musique nuptiale arabe de l'acte IV nous montrent le souci alors inédit de Wagner d'imprégner tout son opéra d'une couleur originale.

L'ultime hommage à l'opéra d'Auber concerne le déplacement du couronnement de Manfred dans la ville de Naples, qui historiquement, se déroula à Palerme. Le décor du cinquième acte nous présente donc le port et le golfe de la ville. L'hommage à *La Muette de Portici* est de facto évident et même si le compositeur ne va pas jusqu'à mentionner le Vésuve, il ne fait aucun doute que la ville de Naples était pour les spectateurs de l'époque d'un potentiel évocateur beaucoup plus grand et plus précis que Palerme.

La présence minutieusement ordonnée de contrastes et surtout l'insertion d'éléments caractéristiques dans *La Sarrazine* est tout à fait nouvelle chez le compositeur. Il s'agit sans doute moins d'une évolution esthétique de l'auteur que la réaction aux productions de l'Académie royale de musique. Au moment de coucher sur le papier le scénario de *Rienzi* ou de *Die Hohe Braut*, Wagner connaissait le grand opéra comme un produit d'importation qu'il dirigeait ou regardait en spectateur sur des scènes allemandes aux moyens plus limités. Une fois arrivé à Paris, il put d'abord étendre sa connaissance du répertoire en découvrant des oeuvres nouvelles. Les mises en scène qu'il avait vues en Allemagne durent soudain lui apparaître bien ternes par rapport à celle de l'Opéra de Paris. La splendeur de ces dernières dépassait largement ce qu'il était possible de voir ailleurs et fit assurément prendre conscience au compositeur de l'importance de certains principes qu'il avait ignorés ou peu considérés jusqu'à présent. Il est probable aussi que *La Reine de Chypre* d'Halévy, dont la création eut lieu le 22 décembre 1841, au moment où Wagner écrivait vraisemblablement les premières esquisses de *La Sarrazine* eut une certaine influence. Wagner livra quelques arrangements pour l'éditeur Schlesinger ainsi qu'une critique fort élogieuse pour la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Il est donc possible que la prise de conscience par le compositeur de l'importance de la couleur locale, ajoutée au succès d'Halévy l'encouragea à ébaucher son nouvel opéra. Wagner concède dans une *Communication à mes amis* que l'orientalisme fut du moins une stimulation certaine : « (...) *Je me rends compte à présent qu'elle était née du souvenir d'un dessin que j'avais eu sous les yeux longtemps auparavant ; il représentait Frédéric II entouré de sa Cour presque entièrement arabe, où figuraient en particulier des femmes orientales, chanteurs et danseuses, qui avaient fasciné mon imagination* ».

Faut-il regretter l'absence de composition de cette *Sarrazine* ? Probablement pas... L'enthousiasme eût fait défaut à Wagner pour cette oeuvre d'un genre qui ne répondait que très imparfaitement à ses tendances nouvelles. Il n'aurait pu se défendre, en y travaillant, du sentiment déprimant qu'il achetait un succès immédiat à peu près certain en sacrifiant au goût du public pour l'opéra historique. Et si les wagnériens peuvent regretter de ne pas connaître « un chant de muezzin » à la sauce wagnérienne, ils peuvent se reporter à l'orientalisme très élaboré de Félicien David, qui avait fait éditer à compte d'auteur en 1836 ses mélodies orientales pour piano. Quant à la pièce « *Le Désert* », avec son chant du muezzin en arabe, elle ne sera créée qu'en 1844. On ne peut pas exclure que Wagner en ait eu connaissance.

Une dramaturgie déjà wagnérienne

La Sarrazine met parfaitement en scène le contrepoint entre action privée et historique, ce qui permet d'offrir de saisissants contrastes de situation. Ainsi pendant le final de la pièce, Fatima meurt au moment où Manfred est couronné. Celui-ci déclarant au milieu des sonneries festives de trompettes, un peu d'ailleurs comme Tristan à la fin du premier acte : « *Von heut an ohne Glück* ». Cette situation dramatique où se mêle tragédie personnelle et liesse générale est un véritable topos du grand opéra comme dans les *Huguenots*. Cette double perspective alternant focalisation publique et privée est précisément ce qui s'avérerait impossible dans *Rienzi* de par la personnalité toute politique du rôle-titre. *La Sarrazine* n'est pas une biographie et tout ne se focalise pas sur le héros ; elle propose d'ailleurs une constellation de personnages plus équilibrée. Wagner met pour la première fois en scène un protagoniste typique du grand opéra : le héros chancelant. Alors que la stature du tribun reléguait dans l'ombre tous les autres protagonistes, Manfred n'occupe pas comme Rienzi le devant de la scène. C'est ainsi qu'il est presque totalement absent des actes III et V où il n'apparaît à chaque fois que lors du finale. L'ouverture du rideau le montre déjà comme un homme las et mélancolique ; on est loin des premiers mots enflammés du chef romain. La suite nous le montrera pusillanime et faible, prêt à renoncer à sa mission pour un simple moment entre les bras de Fatima (*Parsifal* est encore loin...), écrasé par la personnalité de son père, dont seule la Sarrazine paraît avoir héritée. Toutes ses décisions et ses actions sont directement induites par les conseils de Fatima.

Et son manque total de volonté atteint son apogée au finale du cinquième acte, lorsqu'il hésite à prendre la couronne. Là encore, Fatima devra lui révéler la mort présumée du souverain légitime pour qu'il consente à devenir roi. Manfred ne prend pas une décision mais ne fait qu'accomplir ce qu'il considère comme une volonté du destin. Il ne semble jamais agir en son nom propre, pour atteindre la gloire, mais toujours au nom du défunt empereur. Le personnage rappelle en partie celui d'Arnold dans *Guillaume Tell* de Rossini, lui aussi incapable d'agir sans les conseils de quelqu'un. On comprend donc, comme Wagner, que le fils de Frédéric II n'était pas le meilleur héros possible.

Le personnage central de l'oeuvre est bien sûr Fatima, sorte de prophétesse mystérieuse, qui peut aussi annoncer le personnage d'Erda dans l'*Anneau du Nibelung*. Son apparition au deuxième acte en haut d'un rocher inaccessible, son oracle et finalement sa disparition subite ainsi que la vaine tentative de Manfred pour la retenir afin d'en savoir plus, reposent sur un schéma dramatique pratiquement identique à celui de la prophétie de la divinité dans la quatrième scène de *L'Or du Rhin*. Comme dans le prologue du *Ring*, l'oracle ne doit pas être mal interprété : Fatima n'apparaît pas à son frère tant pour lui prédire son avenir personnel à la manière d'une diseuse de bonne aventure, que pour lui signifier la volonté d'un dieu. L'héritier des Hohenstaufen devra se rendre à Luceria afin d'y trouver un appui dans la population pour y fonder à nouveau un royaume où musulmans et chrétiens seront réunis dans la paix. De la même manière, la déesse chthonienne s'adresse à Wotan moins pour lui annoncer la fin prochaine de son règne que pour lui demander de renoncer à l'anneau afin de réinstaurer le règne de l'amour et donc de l'intégrité physique du monde. Mais il existe une grande différence toutefois : Fatima n'est pas venue annoncer à Manfred son déclin et le crépuscule de sa famille mais au contraire l'aube d'une nouvelle gloire.

Fatima préfigure aussi certains aspects de Brünnhilde. Elle incarne la volonté d'un Frédéric II divinisé, comme la Walkyrie représente le désir intime de Wotan. De même que la fille du dieu ne peut concilier son double destin de déesse et de femme, Fatima remplit sa mission de prophétesse, mais échoue dans son amour pour Nurredin. Devenue femme, elle tombe sous les coups de la jalousie et de l'intrigue. Rappelons-nous la phrase de Wagner pour expliquer le refus de la Schröder-Devrient, au nom de sa féminité d'incarner ce rôle : « *La prophétesse ne peut redevenir femme* ».

Mais le véritable héros de l'oeuvre est après Fatima bien sûr, son père Frédéric II. Comme celle de Charles Quint sur le *Don Carlos* de Verdi, l'ombre de l'empereur plane sur cette *Sarrazine*. Les deux monarques n'entrent en scène que sous l'apparence de spectre (images compréhensibles chez d'aussi vifs admirateurs de Shakespeare). Toute l'action procède et retourne vers eux. Mais Wagner fait clairement le choix de l'apparition du spectre lors d'un rêve au début du deuxième acte pour des raisons esthétiques, afin de ne pas rompre le caractère réaliste de ce livret d'opéra politique et historique, qui ne doit pas donner l'impression d'être un opéra romantique dans lequel les barrières entre le réel et le surnaturel peuvent être franchies. La vision de l'empereur, même dans le cadre onirique, est un élément déterminant de la « mythisation » du personnage : il apparaît à son fils comme les dieux antiques apparaissaient aux mortels. Déjà le récit de Fatima au premier acte relatant les hauts faits de l'empereur, le transformait en héros mythique, sur le modèle des demi-dieux de la Grèce antique : « *C'était un dieu, et il vit encore en Orient, honoré comme un dieu* ». En divinisant Frédéric II, la prophétesse ne se borne pas à employer une image rhétorique, elle lui reconnaît une essence divine et fait de son histoire un véritable mythe, un événement fondateur qu'il s'agit maintenant de réactualiser, de reproduire. Ses amours avec Zelima ne relèvent pas de l'histoire individuelle mais prennent une valeur symbolique, illustrant l'union politique et spirituelle de la chrétienté et du monde musulman. Sa fille se présente donc comme la dépositaire et la propagatrice d'une légende populaire. Elle annonce d'ailleurs en prélude à son chant : « *Mille chants célèbrent sa gloire, si vous voulez en entendre un à son sujet, écoutez ce qui suit !* ». On pourrait même se laisser tenter à écrire que cette vision de l'Empereur allemand semble même annoncer l'essai de Wagner, *Die Wibelungen* écrit en 1848, dans lequel il inscrira les Hohenstaufen dans une perspective mythique. Mais il est clair que *La Sarrazine* ne prédit pas le drame musical à venir. L'insertion d'éléments légendaires dans la dramaturgie typique du grand opéra se retrouve dans certains opéras comme *Le Juif errant* d'Halévy.

L'opéra, en traitant de la lutte entre les Gibelins et les Guelfes, reprend un thème déjà bien présent, et probablement mieux traité dans *Rienzi*, celui du combat contre l'autorité religieuse. On voit dans le livret le fils de Frédéric II excommunié pour des raisons politiques, parce qu'il a refusé de rendre des terres à Burello, allié du pape. Au second acte, Manfred montre sa foi véritable, prouvant que l'excommunication n'est pas justifiée. Malgré tout, le conflit entre l'héritier et les deux papes qui se succèdent (Innocent IV et Alexandre IV) occupe une place moins centrale dans le scénario de Wagner que dans la chronique de Raumer, où les combats entre les troupes des Staufen et celles du souverain pontife sont décrits de façon circonstanciée. Sans doute par crainte de la censure, Wagner n'a pas fait du pape un véritable acteur du drame ; c'est Burello, personnage épisodique de la chronique historique, transformé par Wagner en félon classique d'opéra, qui devient le principal ennemi de Manfred, faisant ainsi passer le combat contre les autorités religieuses au second plan. Le sujet lui permet aussi de dénoncer deux problèmes majeurs à ses yeux : celui de l'Église et celui de la noblesse. Une fois encore, il utilise l'histoire italienne pour y projeter les problèmes de l'Allemagne contemporaine.

Comme toujours dans les oeuvres inachevées de Wagner, Il est aisé de repérer dans ce livret plusieurs grands thèmes communs à son oeuvre. Et d'abord celui de l'amour incestueux. Manfred et Fatima annoncent les Wälsungen. L'opéra est aussi occupé par le thème éminemment romantique, que l'on retrouvera dans *Lohengrin*, de la rencontre du monde des hommes et du monde des esprits. Un autre thème annonce

aussi cette oeuvre, celui de la mystérieuse identité de Fatima, qui ne sera connue qu'à la fin de l'opéra et que Manfred presse de lui révéler. On pourrait encore souligner le thème de la jalousie que Burello instille dans l'esprit de Nurredin, comme Ortrud dans l'esprit d'Elsa. Et à l'instar de l'épouse de Telramund, Burello est à l'origine des désastres et des menaces contre le royaume.

Le seul grand opéra historique de Wagner

On peut être certain que Manfred aurait fait une superbe épopée à la façon de Scribe, qui n'aurait vraisemblablement manqué ni d'éclat ni de brio et aurait relevé d'un autre sens de l'épique que *Rienzi*. Wagner aurait alors créé le premier opéra en langue allemande sur un sujet oriental, bien avant *Le Barbier de Bagdad* de Cornelius (1858) ou *La Reine de Saba* de Goldmark (1875). *Le Dernier des Tribuns* procède bien plutôt de Gluck et de Spontini que de Meyerbeer. Nous tenons en effet de la plume même de Wagner l'aveu que « *l'opéra héroïque* », en particulier le *Ferdinand Cortez* de l'auteur de *La Vestale*, a eu sur lui une influence déterminante. C'est vraisemblablement cette oeuvre qui a constitué pour lui le modèle principal. Il en apprécie la logique de l'ensemble, l'organisation méticuleuse, l'opulence scénique et les marches de style héroïque. C'est ainsi que *Rienzi* est plus proche d'une tragédie comme *La Vestale* ou *Olympie* de Spontini.

Le grand opéra à la française mise sur des contrastes d'atmosphère entre ces différents actes et aussi entre les scènes chorales et solistes, avec un sens précis de la couleur locale ou de la couleur du temps, dans une volonté de recréer de la façon la plus précise l'époque et les lieux dans lesquels se déroule l'opéra. C'est précisément ce qui manque dans l'opéra de jeunesse de Wagner : une véritable dramaturgie des contrastes dans l'esprit du grand opéra et ce souci de la couleur locale qu'on aurait dans *La Sarrazine*. Certes le sujet situé dans la Rome du XIV^{ème} siècle appelle des décors grandioses : place de l'antique Forum, église du Latran, Capitole, mais il n'y a pas ces éléments de contraste, ce souci du détail qui participe vraiment à la dramaturgie du grand opéra. *La Sarrazine* aurait été plus proche du grand opéra dans le style français que ne l'était *Rienzi*... Y-a-t-il lieu de le regretter ? La liberté formelle dont il avait joui dans le *Hollandais* semblait, effectivement, infiniment préférable, compte tenu du langage musical dont il disposait à présent. L'oeuvre aurait représenté à coup sûr une régression dans l'oeuvre de Wagner.

Encore les Staufen

Quatre ans plus tard, Wagner n'a pas abandonné le rêve d'une synthèse de l'histoire et du mythe. En octobre 1846, comme en 1842, il hésitait entre deux héros : Frédéric Barberousse, grand-père de Frédéric II, et Siegfried qu'il découvrit à travers le *Nibelungenlied*. Mais le conflit esthétique était cette fois beaucoup plus radical, puisque Wagner ne croyait plus que l'Histoire puisse être la source d'un drame musical. Il ne s'agissait donc pas moins que de choisir entre deux formes d'expression, l'opéra ou le théâtre. Pourtant le bref canevas présentant en cinq actes la vie de l'empereur, de la Diète de Roncale au départ pour la croisade, plein de scènes de batailles, de défilés et d'intrigues politiques, ne permet aucun doute, malgré le caractère très fragmentaire du texte. Il s'agit bien là d'un projet de grand opéra. Cette courte ébauche dramatique fut reprise à la fin de l'année 1848. Wagner ajouta le développement d'une scène sous la forme d'un dialogue entre Frédéric et le légat du pape axé sur le conflit des pouvoirs temporel et spirituel entre l'empereur et le pape. Ce projet va assez longtemps concurrencer celui des Nibelungen, jusqu'à ce que soit achevée l'esquisse en prose de la *Mort de Siegfried* dont il rédige le poème entre le 12 et 28 novembre 1848. On peut d'ailleurs penser que tout comme *Jésus de Nazareth*, conçu comme une pièce parlée, Wagner persista longtemps dans son intention de la mettre en musique. Imagine-t-on Wagner concevoir un drame non musical ? Cela aurait été bien surprenant chez un artiste qui se revendiquait compositeur dès son adolescence et qui venait d'achever son *Lohengrin*.

En conclusion...

On le sait donc, malgré le triomphe de *Rienzi*, grand opéra historique, c'est la voie esthétique explorée avec le *Hollandais* qui l'emporta. Pas aussi facilement que Wagner voulût bien l'écrire. L'abandon du projet de *La Sarrazine* au profit de *Tannhäuser* ne marque pas un adieu au grand opéra car d'autres projets virent le jour qui se rattachaient toujours à la formule de l'opéra historique. C'est que Wagner au fond ne sut jamais très bien comment aborder l'Histoire. Comment la réécrire sans trop tenir compte de la vérité événementielle. C'est effectivement ceci qui constitue la faiblesse du livret de *Rienzi*, où le librettiste n'a pu embrasser la totalité des circonstances politiques nécessaires à la compréhension parfaite du sujet. L'issue tragique de *La Sarrazine* et, dans une moindre mesure, de *Lohengrin*, n'est pas le fait d'un échec politique, mais d'une impossibilité de concilier la sphère politique et celle du mythe. Même s'il est utilisé à des fins politiques dans le cadre d'un grand opéra historique, *La Sarrazine* est une véritable étape intermédiaire de l'utilisation du mythe dans l'oeuvre de Wagner. Alors comment dégager la leçon éternelle, universelle, mythique d'un sujet historique ? Wagner y est parvenu dans le cas particulier des *Maîtres Chanteurs*, que l'on pourrait qualifier de comédie « historique ». Mais, tout un apprentissage et un long mûrissement séparent les premières esquisses des *Maîtres Chanteurs* de 1845 de leur composition définitive terminée en 1867.