

Jules Speller

Professeur honoraire au Centre universitaire de Luxembourg. Auteur de *Galileo's Inquisition Trial Revisited* (en anglais), Editions Peter Lang (Frankfurt am Main, 2008).

La Flûte enchantée ou le conflit des interprétations

[Version augmentée d'un exposé basé sur mon livre *Mozarts Zauberflöte. Eine kritische Auseinandersetzung um ihre Deutung* (en allemand). Igel-Verlag, Oldenburg, 1998. Ouvrage de 249 pages comprenant une bibliographie]



Jules Speller ©DR

Le 30 septembre 1791, au "Theater auf der Wieden" d'un faubourg de Vienne, on donne pour la première fois ce que le programme annonce comme : "Un grand opéra en 2 actes d'Emanuel Schikaneder, mis en musique par Monsieur Wolfgang Amade Mozart". L'œuvre porte le titre de : *Die Zauberflöte*, en traduction : *La Flûte enchantée*, au sens de : *La Flûte magique*, i.e. celle qui enchante, celle qui charme.

L'opéra connaît très vite un succès retentissant qui depuis lors ne s'est plus démenti. Il s'agit sans doute de l'opéra le plus populaire qui soit, comme en témoignent les statistiques. L'œuvre est capable d'enchanter enfants et adultes, personnes de haute culture et esprits plus frustes. Ses airs (notamment ceux de la Reine de la Nuit, de Pamina, de Sarastro et de Tamino) sont des chevaux de bataille des concours de chant. Par leurs projets de décors, des peintres de renom dont Marc Chagall et David Hockney lui ont fait révérence.

Il n'en est que plus étonnant que les jugements de valeur portés sur l'œuvre divergent si fortement. Notre opéra est, en effet :

1. Une œuvre très controversée

Il faut cependant remarquer immédiatement que la musique de Mozart n'est que rarement en cause. C'est avant tout l'appréciation du livret qui varie. De nombreux commentateurs, surtout parmi nos contemporains, condamnent sans appel la contribution de Schikaneder. Ils vont jusqu'à parler du livret le plus absurde qui ait jamais été rédigé, d'un fourre-tout de la pire espèce, sans rime ni raison, regorgeant de contradictions, d'incohérences, de faits inexplicables ou navrants. Certains croient en outre y déceler une fêlure ou un retournement, avec un "avant" dans lequel la Reine de la Nuit ferait partie des "bons" et Sarastro serait un "méchant", et un "après" où la Reine se transformerait en furie vengeresse et Sarastro en sage bienveillant.

Ce qui devrait déjà nous mettre en garde contre de telles condamnations péremptoires, c'est la qualité de ceux qui émettent des avis sensiblement différents. Je me bornerai à citer : Salieri, Goethe, Hegel, Schopenhauer et, pour notre époque, Adorno. Parmi eux, les uns, comme Salieri et

Hegel, appréciant la *FE* dans son entièreté, entendons : le livret aussi bien que la musique. Les autres portent également sur l'œuvre un jugement foncièrement favorable, n'émettant tout au plus que quelques légères réserves quant au livret : c'est le cas de Goethe, de Schopenhauer et d'Adorno. Comme l'atteste une lettre de Mozart, Salieri assiste avec sa maîtresse à une des premières représentations de la *FE* et prend beaucoup de plaisir (je cite) "non seulement à la musique mais aussi au livret et au tout". Le compositeur assure même qu' "il n'avait jamais vu de spectacle plus beau et plus agréable" et qu'il s'agissait d' "un opéra digne d'être [...] représenté devant les plus grands monarques". Par ses commentaires, Salieri reconnaît donc non seulement la valeur du travail du compositeur *et* de son librettiste; mais désavoue en même temps ceux qui dénigrent la *FE* comme étant une œuvre destinée seulement au public populaire des faubourgs de Vienne.

Hegel, de son côté, se sent obligé de prendre tout particulièrement la défense du livret déjà décrié à cette époque. Le philosophe trouve qu'avec sa contribution Schikaneder "a touché juste" puisqu'il a évité les deux écueils qui guettent un librettiste : celui de produire un texte trivial ou absurde ou, à l'opposé, d'écrire des pages surchargées de pensées et d'une profondeur toute philosophique. Hegel écrira ainsi du chef-d'œuvre issu de la collaboration de Mozart et de Schikaneder (je cite) : "Le Royaume de la Nuit, la Reine, le Royaume du Soleil, les Mystères, les Initiations, la Sagesse, l'Amour, les Épreuves, à quoi s'ajoute une espèce de morale du juste milieu, qui dans sa généralité est excellente, tout cela, combiné à la profondeur, à la grâce enchanteresse et à l'âme de cette musique, élargit et comble l'imagination, et réchauffe le cœur".

Quant à Goethe, il fait à la *FE* le compliment de la trouver comparable à son *Faust II* dans la mesure où, pour chacune de ces œuvres, "la masse des spectateurs trouvera son plaisir à la seule apparence" tandis que "la signification profonde n'échappera pas à l'initié". Tout en reconnaissant que le livret de Schikaneder "regorge d'invéraisemblances et de plaisanteries, que tout le monde n'arrive pas à expliquer ou à apprécier", Goethe concède au librettiste "à un degré élevé, l'art d'agir par contrastes et de produire de grands effets scéniques". Ainsi n'est-il guère surprenant que Goethe ait entrepris d'écrire une suite de la *FE*, qui cependant n'a jamais dépassé l'état de fragment. Remarquons, toutefois, que la Reine de la Nuit y joue essentiellement le rôle d'une déesse, bien que maléfique, et que Sarastro s'y voit obligé, en guise d'épreuve, de partir en pèlerinage à travers le monde.

Schopenhauer, le rival philosophique de Hegel, parle de la *FE* comme d'un "hiéroglyphe grotesque" mais qui est aussi "porteur d'une signification profonde" et "susceptible d'être diversement interprété" (Schopenhauer utilise les adjectifs "bedeutsam" et "vieldeutig"). En employant le qualificatif de "grotesque", notre philosophe fait sans doute allusion à certains traits caricaturaux de l'œuvre ou à certains passages d'un comique plutôt terre à terre. Pour ce qui est des deux autres qualificatifs, le premier ("bedeutsam") est sans aucun doute un compliment et en même temps une invitation à dégager cette signification. Le second ne signifie en aucun cas que les commentateurs aient carte blanche. N'en déplaise à la critique et à la mise en scène postmoderne, je reste d'avis que si une œuvre d'art de qualité n'est jamais épuisée par une seule lecture, cela ne signifie pas que toutes les interprétations se valent. Il me semble que le simple bon sens nous oblige à en rejeter certaines, notamment celles qui sont en contradiction flagrante avec des données évidentes de l'œuvre. D'autres qui obligent leurs adeptes à trouver des défauts de taille à l'œuvre interprétée doivent pour le moins être considérées comme sujettes à caution. À leurs défenseurs il faudrait peut-être rappeler le célèbre aphorisme de Lichtenberg qui se demande si, au cas où un livre et une tête se heurtent et que cela sonne creux, la faute en incombe toujours au livre.

Ce qui est amusant de constater c'est que Schopenhauer fournit, lui-même, un exemple de ce dernier type. D'après lui, la *FE* comme le *Wilhelm Meister* de Goethe retrace une évolution typique de nos souhaits profonds. En effet, il n'est pas rare dans la vie - nous dit le philosophe - qu'au lieu du bien qu'initialement nous poursuivions, nous en trouvions un tout différent voire d'une valeur plus grande, que *i.e.* "là, où nous recherchions la jouissance, le bonheur, la joie, il nous est donné à leur place un enseignement, l'intuition profonde des choses, la connaissance - en d'autres termes: un bien durable, véritable au lieu d'un bien éphémère et spécieux". Partant de cette idée comme d'une interprétation adéquate de la *FE*, et peut-être prisonnier de sa philosophie qui voit dans la négation

de la volonté de vie, par exemple sous forme d'un renoncement à la sexualité, l'ultime but moral, Schopenhauer formule une critique. Il juge en effet que cette idée directrice "serait dans l'œuvre symbolisée d'une manière vraiment parfaite, si, à la fin, Tamino était amené à renoncer à son désir de posséder Pamina, et au lieu d'elle ne demandait et n'obtenait que l'initiation au Temple de la Sagesse."

Voilà un premier exemple, somme toute assez anodin, d'un travers largement répandu chez les interprètes : trop souvent ils pensent que si l'œuvre ne correspond pas à l'idée qu'ils s'en font, c'est la faute à l'œuvre. Ce travers pourrait faire rire, s'il n'était à l'origine de catastrophes herméneutiques, comme nous allons le voir sous peu.

La dernière voix en faveur de la *FE* que j'aimerais citer est celle du philosophe Theodor W. Adorno, mort en 1969. Tout en reconnaissant que le livret de la *FE* puise "à différentes sources, sans arriver à réaliser une unité véritable", Adorno parle du pouvoir de résistance d'un texte jugé mauvais par un goût présomptueux. Il explique ce pouvoir par le fait que "dans le livret apparaît objectivement le conflit entre le matriarcat et le patriarcat, entre la nature lunaire et la nature solaire". Rejoignant Hegel, Adorno ajoute que le texte se situe "à la frontière de la banalité et d'une profondeur abyssale", qu'il est néanmoins préservé de la banalité - idée remarquable ! - par le fait que la Reine ne représente nullement le "principe du Mal".

Avec Salieri, Hegel, Goethe, Schopenhauer et Adorno, nous venons de rencontrer 5 témoins - de quelque renom, avouons-le - qui, à des degrés divers, ont jugé favorablement la *FE* et contribuent de la sorte à expliquer son succès constant.

2. Les difficultés de l'interprétation traditionnelle

Revenons aux commentateurs qui ne voient dans le livret de Schikaneder qu'un tissu d'absurdités ou croient y découvrir une fêlure, un retournement, par lequel se trouveraient permutées les valeurs morales des deux principaux antagonistes: de la Reine de la Nuit et de Sarastro.

Ce qui unit tous ces interprètes et explique dans une large mesure leurs conclusions, c'est une lecture de la *FE* très répandue, mais qui est, néanmoins, erronée et, de surcroît, facilement réfutable. Celle-ci voit en Sarastro le digne représentant d'un principe foncièrement positif et dans la Reine de la Nuit l'incarnation d'un principe négatif. C'est ainsi que, pour certains, le différend qui oppose Sarastro et la Reine de la Nuit représente la lutte éternelle entre le Bien et le Mal, symbolisés l'un par la lumière du jour, l'autre par l'obscurité de la nuit. Pour d'autres, tels que Jacques Chailley, il s'agit du conflit entre le Masculin et le Féminin, ce qui dans l'optique de cet auteur signifie : entre le principe de la connaissance, de l'ordre et du travail constructif, d'une part, et le principe de l'ignorance et du chaos, de l'autre. (Je demanderais aux dames de refréner quelques instants leur juste colère. Nous aurons bientôt l'occasion de corriger ces affirmations "machistes".) Pour un troisième groupe d'interprètes, et leurs thèses viennent d'être reprises dans l'ouvrage de Helmut Perl *Der Fall "Zauberflöte"*, paru en 1998 (comme mon propre livre sur la "Flûte"), la *FE* représenterait le combat entre, d'un côté, l'"Ordre des Illuminés" (der Illuminaten, en allemand), un nom sciemment "trompeur" (d'après Jean et Brigitte Massin) que se donne à cette époque un des courants radicalement rationalistes au sein de la franc-maçonnerie, et de l'autre côté, le clergé catholique.

C'est sur fond de cette opposition primordiale entre un principe positif et un principe négatif que - selon ces commentateurs - la *FE* raconte alors l'histoire suivante : un Prince, du nom de Tamino, poursuivi par un serpent, est sauvé par les 3 Dames de la Reine de la Nuit, qui le trouvent très attirant. Elles ne tardent, cependant, pas à lui présenter le portrait séduisant de la fille de leur maîtresse, dont le Prince tombe immédiatement amoureux. Elles lui apprennent que celle dont il vient de s'éprendre, a été enlevée par un démon maléfique doué de pouvoirs magiques, notamment du pouvoir de prendre toutes les formes imaginables (à l'instar du méchant sorcier du *Chat Botté*). Tamino décide sur-le-champ d'aller délivrer sa bien-aimée et reçoit de la Reine la promesse d'un mariage avec sa fille. De la part de la Reine, les 3 Dames remettent alors une flûte enchantée au Prince et un carillon magique à Papageno, l'homme-oiseau rencontré entre-temps et depuis peu

promu valet du Prince. Ces instruments de musique doivent les protéger lors de leur dangereuse expédition. Les Dames leur promettent en plus comme guides 3 jeunes Garçons.

L'interprétation traditionnelle veut alors que Tamino, ayant pénétré au Royaume de Sarastro, soit très vite détrompé et qu'il voie que Sarastro, Maître des initiés et Grand-Prêtre d'Osiris et d'Isis, est en vérité un sage bienfaisant, animé de l'idéal humanitaire, bref un digne représentant du siècle des Lumières et d'une franc-maçonnerie éclairée. Son Royaume du Soleil est un domaine où règne la vertu, où l'on prône l'amour des hommes et le pardon des fautes, où l'on abhorre la vengeance et la trahison, où l'on cultive les liens de la fraternité et vit en régime démocratique. Il est, dans ces conditions, tout naturel que Tamino comprenne pourquoi, sur son lit de mort, l'époux de la Reine a confié à Sarastro la gestion du puissant cercle solaire. Il est également normal que le Prince découvre la vraie nature de la Reine, celle d'une femme avide de pouvoir et de vengeance, et qu'il saisisse le seul et véritable motif de l'enlèvement de Pamina : préserver la jeune fille de l'influence néfaste de sa mère. En conséquence, Tamino aura l'ardent désir d'entrer dans la communauté des initiés. Pour en être digne, il acceptera de subir tour à tour l'épreuve du silence et les deux très dangereuses du feu et de l'eau. Dans ces dernières, il sera accompagné de Pamina et protégé par la flûte enchantée. Après avoir subi avec succès toutes les épreuves, les deux amoureux pourront être initiés aux mystères d'Isis.

C'est dans l'opéra entendu de cette manière que les interprètes croient à présent découvrir la foule de défauts énumérés plus haut, et notamment les célèbres contradictions. Pour pouvoir mieux nous orienter, il est peut-être utile de disposer d'un échantillon de ces incohérences qu'on a cru découvrir dans la *FE* ou alors qui s'y trouvent effectivement mais à bon droit, parce qu'elles y remplissent une fonction remarquable. Il y a tout d'abord la biographie apparemment incohérente de deux personnages de tout premier plan : la Reine qui au début nous apparaît comme une bonne mère, pleine de sollicitude pour sa fille, finit par exercer (II,8) un chantage abject sur cette même fille pour l'inciter à tuer Sarastro. Ce dernier, pour sa part, est d'abord un démon maléfique (I,5), un ravisseur de jeunes filles et un maître cruel et cynique (I,19) pour devenir, à ce qu'il semble, un sage bienveillant, épris de vertu et d'humanité.

Ce même Sarastro manifeste en outre un comportement passablement inconsistant. Celui-ci s'observe le plus nettement à l'acte II, scène 21 : au début de la scène, Sarastro donne l'impression d'être favorable à l'union de Pamina et de Tamino, car il dit à ce dernier : "Si ton cœur bat toujours avec la même ardeur pour Pamina [...] alors que les Dieux continuent à t'accompagner sur ton chemin." Puis, en demandant à Tamino de lui tendre la main, il donne l'ordre d'introduire Pamina. On s'attendrait alors à ce que Sarastro réunisse les mains des deux amants pour marquer qu'ils forment un couple. Il n'en sera rien : Sarastro annonce en effet à la jeune fille que Tamino l'attend pour "lui dire un dernier adieu", et - fait encore plus étrange ! - sous le regard de Sarastro et avec son consentement, Tamino repousse sa bien-aimée en lui lançant un très surprenant : "Arrière, toi". Peu après, et comme réponse à la question de Pamina qui se demande si elle ne reverra donc plus jamais son fiancé, Sarastro assure que les deux amoureux se retrouveront. Mais dans la suite il confirme la jeune fille dans son désespoir. Car, lorsqu'elle parle du noir pressentiment qu'elle a de voir Tamino mourir, il n'a rien d'autre à lui proposer qu'un fataliste et peu encourageant : "Que la volonté des Dieux soit faite". À la fin de la scène, cependant, il prédit à nouveau d'heureuses retrouvailles.

Et que dire de ce même Sarastro qui ne ressent aucune difficulté à concilier des choses parfaitement inconciliables, qui, par exemple, proclame l'idéal humanitaire et plus particulièrement l'égalité des hommes *et* se fait en même temps servir par des esclaves, qui prêche le traitement bénin de ceux qui ont failli *et* condamne son serviteur Monostatos à une bastonnade d'une extrême cruauté : soixante-dix-sept coups sur la plante des pieds.

Il est clair que de telles "incohérences" nous interpellent. Sont-elles nécessairement le signe d'un texte raté ? Ou ne nous obligent-elles pas plutôt à revoir l'interprétation traditionnelle à la faveur de laquelle elles apparaissent ou pour laquelle elles restent complètement inexplicables ? Essayons de répondre à ces questions.

La première chose qui paraît évidente, c'est qu'il est hautement improbable que Mozart ait mis en musique le tas d'inepties que serait le texte de Schikaneder dans l'interprétation courante. On sait que le compositeur est d'ordinaire judicieux dans le choix des livrets et que, de plus, il a l'habitude d'exiger des modifications, s'il les juge nécessaires. Et ce serait maintenant pour la *FE* qu'il aurait abandonné ces louables habitudes ? Pour expliquer que Mozart ait accepté de composer la musique d'un opéra au livret apparemment si épouvantable, on a affirmé que c'était pour sortir son ami Schikaneder d'une impasse financière. Cette explication est toutefois sans valeur, car les prétendues difficultés financières de Schikaneder relèvent de la pure légende.

Mais pour pouvoir juger la lecture traditionnelle de notre opéra, il faut avant tout rappeler un excellent principe méthodologique qui est de se méfier a priori d'interprétations ou d'explications qui font apparaître leur objet comme un ramassis d'incohérences et de faits inexplicables. Il est même vivement conseillé de les remplacer au plus vite par des interprétations aux conséquences moins désastreuses. C'est ce qui a été, par exemple, le motif principal de Copernic pour opérer sa révolution. Dans le cas de la *FE*, pourtant, il semble qu'on n'ait guère suivi ce conseil. Bien au contraire ! Voulant coûte que coûte sauver leur lecture de la *FE* aux effets si néfastes pour l'œuvre, les interprètes en question font ce qu'on fait en pareilles circonstances. Ils ont recours à des hypothèses auxiliaires inventées ad hoc.

Le recours à de telles hypothèses n'est pas condamnable en lui-même. Il s'agit même d'une pratique courante en science : lesdites hypothèses y ont pour mission exclusive d'expliquer des résultats d'observations ou d'expériences qui, comme tels, mettraient en défaut une théorie. Elles servent ainsi à prolonger, du moins provisoirement, la vie d'une théorie qu'on ne veut pas abandonner dès les premières difficultés rencontrées. Il faut, cependant, que ces hypothèses dites ad hoc aient quelque fondement ou du moins ne soient pas immédiatement réfutables. Or, les hypothèses inventées pour sauver l'interprétation traditionnelle de la *FE* ne remplissent aucune de ces conditions. Voyons les choses de plus près.

Pour expliquer les prétendus défauts du texte, certains en appellent à l'hypothèse d'un Schikaneder inculte et incompetent. Or, rien n'est moins éloigné de la vérité historique que cette hypothèse. Comment, en effet, admettre un manque de culture chez un directeur de théâtre et un acteur, qui met en scène et joue Shakespeare (Schikaneder est universellement connu pour son incarnation de Hamlet), qui produit les pièces des meilleurs de ses contemporains : Goethe, Lessing, Voltaire, etc., et qui aurait fait représenter *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, si la censure impériale ne s'y était opposée ? De quel droit parler de l'incompétence d'un auteur qui écrit des pièces pour lesquels l'empereur en personne se déplace et qui est surtout un spécialiste reconnu du genre "Singspiel", genre dont fait partie la *FE* de l'avis des spécialistes en la matière ?

Nombreux sont ceux qui - j'allais dire : pour les besoins de la cause - voient dans la *FE* un conte de fée. Cette autre hypothèse auxiliaire leur permet d'excuser les incohérences qu'ils croient découvrir dans le livret, en les attribuant à ce genre littéraire, qui - comme on sait - s'accommode aisément d'un manque de logique flagrant. Mais il semble y avoir ici erreur sur le genre. Bien plus qu'un conte de fée proprement dit, la *FE* est un conte philosophique, genre qu'affectionnait tout particulièrement le XVIII^e siècle, le siècle dit "des philosophes". On n'a qu'à se rappeler Voltaire et son *Zadig* (paru en 1747) ou son *Candide ou l'Optimisme* (de 1759). Pour notre propos, il faut tout spécialement mentionner les contes réunis par Wieland pendant les années 1786-1789, dans les 3 volumes de son recueil *Dschinnistan*. Cet ouvrage, et notamment le conte *Lulu oder die Zauberflöte* (*Lulu ou la Flûte enchantée*) qui y figure en bonne place, constitue une des principales sources du livret de Schikaneder. Toutefois, si le conte philosophique autorise bien les invraisemblances du merveilleux, il a un souci évident de logique, de cohérence interne, à défaut de quoi son message philosophique aurait des difficultés à passer. Il ne faut donc pas s'attendre à y rencontrer cette foule de contradictions ou de faits inexplicables que certains croient déceler dans la *FE*.

Que penser enfin de la théorie de la fêlure ou du retournement, une hypothèse qui est censée expliquer surtout les "discontinuités" dans les biographies des principaux protagonistes ? Une des premières faiblesses de cette théorie est que ses adeptes n'arrivent pas à se mettre d'accord sur

l'endroit précis où il y aurait le grand renversement des valeurs. Les uns le situent à la scène 15 du premier acte, *i.e.* tout au début du premier finale. Pour d'autres le retournement n'a lieu qu'à la scène 18 de ce même acte, donc au beau milieu du premier finale. Malgré ce désaccord, les défenseurs de cette théorie ont vite fait de trouver une explication à ce soi-disant retournement. Il serait dû à une modification radicale du plan initial. Selon eux, le livret de la *FE* aurait au début fidèlement suivi la trame de *Lulu oder die Zauberflöte* et raconté l'histoire d'un méchant sorcier, lubrique et avide de pouvoir, qui enlève la fille d'une bonne fée, et celle d'un jeune prince qui arrive à délivrer la belle en s'aidant d'une flûte enchantée, cadeau de la fée. Mais à un certain moment Schikaneder se serait vu contraint de changer complètement de direction. Obligé de procéder en toute hâte au remaniement et de tenir compte du fait que Mozart avait déjà composé une bonne partie de la musique, le librettiste n'aurait plus été à même de cacher ce changement et de produire un livret cohérent.

Quelles raisons indique-t-on à présent pour rendre plausible cette hypothétique modification du plan initial ? Certains en voient la cause dans le fait qu'à ce moment on donnait dans un théâtre concurrent une œuvre intitulée *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither* (*Gaspard, le Basson, ou la Cithare enchantée*), qui suivait exactement la trame de *Lulu oder die Zauberflöte*. Par peur de la concurrence, Schikaneder aurait alors transformé le méchant sorcier en digne représentant d'une franc-maçonnerie éclairée et la bonne fée en furie vengeresse, ennemie jurée des forces de la Lumière. Toutefois, attribuer à ce *Kaspar* un tel pouvoir, c'est lui faire trop d'honneur. Car un jour, après des déboires que dans une lettre il raconte à sa femme, c'est "pour s'égayer" (comme il écrit, et non "pour espionner" !) que Mozart est allé "voir Kasperl dans le nouvel opéra *Le Basson*, qui fait tant de bruit". Il en ressort nullement troublé ; bien au contraire : il trouve qu' "il n'y a rien dans tout cela" ("aber gar nichts daran ist"). Il est difficile d'admettre qu'une pièce qui impressionne si peu ait pu avoir des effets tellement dévastateurs sur la *FE*. (On croit revivre l'histoire de la "Dent d'or" de Fontenelle.)

Insatisfait de l'explication par cette histoire de concurrence, Hermann Abert pense que le changement de plan est dû à une intervention de Mozart. Au dire de cet auteur, Mozart aurait, pendant les dernières années de sa vie, évolué en son for intérieur au point de devenir étranger au type d'art généralement reçu à ce moment. Avec la *FE* dans sa forme initiale, cependant, il courrait le risque de descendre au niveau artistique le plus bas et de gaspiller à nouveau son talent pour une nullité. Dans ces circonstances, les idées humanitaires et franc-maçonniques auraient représenté - selon Abert - une planche de salut, parce qu'elles permettaient à Mozart de donner une expression artistique libre à ce qui l'occupait en son for intérieur. Schikaneder, de son côté, se serait volontiers accommodé de cette "coloration maçonnique", espérant pouvoir de la sorte "s'insinuer à la fois auprès du public et auprès du puissant ordre". Il y aurait beaucoup à dire sur ces affirmations d'Abert et surtout sur ce qu'elles présupposent. Mais nous ne voulons pas anticiper. Bornons-nous ici à relever le défaut fatal de son explication : si durant les dernières années de sa vie Mozart a évolué de la manière admise par Abert, alors pourquoi au terme de cette évolution, précisément dans la dernière année, le compositeur n'aurait-il pas dès le début refusé la nullité qu'aurait été le livret de la *FE* dans sa version primitive ou du moins pourquoi n'aurait-il pas immédiatement obligé Schikaneder à modifier son texte dans le sens voulu. Pourquoi être intervenu si tard, et surtout pourquoi avoir attendu qu'une partie de la musique fût composée, se résignant ainsi à collaborer à une œuvre qui, dans l'optique que lui attribue Abert, manquait gravement d'unité interne. Comme on voit, dans l'hypothèse d'Abert, Mozart se comporterait de manière totalement incompréhensible voire complètement absurde.

La conclusion qu'il faut tirer de ces remarques critiques est que les hypothèses ad hoc destinées à sauver l'interprétation traditionnelle sont toutes inopérantes. Dans ces circonstances, il paraît raisonnable d'abandonner cette interprétation pour laquelle le chef-d'œuvre de Schikaneder et de Mozart est un méchant ouvrage et de la remplacer par une interprétation qui en fait une œuvre 1/ cohérente, 2/ servant au mieux les intentions des auteurs et 3/ transmettant un message auquel ceux-ci puissent souscrire.

Notre argumentation en faveur d'une interprétation adéquate de la *FE* s'appuiera :

- sur des données historiques et biographiques,
- sur les sources - littéraires et autres - du livret,
- sur l'œuvre elle-même, livret et musique réunis.

Comme vous l'aurez déjà remarqué, une argumentation qui se propose de renverser une interprétation généralement admise doit être des plus circonspectes, doit constamment veiller à garantir ses arrières. Dans la suite, votre patience continuera donc d'être mise à rude épreuve. Je vous demande de m'en excuser. Le succès de l'entreprise est à ce prix.

Une remarque encore en ce qui concerne les citations du livret : à moins qu'il n'y ait des raisons impérieuses qui s'y opposent, je suivrais la très louable traduction qu'on lit dans le numéro de *L'Avant-Scène Opéra* de septembre 1987, numéro tout entier consacré à notre ouvrage.

3. Une première mise en garde : l'antiféminisme dans la *FE*

Commençons par un trait de la *FE* sur lequel il est impossible de fermer l'œil. Je veux parler de l'antiféminisme appuyé qu'on y rencontre. C'est en *paroles* et en *actes* que s'y manifeste un mépris des femmes, une hostilité vis-à-vis des femmes ou encore une volonté de les dominer (disons un "machisme") particulièrement prononcés.

Parmi les paroles mentionnées, il y en a qui concernent les femmes en général. D'autres visent la Reine ou ses 3 Dames. Mais comme ces dernières sont dans le jeu symbolique sous-tendant la *FE*, les représentantes mythiques de la féminité, du principe féminin, les attaques qui les visent, atteignent les femmes comme telles. Écoutons quelques-unes de ces sentences misogynes ou machistes :

Au premier acte, scène 15, Tamino informe un vieux prêtre de Sarastro qu'une femme accablée de chagrin, *i.e.* la Reine, lui a fourni la preuve que son maître Sarastro est un tyran inhumain. À cela, ce même prêtre réplique comme suit : "Une femme donc t'a abusé, une femme agit peu, jase beaucoup". Il s'agit, bien entendu, du vieux lieu commun de la femme paresseuse et bavarde voire cancanière.

Trois scènes plus tard (I,18) dans un dialogue avec Pamina, qui veut retourner auprès de sa mère, Sarastro énonce le principe machiste suivant : "Un homme doit guider vos cœurs (entendons: ceux des femmes), car sans lui, une femme a coutume de sortir de son rayon d'action (du rôle qui est le sien)."

Dans son grand discours (acte II, scène 1), Sarastro attaque la Reine en lui reprochant à tort son orgueil, son arrogance (comme d'ailleurs il l'avait déjà fait à l'acte I, scène 18). Il lui fait aussi un procès d'intention prétendant, sans la moindre preuve, qu'elle "espère séduire le peuple par la supercherie et la superstition et détruire le solide édifice [du] temple" des initiés.

Dans leur duo de II,3 l'Orateur et le Deuxième Prêtre déclarent première règle de leur ordre celle qui prescrit de se garder de la malice ou de la perfidie des femmes (la traduction "ruse des femmes" pour "Weibertücken" est bien trop faible). C'est que même des hommes avisés se laissent abuser par ces femmes pour se retrouver, à la fin, abandonnés, méprisés, en proie au désespoir.

À l'acte II, scène 5, la misogynie affichée est à son comble : les prêtres, tous ensemble, y crient que leur seuil sacré est profané par les femmes et que celles-ci doivent descendre en enfer (ou: aller au diable). Mais déjà auparavant, dans la même scène, Tamino semble être devenu leur disciple : dans le passage en question, Papageno ajoute foi aux paroles des 3 Dames qui avertissent les deux hommes de la fourberie des prêtres et du danger mortel que courent ceux qui prêtent serment dans leur confrérie. Tamino, lui, répond qu'on est en présence de "racontars colportés par des femmes mais inspirés par des hypocrites" et que si la Reine est du même avis c'est qu' "elle est une femme et en a l'esprit".

Mais à y regarder de plus près, on voit que l'antiféminisme de Sarastro et de ses prêtres ne se limite pas aux paroles. Leurs actes aussi en témoignent, en premier lieu leur conduite face à la Reine de la Nuit. Celle-ci, rappelons-le, incarne le principe mythique du féminin et semble même être une espèce d'avatar de la "Magna Mater", sans doute la raison pour laquelle elle se voit honorée à deux reprises du titre de "Déesse de la Nuit". Dans une lutte sans merci, Sarastro et ses compagnons

cherchent à l'affaiblir et à l'abattre, et ce par tous les moyens, dont la calomnie, la prise d'otage, la torture psychique, le chantage (comme nous allons pouvoir nous en convaincre sous peu).

En second lieu, il faut citer le sort que Sarastro compte réserver à Pamina, la fille de la Reine et l'héritière présumée du Royaume de la Nuit. Il n'entre en effet nullement dans les intentions du Grand-Prêtre d'Isis et d'Osiris d'en faire une initiée. Cette affirmation (qui aura étonné plus d'un parmi vous) se prouve aisément. On peut déjà la rendre hautement probable par l'"*argumentum ex silentio*" suivant : pour devenir dignes de l'initiation, Tamino et Papageno doivent remplir une série de conditions, à savoir : subir des rites purificateurs, recevoir un enseignement moral et religieux, enfin, réussir l'épreuve du silence. Or, à aucun moment, on ne demande rien de tel à Pamina. Il semble donc bien que, dans l'entourage immédiat de Sarastro, on n'envisage nullement l'initiation de Pamina. Cette conclusion est confirmée au mieux par la réflexion suivante. À l'acte II, scène 21, Sarastro annonce à Tamino qu'il doit encore parcourir deux chemins dangereux, entendons : les deux épreuves finales du feu et de l'eau, où le candidat à l'initiation doit risquer sa vie pour montrer qu'il n'a pas peur de la mort. Mais, dans la même scène, le maître du Royaume du Soleil invite les deux amoureux à prendre congé l'un de l'autre, disant que l'heure sonne où ils doivent se séparer, où Tamino doit partir. Si donc, dans l'optique de Sarastro, Tamino doit affronter les ultimes épreuves et que pour cela il doit quitter Pamina, c'est que Sarastro ne prévoit pour la fille de la Reine de la Nuit ni ces épreuves ni par conséquent l'initiation qui vient les couronner.

Ce n'est que sous l'égide des Hommes Armés que Pamina est autorisée à subir les épreuves qui donnent droit à l'initiation. Par là, ces personnages mystérieux opposent le démenti le plus cinglant à la misogynie de Sarastro. Leurs actes ne font ainsi que confirmer leurs paroles (prononcées d'ailleurs de concert avec Tamino qui semble avoir entre-temps oublié les méchantes leçons des prêtres) : "Une femme qui ne craint ni la nuit ni la mort est digne et sera initiée". C'est encore les Hommes Armés qui annulent l'ordre de garder le silence émis par Sarastro au nom des Dieux. Enfin, ce sont eux qui permettent à Pamina d'accompagner Tamino et qui proclament l'union du couple, alors que chez Sarastro les amoureux étaient constamment séparés. Toutes ces prises de position de la part des Hommes Armés montrent à l'évidence que, dans le Royaume du Soleil, ces personnages énigmatiques occupent le pôle opposé à Sarastro. Ce contraste entre le groupe autour de Sarastro et les deux Hommes Armés est encore accentué par Mozart. On n'a qu'à comparer la musique qu'il réserve à Sarastro et à ses prêtres et celle qu'il compose pour les Hommes Armés. La différence ne pourrait être plus grande : alors que la mélodie des chœurs des prêtres est de sa propre invention, celle de l'austère chant des Hommes Armés est empruntée au choral de Luther "Ach Gott, vom Himmel sieh darein" ("Ô Dieu, jette du ciel un regard dans notre monde"). Les prêtres préfèrent les tierces, les quarts ou encore les sixtes parallèles. Les Hommes Armés, un ténor et une basse, chantent en octaves parallèles avec accompagnement polyphonique de style fugué. Avec cet arrangement polyphonique pour un choral de Luther, on baigne du côté des Hommes Armés dans l'atmosphère de la musique d'église de Bach, bien différente - il faut l'avouer - de la musique religieuse ou pseudo-religieuse, et par là pompeuse, qu'on entend chez Sarastro. C'est que le message véhiculé par les chœurs des prêtres de Sarastro et celui contenu dans le Choral des Hommes Armés s'opposent à leur tour de la façon la plus nette. L'exemple le plus frappant est sans aucun doute le chœur des prêtres de la scène 20 du deuxième acte. Il se donne comme une prière à Isis et Osiris, dans laquelle les prêtres prédisent que le soleil chassera les ténèbres de la nuit, que Tamino connaîtra une vie nouvelle, celle de se consacrer entièrement à leur service (celui des prêtres, s'entend), et où ils prétendent que le jeune homme sera bientôt digne d'eux. Outre la présomption que manifeste le certificat de dignité qu'ils se donnent à eux-mêmes, on n'aura guère de difficulté à détecter le caractère idéologique du message des prêtres : sous la forme d'une prière aux divinités égyptiennes et par des métaphores qui sont autant de lieux communs (le soleil chassant la nuit, la vie nouvelle, la "vita nuova"), ces messieurs révèlent leurs buts – disons : politiques - qui sont d'abattre la Reine de la Nuit et, pour y arriver, d'embrigader Tamino dans leurs unités de combat. Les Hommes Armés, en revanche, ouvrent des perspectives d'avenir bien différentes : leur message est exclusivement et authentiquement religieux. Ils chantent, en effet, que celui qui peut vaincre la peur de la mort s'élancera de la terre vers les cieux, et qu'illuminé ("erleuchtet") de la

sorte, il sera à même de se vouer tout entier aux mystères d'Isis. Les prêtres ne voient qu'eux-mêmes et leurs intérêts, alors que pour les Hommes Armés c'est le bonheur et le salut des candidats qui est au centre de leurs préoccupations.

Nous venons de nous rendre compte que la misogynie contenue dans la *FE* est pour l'essentiel limitée à l'entourage immédiat de Sarastro. On peut, par ailleurs, facilement montrer que ni le librettiste ni le compositeur n'avaient d'attitude négative vis-à-vis des femmes. Limitons-nous à ce qu'on sait de Mozart. Il est impossible de trouver dans sa vie le moindre indice d'un quelconque mépris pour les femmes ou d'une quelconque hostilité envers les femmes. Au contraire, il appréciait grandement (et dans tous les sens du terme) la compagnie du beau sexe. Mais plus encore que par sa vie, c'est par son œuvre que Mozart rend hommage aux femmes : les airs les plus sublimes ou les plus émouvants de ses opéras, il les réserve aux personnages féminins. On pourrait en dire autant de ses œuvres religieuses. On n'a qu'à penser aux pièces sublimes toutes confiées à des sopranos que sont l'"Incarnatus est" de la *Messe en ut mineur*, à l'"Agnus Dei" de la *Messe du Couronnement*, au "Laudate Dominum" des *Vesperes solennes de Confessore*.

Quant aux livrets des autres grands opéras que Mozart a mis en musique (et influencés), on pourrait aisément montrer, que s'ils nous présentent les faiblesses très humaines de l'un et de l'autre sexe, ils placent régulièrement les femmes bien plus haut dans l'échelle des valeurs que les hommes. Les femmes y ont les beaux rôles, les hommes sont souvent des êtres vils et presque toujours ridicules. Or ce n'est jamais le cas des femmes. Si elles font rire ou sourire, c'est en raison de leur espièglerie qui leur permet d'arriver à leurs fins et surtout de mener les hommes par le bout du nez. Voir à ce propos : la Susanna des *Nozze di Figaro*, la Zerlina du *Don Giovanni*, la Blondchen de *L'Enlèvement au sérail*. D'ailleurs cette dernière fait, à l'acte II, scène 1 de ce "Singspiel", un époustouflant plaidoyer pour les droits de la femme allant jusqu'à revendiquer la domination des femmes sur les hommes : "C'est à nous [les femmes] de tenir les rênes ! Vous [les hommes] êtes nos esclaves...". Bel exemple de "machisme" à rebours ! Les hommes, en revanche, sont plus d'une fois risibles. Je ne parle pas seulement des Leporello, Masetto, Osmin et autres Figaro, mais également des messieurs de la haute société. Ainsi le comte Almaviva à la fin des *Nozze* doit constater qu'il n'a pas atteint son but de séducteur professionnel et s'est fait rouler par les femmes. De manière analogue, Guglielmo et Ferrando à la fin de *Così fan tutte* doivent se rendre à l'évidence que leurs mâles certitudes du début sont parties en fumée, et épouser des femmes dont la fidélité n'est guère plus certaine que celle des hommes.

S'il existe des diatribes contre les femmes (comme par exemple celle de Figaro au dernier acte des *Nozze*), elles sont plus que contrebalancées par d'autres qui dessinent une image très peu favorable de la gent masculine (comme celle de Despina dans *Così fan tutte* : "In uomini, in soldati"). Et, qui plus est, l'invective de Figaro ne correspond en rien à la réalité : ses plaintes ayant pour objet l'infidélité des femmes sont motivées exclusivement par une erreur de jugement. Ne comprenant rien aux projets de la Contessa et de sa Susanna, ce que dit Figaro est faux (sa Susanna n'est pas infidèle), et qu'il le dise nous fait rire : en effet, conclure de l'infidélité inexistante d'une femme à l'infidélité réelle de toutes les femmes est doublement ridicule. La philippique de Despina contre les hommes, en revanche, fait partie d'un plan qui réussira, et de plus se trouve parfaitement confirmée par des exemples tels que le comte Almaviva et surtout Don Giovanni. Il faut ajouter que ce dernier est lui aussi, par certains aspects du moins, un personnage ridicule : ses projets de séduction du moment, dont celui d'ajouter une dizaine de conquêtes à sa liste déjà longue, échouent lamentablement. Dans l'opéra qui porte son nom, il n'arrive même pas à posséder Zerlina.

On observe ainsi chez Mozart une attitude qui ne nie pas les travers et les faiblesses humaines de chacun des deux sexes mais accorde une nette préférence au sexe féminin. Cette impression est au mieux confirmée par la *FE*. Là aussi, grâce à Mozart et à Schikaneder, la balance penche nettement en faveur des femmes.

Ainsi, plus d'une fois les hommes sont poltrons ou hésitants et les femmes courageuses et entreprenantes. En voici quelques exemples :

- Au tout début (I,1), Tamino appelle au secours et s'évanouit de peur, alors que les 3 Dames le sauvent "par le courage de leur bras".

- Au moment où la venue de Sarastro est annoncée et que Pamina apprend à Papageno qu'à présent c'en est fait d'eux (I,17), l'homme-oiseau tremble de peur et voudrait être une souris pour pouvoir mieux se cacher. Pamina, en revanche, proclame, pleine de vaillance, qu'elle va, devant Sarastro, dire la vérité, même si celle-ci est un crime. Et, de fait, dès que Sarastro surgit, elle lui dit : "Seigneur, je suis criminelle, je voulais échapper à ton pouvoir". En toute honnêteté, elle confesse donc un acte qui aux yeux du ravisseur - assoiffé de puissance, comme nous allons pouvoir nous en convaincre - constitue effectivement un crime (à savoir : se libérer de son pouvoir). Et elle avoue même avoir agi volontairement, de propos délibéré.

- Dans la scène centrale des épreuves (II,28), alors que les deux amoureux se trouvent devant ce que Tamino, plein d'appréhensions, appelle "les portes de la terreur, qui me menacent de misère et de mort", Pamina prend héroïquement l'initiative : saisissant son bien-aimé par la main, elle lui dit : "C'est moi qui te conduis, l'amour me guidera".

- Dans les rencontres entre Pamina et Sarastro, qui sont en réalité des affrontements, c'est elle qui, intellectuellement parlant, l'emporte à chaque reprise. Montrons-le pour leur première rencontre à laquelle assiste le spectateur et qui a lieu à la scène 18 du premier acte. Sarastro vient de dire à Pamina qu'il ne veut pas la contraindre à l'amour, mais que cependant il ne lui rend pas la liberté. S'enchaîne alors le dialogue suivant *Pamina* : "C'est le devoir filial qui m'appelle, car ma mère... *Sarastro* : ...est en mon pouvoir. Il t'en coûterait ton bonheur si je te laissais en ses mains. *Pamina* : Le nom de ma mère sonne doux à mon oreille, c'est... *Sarastro* : ...une femme orgueilleuse. (Et il termine sur la sentence machiste que nous connaissons déjà : un homme doit guider vos cœurs, car sans lui une femme a coutume de dépasser son rayon d'action". On aura remarqué la qualité de l'argumentation de Pamina en faveur de sa libération et du retour chez sa mère : le premier argument fait appel au devoir filial, donc à une catégorie morale, le second est une discrète déclaration d'amour à sa mère que la jeune fille veut rejoindre au plus vite. (Cette déclaration d'amour est discrète dans le livret; elle ne l'est pas moins dans la partition, puisque Mozart demande à Pamina de chanter une version abrégée de la mélodie qui, dans la *FE*, accompagne régulièrement l'expression de l'amour. Nous aurons encore l'occasion d'en reparler et nous l'écouterons à ce moment.) Que fait maintenant Sarastro dans cette situation bien difficile pour un ravisseur ? D'abord, il ne permet jamais à Pamina de terminer ses développements, car il l'interrompt continuellement, se rendant même, dans son désarroi, coupable d'anacoluthes, *i.e.* de ruptures de la construction grammaticale. Ensuite, chacune de ses réponses est un sophisme que les logiciens appellent "ignorance de la question". Enfin, deux de ses affirmations qui de toute façon passent à côté de ce qui est en question sont erronées ou pire : mensongères. Il est faux qu'auprès de sa mère Pamina ne puisse goûter le bonheur, et il est faux que la Reine soit une femme orgueilleuse. La troisième affirmation de Sarastro, à savoir que la Reine est en son pouvoir, est dans une certaine mesure correcte, mais - comme nous le verrons bientôt - elle l'est pour des raisons qui ne sont nullement à l'avantage du ravisseur de Pamina. Erreurs de fait voire mensonges, sophismes, vérités des plus suspectes - il faut l'avouer : pour quelqu'un qui se fait passer pour un sage et prétend incarner la vertu, la situation n'est guère reluisante et passablement révélatrice !

À plusieurs reprises, les auteurs de la *FE* vont même jusqu'à se moquer franchement de Sarastro et de ses hommes, et plus spécialement de leur misogynie. L'exemple le plus frappant est certainement le duo de l'Orateur et du Deuxième Prêtre (II,3). Déjà les paroles que Schikaneder met dans leur bouche prêtent à rire : comme nous le savons déjà, les deux commencent par proclamer que la première règle de conduite de leur ordre, c'est de se garder de la perfidie des femmes. Ils doivent avoir une peur monomaniaque de ces femmes pour oublier qu'il y a peut-être dans leur ordre des règles à observer bien plus importantes et surtout plus primordiales : *e.g.* cultiver la sagesse, pratiquer la vertu, poursuivre l'idéal humanitaire. Ensuite, les deux prêtres racontent le sort apparemment terrible d'hommes pourtant avisés (on s'étonne !) qui se sont laissés séduire par les femmes et qui à la fin se sont vus abandonnés. En proie au chagrin, les pauvres comprennent alors que la mort et le désespoir sont leur récompense. Voilà des accents bien tragiques pour une histoire somme toute banale. Et Mozart en rajoute. Pour accompagner ce récit "tragique", il choisit la tonalité la moins tragique possible, celle de *do* majeur, et en plus un andante bien allègre. Et la

musique qu'il compose pour le vers le plus noir, celui qui affirme que la mort et le désespoir sont le lot des victimes des femmes, cette musique s'amène sautillant gaiement.

Pour ces messieurs, être si peu pris au sérieux doit faire mal ! Mais la moquerie dont Sarastro et les siens font l'objet ne se limite pas à cette parodie. Il existe aussi à la 5^e scène de l'acte II un contraste comique entre les initiés qui se laissent aller à une réaction hystérique, criant que les femmes profanent leur seuil sacré et doivent passer en enfer ou aller au Diable, et ces mêmes initiés qui d'ordinaire adoptent la pose de sages qui sont au-dessus de la mêlée et que rien ne peut troubler.

On sait que Schikaneder a écrit le rôle de Papageno pour lui-même et qu'il s'est identifié à ce personnage. (Dans une certaine mesure ceci vaut également pour Mozart, comme l'affirment : Csampai, 21, et Jean et Brigitte Massin, 1159.) Il faut donc tout particulièrement prêter attention aux paroles et gestes de Papageno pour deviner la pensée secrète de son père. On constate alors que c'est à travers l'homme-oiseau que le librettiste de la *FE* se paye la tête des initiés et se moque de leur façon d'envisager la vie.

À l'acte II, scène 3, le Deuxième Prêtre demande à Papageno s'il veut, lui aussi, obtenir de haute lutte l'amour de la sagesse. Papageno répond ceci : "Lutter n'est pas mon fort. Et puis, au fond, je ne demande pas la sagesse. Je suis en fait un homme à l'état de nature ("ein Naturmensch", dit-il) qui se contente de dormir, de manger et de boire ; et si jamais je pouvais mettre la main sur une jolie petite femme...". On n'a pas de peine à comprendre que cette façon de voir les choses propre au "Naturmensch" Papageno se trouve à mille lieues de la morale affichée par Sarastro et qu'un commentateur a appelée un "rigorisme" avec "exigence de pureté".

Mais Schikaneder pousse l'espièglerie plus loin encore. Dans son célèbre air "Ein Mädchen oder Weibchen", Papageno nous parle pour l'énième fois de son désir le plus brûlant qui est d'avoir une femme. Il en profite pour nous annoncer que, s'il avait cette petite colombe tant souhaitée, il pourrait "goûter la vie en sage" ("des Lebens als Weiser mich freun"). Il semble donc avoir changé d'avis et en fin de parcours apprécier la sagesse. Mais les initiés ne trouveront guère de plaisir à cette conversion qui n'en est pas une. Car la sagesse telle que l'entend Papageno se réduit à une vie amoureuse intense et féconde avec une douce petite femme. Il s'agit donc d'une sagesse qui est aux antipodes de celle que prêchent les initiés qui - comme on sait - abhorrent les femmes. En fait de provocation des initiés, il n'y a guère mieux !

Terminons par un dernier exemple. Après ses multiples échecs lors de l'épreuve du silence, Papageno apprend par la bouche des prêtres qu'il ne connaîtra jamais les joies célestes des initiés (II,23). "Eh bien, dit-il alors, il y en a encore d'autres de mon espèce [sans doute pense-t-il à son "père" Schikaneder !]. Pour l'instant, ma plus grande joie, ce serait un bon verre de vin", un vin que, quelques instants plus tard, il qualifiera précisément de céleste voire de divin. À nouveau, Schikaneder se sert de Papageno pour prendre avec un sourire narquois ses distances vis-à-vis des initiés et de leurs sermons.

Que conclure de tout ce qui précède ? Il paraît difficile d'échapper à la conclusion suivante : en désaccord avec Sarastro et les siens sur des points essentiels et raillant la confrérie avec une belle régularité, les auteurs de la *FE* ne peuvent s'identifier à des initiés de cette espèce et doivent les considérer comme des personnages négatifs.

4. "Flûte enchantée" et Franc-Maçonnerie, ou : une objection se mue en confirmation

À la conclusion que nous venons de formuler et selon laquelle Sarastro et ses prêtres sont des personnages négatifs semble s'opposer une longue tradition qui voit dans cette confrérie les représentants attitrés de la franc-maçonnerie, cette société secrète au service d'idéaux admirables et dont Mozart et Schikaneder faisaient partie. Cette même tradition reconnaît, de plus, en Sarastro un franc-maçon de tout premier ordre, en l'occurrence Ignaz von Born. Celui-ci était le Vénérable de la loge viennoise "Zur wahren Eintracht" ("À la vraie Concorde"), une Loge qui "protégeait" la loge de Mozart dont le nom était "Zur Wohltätigkeit" ("À la Bienfaisance"). Une question se pose alors : comment admettre que Mozart et Schikaneder, francs-maçons eux-mêmes, aient pu ne pas se

reconnaître dans la confrérie de Sarastro ? Comment penser qu'ils aient pu mettre au pilori Sarastro et ses initiés ou les exposer à un rire moqueur ?

Il nous faudra donc ouvrir deux dossiers : un premier portant le titre de : "La Flûte enchantée et la franc-maçonnerie", un second intitulé: "Mozart, Schikaneder et la franc-maçonnerie".

Il n'est guère possible de nier, à propos de la *FE*, l'importance de la composante franc-maçonne. Celle-ci se constate dès la 15^e scène du premier acte et croît en importance par la suite.

On a ainsi comme éléments maçonniques : la symbolique de la lumière et de l'obscurité; le titre d'initiés que se donnent Sarastro et son entourage ; l'organisation hiérarchique de la confrérie de Sarastro, qui semble modelée sur celle des loges : un maître qui dirige les débats et dans lequel on reconnaît aisément le Vénérable d'une loge (en allemand "der Meister vom Stuhl"), un personnage appelé "Sprecher" qui de toute évidence reproduit l'Orateur, un premier et un deuxième prêtre qui ne vont pas sans rappeler le premier et le deuxième surveillant d'une loge maçonnique.

On trouve, en outre, la règle qui impose un silence absolu aux initiés ; l'épreuve du silence que doivent réussir les candidats à l'initiation ; les épreuves du feu et de l'eau qu'affrontent Pamina et Tamino et qui se recourent exactement avec celles que Mozart a subies lors de son élévation au grade de compagnon.

À cela il faut ajouter les idéaux proclamés explicitement ou prônés implicitement dans l'opéra. Il s'agit, certes, d'idéaux ou de biens qui font partie du fonds commun de l'humanité ou du moins de celle qui porte l'empreinte des traditions grecque et surtout judéo-chrétienne. Néanmoins, leur réunion dans un même contexte et surtout certaines de leurs combinaisons rendent un son clairement maçonnique. Il y a ainsi la célèbre triade franc-maçonne : force, beauté et sagesse, qui, dans la *FE*, reçoit toute son importance du fait qu'elle est célébrée en guise de conclusion de l'œuvre. On rencontre ensuite la fraternité à laquelle fait allusion le vieux prêtre dans son dialogue avec Tamino comme ce qui caractérise les relations entre les initiés (I,15) et que chantent Pamina et Papageno comme un idéal universel (I,17). Il faut aussi citer la vertu, la bienfaisance, la véracité et l'égalité des hommes (indépendamment de leur rang social ou politique) qui nous sont présentées dans la scène importante du début du deuxième acte.

Et pour finir on mentionnera la philanthropie (au sens fort d'amour des hommes ou de l'humanité) et la mansuétude qui, elle, accorde un traitement bénin à ceux qui ont failli, qui ignore la vengeance, et dont Sarastro se fait le chantre dans son célèbre air : "In diesen heil'gen Hallen" (II,12).

On peut difficilement admettre que Mozart et Schikaneder ne se soient pas ralliés aux idéaux cités. Et pour autant qu'il s'agit de ceux de la franc-maçonnerie, on peut dire avec Jacques Chailley que la *FE* est un "opéra maçonnique". Mais il faut immédiatement ajouter que ni ce fait ni le fait que Mozart et Schikaneder aient été francs-maçons n'impliquent que Sarastro et ses acolytes soient des personnages positifs. C'est que des détails biographiques confirment ce que l'antiféminisme de Sarastro et de sa Compagnie faisait déjà comprendre, à savoir que le maître du Royaume du Soleil et Grand-Prêtre d'Isis et d'Osiris ainsi que ses confrères sont des individus au plus haut point douteux. Ils représentent en effet non pas *les* francs-maçons ou *la* franc-maçonnerie comme telle, mais *cette partie des francs-maçons* dont Schikaneder et Mozart avaient à souffrir, dont ils réprouvaient la conduite et surtout les agissements ou encore à l'idéologie desquels ils ne pouvaient en aucun cas se rallier. Pour nous en convaincre, ouvrons notre deuxième dossier : "Mozart, Schikaneder et la Franc-Maçonnerie".

Le 2 octobre 1788, Schikaneder est admis dans la Loge de Ratisbonne (Regensburg) : "Carl zu den drei Schlüsseln" ("Charles aux trois clefs"). Mais après 7 mois déjà, on suspend sa participation aux travaux maçonniques pour une durée de 6 mois. La vraie raison de cette mesure est inconnue. Cependant la réaction de Schikaneder est tout à fait remarquable : il envoie à sa loge une lettre d'excuses qui regorge d'impertinences et d'attaques cachées sous des dehors de soumission et de contrition. Bornons-nous aux deux exemples les plus méchants : dans un texte d'une dizaine de lignes, notre soi-disant pénitent emploie neuf mots qui, sous une forme ou une autre, contiennent l'élément "Ehr" correspondant à la racine des mots français "honneur" ou "honorable". Parmi ces 9 mots figure déjà 5 fois le mot "ehrwürdig", *i.e.* "honorable". Pas plus tard qu'à la lecture de l'expression ironiquement pléonastique "Ehre einer Ehrwürdigen loge" (l'honneur d'une loge

honorable), on peut deviner l'intention de Schikaneder. Pour cela on doit savoir que les loges avaient l'habitude de se donner précisément ce titre de "ehrwürdig" (d' "honorable"; en francophonie le terme utilisé est "respectable"). Il est clair que, par cette inflation dans l'emploi des mots cités enrichie d'un magnifique pléonasme, le futur librettiste de la *FE* veut tourner en dérision le titre de "Ehrwürdig" et surtout railler sa loge qui, à son avis, le revendique à tort. Il est même possible qu'à cette occasion Schikaneder, célèbre interprète de Shakespeare, se soit souvenu du *Julius Caesar* de cet auteur. On sait que dans son célèbre discours de l'Acte III, scène 2, destiné à monter le peuple contre les assassins de César parmi lesquels Brutus et Cassius, Marc-Antoine répète inlassablement, comme un refrain ironique, que ces assassins sont, comme on sait, des "hommes honorables".

Mais Schikaneder ne fait pas seulement s'inspirer de Shakespeare. Dans sa lettre de défense adressée à la loge qui l'a mis en sommeil, il écrit également qu'il rit au nez des hommes méchants, mais que les âmes bien-pensantes comprendront un jour pourquoi il a agi comme il l'a fait. Il met donc ceux qui l'ont condamné devant l'alternative de reconnaître qu'ils sont méchants et destinés à subir les rires de Schikaneder ou alors d'avouer qu'en tant que juges, ils ont péché contre le devoir de justice en punissant un prévenu sans se donner la peine de connaître ses motifs. Pénible dilemme, s'il en est !

Au vu des rapports tendus que Schikaneder entretient avec sa loge, on peut difficilement admettre que, un ou deux ans après ces événements, ce même Schikaneder ait pu glorifier la franc-maçonnerie. Au contraire, avec son art consommé de harceler à visage couvert un adversaire trop puissant pour être combattu ouvertement, on peut s'attendre à ce qu'à la première occasion qui se présente, il en découle avec ceux qui l'ont agacé et humilié (même s'il continue à faire siens les idéaux qu'ils prêchent).

Pour ce qui est de l'histoire qu'on raconte d'ordinaire sur les relations de Mozart avec la franc-maçonnerie, il faut dire qu'elle prend pour une large part l'allure d'un mythe, d'une history-fiction : des suppositions de départ nullement prouvées, mais vendues comme des certitudes, se transmettent de génération en génération, chacune les enrichissant et croyant pouvoir les corroborer par d'autres suppositions aussi peu démontrées que les premières.

Les faits documentés, en revanche, parlent un langage bien différent.

Mozart a été membre de la franc-maçonnerie du 14 décembre 1784, date de son initiation, jusqu'à sa mort, survenue le 5 décembre 1791, donc, à quelques jours près, pendant 7 ans. Était-il un adhérent fervent ? Avait-il des convictions maçonniques profondes ?

Il est banal de dire que les convictions profondes d'un homme sont d'ordinaire un secret qu'il n'est pas si aisé de percer. Pour Mozart, les seuls indices valables sont les idéaux proclamés dans la *FE*, surtout par ceux qui, du moins à ce moment du drame, peuvent passer pour les porte-parole des auteurs. Mais les défenseurs du mythe mentionné plus haut croient encore disposer d'autres indices voire de véritables preuves. C'est ainsi que, dans le but de prouver la foi maçonnique de Mozart, ils lui attribuent le mérite d'avoir fait entrer en franc-maçonnerie Léopold Mozart, son père, et Joseph Haydn, son admirateur et futur ami. Il faut répondre que non seulement il n'existe pour ces allégations pas même un début de preuve, mais qu'il y a, d'un autre côté, de très bons arguments qui excluent ou rendent hautement improbable un quelconque prosélytisme de la part de Mozart. (Je vous épargne l'exposé de ces arguments, vous renvoyant à la discussion développée aux pages 39-46 de mon livre). De toute façon, si Mozart avait été responsable de l'adhésion de son père et de celle de Haydn, il n'aurait guère eu à s'en féliciter. Léopold subit une initiation accélérée (il met, en tout et pour tout, 16 jours pour atteindre l'ultime échelon, *i.e.* le degré de maître). Ensuite il s'en retourne à Salzbourg et figurera dorénavant sur les listes de sa loge viennoise uniquement comme membre d'honneur. Haydn, de son côté, est admis au degré d'apprenti dans la loge d'Ignaz von Born, le 11 février 1785. Et c'est le même jour que sa carrière maçonnique prend fin. Les documents de sa loge n'enregistrent plus aucune présence ultérieure du compositeur et ne connaissent ni "Compagnon" ni "Maître" du nom de Joseph Haydn.

Arrivons à présent au fait décisif qui semble avoir échappé aux biographes de Mozart. Il concerne la participation du compositeur aux "travaux" maçonniques. Comme les documents de sa propre loge "Zur Wohltätigkeit" ("À la Bienfaisance") ont disparu, les seules informations dont on dispose

se trouvent consignées 1/ dans les documents concernant la loge d'Ignaz von Born (qui - rappelons-le - jouait par rapport à la loge de Mozart le rôle de grande sœur ou plutôt celui de mère poule sinon de mère dominatrice), 2/ dans les documents relatifs aux loges qui prenaient la succession des loges existantes à la suite du décret impérial du 11 décembre 1785. En consultant ces documents, on constate deux choses : *premièrement*, Mozart ne participe à des travaux maçonniques que pendant la première année des 7 ans que durait son affiliation à la société. Le reste du temps, il brille par son absence, à une exception près (mais est-ce vraiment une exception ?) : 7 semaines après la première représentation de la *FE* et 2 semaines environ avant sa mort, Mozart dirige dans la loge une cantate commandée par celle-ci. On observe, *deuxièmement*, que pendant l'unique année de participation, le rythme avec lequel Mozart fréquente la loge de Born connaît un ralentissement dramatique : après un mois et demi seulement de fréquentation plus ou moins régulière avec des intervalles ne dépassant jamais 15 jours, Mozart marque une pause de la même durée (*i.e.* d'un mois et demi). Puis il est 2 fois présent en l'espace de 8 jours, les 16 et 22 avril 1785 (la raison en est sans doute l'élévation de son père aux degrés de compagnon et de maître). Pour le reste de l'année, les Frères autour d'Ignaz von Born ne le voient plus que deux fois : le 12 août et le 19 décembre, *i.e.* à peu près tous les 4 mois.

Il est clair que cette perte d'enthousiasme de la part de Mozart requiert une explication qui, de toute évidence, doit être cherchée du côté de la loge délaissée de manière si flagrante. Qu'est-ce qui dans la loge "Zur wahren Eintracht" a pu amener Mozart à espacer de plus en plus ses visites ? Nous en sommes évidemment réduits à des conjectures qui toutefois sont extrêmement plausibles ou peuvent être rendues telles.

C'est ainsi que, dans la loge de Born, Mozart est témoin de l'utilisation idéologique (dans le sens marxiste du terme) des idéaux et des règles de conduite maçonniques. Lors de son élévation au degré de "Compagnon" qui a lieu dans cette loge, Mozart doit subir le discours d'un jeune comte sur les devoirs des "frères servants" ("dienende Brüder"). Par ce terme on désigne à cette époque les valets des membres ordinaires de la loge qui eux ne veulent à aucun moment renoncer aux services de leurs domestiques et y voient sans doute aussi une question de prestige social. Voilà pourquoi ces serviteurs sont aussi admis dans la loge avec le titre très parlant de "frères servants", titre qui n'est pas loin d'être une alliance de mots. L'institution des "frères servants" paraît ainsi obéir au beau principe d'*Animal Farm* selon lequel tous sont égaux, mais certains sont plus égaux.

Dans son discours aux phrases interminables sur les devoirs de ces frères un peu spéciaux, notre comte est maintenant d'avis que (je traduis) "comme franc-maçon qui travaille à son propre perfectionnement et cherche à promouvoir le bien-être de son prochain, quelle que soit maintenant la nature de l'état que la sagesse du grand architecte a choisi pour lui, [le frère servant] doit comprendre les obligations quotidiennes qu'il s'est engagé à satisfaire comme une juste récompense pour la sollicitude que lui témoigne celui qui assure sa subsistance, dont la jouissance gratuite lui est interdite par sa situation". Par ladite situation, le comte entend certainement l'état choisi par la sagesse du "grand architecte", *i.e.* l'appartenance à la classe des domestiques que notre comte avait un peu auparavant caractérisés comme suit : "Incapables de subvenir aux dépenses nécessaires par le seul moyen de leur fortune, ils [les valets] doivent s'appliquer à se procurer leurs moyens de subsistance en se tournant vers l'abondance de leurs concitoyens".

On ne saurait imaginer plus bel exemple de discours idéologique. Un membre de la noblesse utilise le dieu des francs-maçons ("le grand architecte") pour justifier les inégalités sociales et, en plus, propose une lecture abusive de la vocation maçonnique pour inciter les êtres socialement défavorisés à accepter leur situation de bon gré et à remplir dans un esprit de reconnaissance leurs devoirs de valets auprès des membres de la classe favorisée.

Mais notre cher comte n'en reste pas là. Il ajoute une deuxième interprétation abusive. Elle concerne cette fois-ci le devoir de discrétion imposé à chaque Maçon. D'après le comte, celui-ci ne se borne pas - chez le frère servant - à ne rien révéler des secrets de la franc-maçonnerie, mais oblige aussi le valet promu franc-maçon à taire "toute action de son patron, dont il est le seul témoin et dont l'annonce publique pourrait être préjudiciable à ce même patron".

De tels abus devraient laisser pantois. Toutefois, ils n'ont guère dû choquer outre mesure les membres de la loge d'Ignaz von Born, car cinq mois plus tard ceux-ci décident de confier à notre jeune comte la haute charge d'Orateur de leur loge. En revanche, pour ce qui est de Mozart, il a sans aucun doute été scandalisé en entendant que la règle de discrétion des francs-maçons doit servir à garder secrètes les actions inavouables des membres de la loge. Et il a dû être offensé en apprenant que les idéaux maçonniques servent à conserver les injustices sociales et à amener la classe des valets à accepter son sort. Le discours du jeune comte a dû toucher Mozart d'autant plus que le compositeur venait de quitter un service, celui de l'archevêque de Salzbourg, où il avait été rabaissé lui-même au rang de simple domestique, et qu'il avait espéré trouver dans la franc-maçonnerie un mouvement libérateur, ayant inscrit sur son bouclier l'égalité des hommes.

Un deuxième motif, expliquant le comportement de Mozart à l'égard de la loge "Zur wahren Eintracht" et surtout de son Maître, pourrait tenir au fait qu'Ignaz von Born est un champion de l'antiféminisme pour ce qui est du rôle des femmes dans la franc-maçonnerie. Son essai intitulé *Ueber die Mysterien der Aegyptier (Des mystères des Égyptiens)* datant des années 1782-83 en fournit la preuve. Sous couvert d'une étude scientifique, Born y poursuit des intérêts bien à lui. Dans sa présentation des anciens Égyptiens, il arrange les choses de telle manière que ceux-ci puissent servir de modèles à la franc-maçonnerie telle que lui, Born, l'entend. Pour écarter les femmes des loges, Born les dénigre, affirmant que dans la vieille Égypte "le service des femmes dans les Mystères se bornait à l'occupation peu importante de donner à manger aux scarabées, aux musaraignes et à quelques autres animaux sacrés des Égyptiens" ("die unbedeutende Beschäftigung [...], Käfer, Spitzmäuse und einige andere den Aegyptiern heilige Tiere zu füttern"). En conséquence Born propose de limiter la mission des femmes dans les loges à fixer des nœuds aux ornements et aux tabliers des membres masculins, bref à être des couturières au service de ces messieurs. Par ailleurs, il loue dans son essai, et pour des raisons à nouveau parfaitement évidentes, la soumission des prêtres égyptiens à leurs maîtres. Faut-il en conclure que l'autorité de Born n'était pas incontestée ? Quoi qu'il en soit, le discours idéologique semble avoir été la spécialité des membres de la loge "Zur wahren Eintracht".

Ceci nous conduit à jeter un regard un peu plus appuyé sur la personne d'Ignaz von Born. En dépit de ce que veulent nous faire accroire ses nombreux hagiographes qui font de lui une espèce de saint laïque, il faut dire que cet ancien novice des Jésuites est un personnage des plus douteux. En premier lieu, il est avide de pouvoir et tous les moyens lui conviennent pour l'acquérir et s'y maintenir. Sa règle de conduite semble être : "Ôte-toi de là que je m'y mette". C'est ainsi qu'en 1782, Born s'empare de l'office du Vénérable en évinçant l'ancien Maître par une sorte de coup d'État. Pour combattre et éliminer des adversaires, il emploie des méthodes dignes de l'État policier : il fait intercepter des lettres pour démasquer un de ses critiques, il lui tend un piège pour le couvrir publiquement de honte. En 1783, Born rédige un pamphlet contre les moines qu'il avait pris en haine (en exceptant toutefois les Jésuites !). Dans cet écrit, Born les transforme d'abord en "vermine". Ce n'est là certainement pas un signe de l'amour universel des hommes ni une manifestation de la tolérance que prône la franc-maçonnerie authentique. Mais - il faut l'avouer - il s'agit d'une méthode très efficace dont se serviront également les régimes inhumains du XX^e siècle dans le but d'anéantir les adversaires ou tout simplement les indésirables du régime, comme par exemple les Juifs. Dans la suite de son texte, Born invite les pouvoirs publics à "exterminer cette espèce de vermine au plus haut point détestable et pernicieuse". Notre Vénérable ne semble pas avoir remarqué qu'en remettant ainsi ses victimes "au bras séculier" il agit à la façon d'un inquisiteur, *i.e.* qu'il joue le même rôle que jouaient dans le passé des confrères de ses victimes actuelles. S'agit-il d'une amusante ou d'une cruelle ironie du sort ? Sans exagérer, on peut donc dire qu'il y a chez Born du Fouché, du Streicher et du Torquemada. Il en rappelle encore d'autres par le culte de la personnalité dont il est l'objet pendant les années 1785-86 avec publication de panégyriques du Maître, élévation de bustes et composition d'un chant de louanges.

Dans l'exercice de sa charge de Vénérable d'une loge, Born manifeste la même avidité de pouvoir et la même intolérance vis-à-vis de courants de pensée opposés au sien ou de concurrents même seulement potentiels au sein de la loge. Minéralogiste de profession et membre de l'"Ordre des

Illuminés" (der Illuminaten) qui - rappelons-le - s'inspire d'un rationalisme extrême, Born est, philosophiquement parlant, un scientifique, dépourvu de toute sensibilité pour la dimension mystique ou spirituelle de la franc-maçonnerie. Voilà pourquoi il ne se lasse pas d'insister sur la valeur des sciences, "ces connaissances au plus haut point utiles et éprouvées" comme il les appelle. Voilà pourquoi il déclare pure spéculation toute exégèse maçonnique qui adopte un point de vue moral ou mystique. Dans un discours du début de sa carrière de Grand-Maître, Born nous révèle le fond de sa pensée. Sous des dehors démocratiques, il s'y fait le champion de ce qu'il appelle sans vergogne "l'uniformité dans la manière de penser" ("Einförmigkeit der Denkart"), peu compatible - il me semble - avec la diversité des opinions qui caractérise toute institution vraiment démocratique. Il affirme que ce n'est qu'à cette condition qu'il est possible d'éviter le chant de sirènes émis par la "Schwärmerey", terme qu'on peut rendre par "zèle religieux" ou par "fanatisme" (cette dernière traduction étant sans doute plus conforme aux intentions de Born, qui désire couvrir de calomnies les opposants à son idéologie et à ses visées de pouvoir absolu). Ce que Born attaque ici, c'est sans aucun doute le courant gnostique, mystique ou tout simplement religieux au sein de la franc-maçonnerie, auquel Mozart appartenait certainement. En effet, le compositeur - tout l'atteste - n'est ni un être areligieux ni, à plus forte raison, antireligieux. Certains vont même jusqu'à le classer parmi les chrétiens rosicruciens. Que Born attaque cette orientation ne fait aucun doute. C'est ainsi qu'il dit que le chant des sirènes de la "Schwärmerey" cherche "à [...] entraîner vers l'abîme" "par l'éloge qu'il fait des connaissances les plus sublimes". Et il reproche aux adeptes de ce courant de vouloir se donner "l'apparence de sages hautement illuminés (hocherleuchtet)" et de propager des "insanités mystiques" ("mystischer Unsinn"). Belle leçon d'intolérance, il faut en convenir ! Pour finir - comme c'était la coutume dans les discours maçonniques - Born adresse une prière à Dieu. Il en profite pour appeler la vengeance de Dieu sur les "Schwärmer", ces soi-disant zéloteurs religieux ou fanatiques, ajoutant à la leçon d'intolérance une leçon d'idéologie et d'hypocrisie et se mettant ainsi en flagrant désaccord avec les devoirs d'un franc-maçon.

Il semble que cette prière que Born adresse à la divinité vengeresse ait été exaucée, mais non pas par Dieu, ni en Autriche. C'est la Déesse Raison qui, quelque part plus à l'ouest, s'en est chargée en 1793. À cette occasion, elle commettait cependant une bévue en faisant guillotiner non seulement de la "vermine" de Born, mais encore un des représentants les plus illustres de ces "connaissances tant utiles et éprouvées" que sont aux yeux de Born les sciences : je veux parler de Lavoisier. Mais Born n'a plus été à même de prendre connaissance de cette énorme bévue de sa Déesse tant vénérée. Il est mort le 27 juillet 1791, deux ans avant l'année de grâce de la Terreur et deux mois avant la première représentation de la *FE*.

Il y en a plus de bonnes raisons d'admettre que Born est un des instigateurs de la décision impériale par laquelle l'État disait prendre les Loges sous sa protection, mais en réalité les plaçait sous son contrôle. Il y eut à ce propos un vote dans la loge de Mozart, où la majorité des Frères, Mozart compris, se prononcèrent contre Born.

Au vu de cette riche moisson de données, il est impossible de se rallier à l'opinion couramment admise qui fait de Mozart un admirateur de Born, et de ce dernier un maître à penser du compositeur. Le contraire est le cas : un mois et demi après l'avoir connu comme Vénérable d'une loge jugée amie, Mozart prend ses distances vis-à-vis de ce personnage peu recommandable et de sa loge.

Et il semble que Born le lui rende bien. Plusieurs faits étayaient cette thèse.

D'abord un geste plutôt anodin. En 1785, Born fait publier comme supplément de son *Journal für Freymaurer* le "Chant pour le voyage du compagnon" d'un brave fonctionnaire du nom de Holzer, alors que la composition correspondante de Mozart, le "Chant du compagnon" KV 468, ne reçoit pas cet honneur. Sans doute Born s'était-il rendu compte que les visites de Mozart à sa loge à lui s'espaciaient de manière offensante, un affront qu'il se devait de sanctionner d'une manière ou d'une autre.

Il est ensuite au plus haut point étonnant que, lors des ennuis financiers que Mozart connaissait à la fin des années quatre-vingt, aucune loge ne lui soit venue en aide. Cela est d'autant plus surprenant que les loges se faisaient un devoir d'aider financièrement les frères en difficulté, même, et peut-être

surtout, les frères étrangers, et qu'en 1785 Mozart avait lui-même et à deux reprises participé à des concerts de bienfaisance à cet effet. Cependant, à la même époque, où les loges refusaient toute aide, Michael Puchberg, riche commerçant et ami de Mozart, déliait bourse plus d'une fois pour sortir le compositeur d'une impasse financière. Or, Puchberg était le trésorier de la loge nouvellement constituée que présidait Born. Donc, comme ami, Puchberg soutient Mozart, comme trésorier de la loge, il ne remue pas le petit doigt. On peut légitimement se demander, si ce n'est pas l'intervention de Born qui explique cette situation allant nettement à l'encontre des règles maçonniques.

Mais il y a pire, notamment le comportement du prince Lichnowsky. À la même époque, cet ancien membre de la loge de Mozart, qui - fait significatif - avait rejoint celle de Born, attaquait Mozart d'une manière très peu fraternelle en visant le point faible du compositeur, à savoir sa situation financière déplorable. C'est ainsi qu'en 1789, lors d'un voyage commun en Prusse, ce riche seigneur, prétextant le vol de sa bourse, força Mozart à lui prêter la somme rondelette de 100 florins. Et acte plus exécrable encore, en novembre 1791, quelque cinq semaines après la première représentation de la *Flûte enchantée* et trois semaines avant le décès du compositeur, ce Frère bien particulier obtint la condamnation de Mozart dans un procès en remboursement de dettes. Le jugement représentait pour le débiteur une catastrophe financière puisqu'il prévoyait le nantissement de ses meubles et une saisie de la moitié de ses émoluments.

Dans ce contexte, il ne faut pas s'étonner que soit né dans l'esprit de Mozart un projet qu'il couchait sur le papier sans doute à l'époque de la composition de la *FE*. Ce projet prévoyait la création d'un ordre ou d'une société secrète du nom de "Grotta" ("La Grotte"), un nom d'origine rousseauiste - comme le remarque à juste titre Philippe A. Autexier. Que Mozart ait maintenant conçu cet ordre comme une version revue et corrigée de la franc-maçonnerie ou comme une véritable solution de remplacement, il est clair que le projet du Frère Mozart montre jusqu'à quel degré le compositeur était insatisfait de la franc-maçonnerie telle qu'il la voyait fonctionner, surtout sous la houlette d'individus de la trempe de Born.

Revenons à notre propos initial. Nous nous étions demandé si nos conclusions tirées de la misogynie présente dans la *FE* n'étaient pas réfutées par la composante maçonnique de l'œuvre. Nous voyons à présent qu'il n'en est rien. Ces conclusions sont au contraire entérinées par ce que nous savons depuis de Mozart et de Schikaneder dans leurs rapports avec la franc-maçonnerie. C'est avant tout l'idée que nous nous étions faite de Sarastro qui se trouve confirmée. Dans les commentaires sur la *FE*, on a l'habitude d'affirmer que Schikaneder et Mozart ont calqué Sarastro sur le modèle de Born. Nous ne pouvons que souscrire à cette thèse bien que ce soit dans un sens tout différent du sens habituel. En effet, contrairement à ce qu'on pense d'ordinaire, Sarastro et Born ne sont nullement des saints laïques mais partagent un nombre impressionnant de traits passablement révoltants. Permettez-moi de les énumérer même avant d'avoir montré que Sarastro, lui aussi, les possède tous.

Voici donc ces particularités peu recommandables communes à Born et à Sarastro : les deux individus méprisent les femmes et veulent leur interdire l'initiation. Les deux sont assoiffés de pouvoir et disposés à utiliser des procédés condamnables sinon franchement criminels pour prendre le pouvoir, le garder ou l'accroître. L'un et l'autre tolèrent ou même encouragent le culte de la personnalité qui leur est rendu. Les deux se comportent en maîtres absolus tout en observant les formes démocratiques. Les deux prônent pour leur sphère de domination l'uniformité dans la façon de penser et en conséquence sont des champions de l'intolérance. Sarastro, comme Born, utilise la tactique de la calomnie à l'égard de concurrents. Chacun se sert de la religion et des idéaux maçonniques comme de moyens pour atteindre ses fins, que ces dernières aient trait au pouvoir ou concernent d'autres domaines. C'est que les deux combinent les pouvoirs - disons - "politique" et "idéologique" et assoient le premier sur le deuxième. Pour clore cette liste déjà étonnamment longue, on peut ajouter que l'un et l'autre approuvent la vengeance si elle est dans leur intérêt, avec cette différence que Born le fait ouvertement, et Sarastro en cachette. Il faut l'avouer : pour un personnage fictif comme Sarastro, il est difficile de ressembler davantage à son modèle réel.

5. La grande noirceur du Royaume de Sarastro

Après tout ce qui a été vu jusqu'ici, on ne saurait plus échapper à la conclusion que, dans leur chef-d'œuvre, les auteurs de la *FE* ont voulu fustiger et ridiculiser (et peut-être même "*ridendo castigare*") non pas la franc-maçonnerie en tant que telle ni surtout les idéaux qu'elle défend, mais cette fraction des francs-maçons qui trahissaient ces idéaux et dont Mozart et Schikaneder avaient eu à souffrir ou dont ils ne pouvaient partager ni l'attitude, ni les agissements, ni les convictions. C'est cette intention qui explique dans une large mesure le choix des sources dont le livret s'inspire. Les principales sont, d'un côté, les contes réunis par Wieland dans le recueil *Dschinnistan* et, de l'autre, le roman *Sethos* de l'abbé Jean Terrasson ainsi que l'essai *Ueber die Mysterien der Aegyptier* d'Ignaz von Born (dont il a déjà été question). Les premiers fournissent l'ossature du drame et l'enrichissent d'une foule de détails souvent très révélateurs, les seconds sont responsables de l'apport "égyptien".

L'œuvre littéraire qui a le plus inspiré le livret de la *FE* est sans aucun doute le *Dschinnistan* de Christoph Martin Wieland. Il s'agit d'un recueil de contes que le célèbre écrivain a en partie rédigés lui-même et qu'il a tous édités entre 1786 et 1789. On y lit notamment - comme nous l'avons dit plus haut - le conte intitulé *Lulu oder die Zauberflöte* (*Lulu ou la flûte enchantée*). Ce conte doit être considéré comme la source première du livret de la *FE*, non seulement en raison de son titre, mais encore parce qu'il fournit une partie importante de la trame. Voici en résumé l'histoire racontée par ce conte : par ruse et tromperie, le méchant sorcier Dilsenghuin s'est emparé du briquet d'or de la fée Perifirihme, un instrument qui assure la domination sur le royaume des esprits. Péfirihme, à l'aspect redoutable, mais au cœur foncièrement bon, charge le prince Lulu, qui se distingue par sa modestie, son courage, sa sagesse et son innocence, de lui rapporter l'instrument volé. Comme récompense, elle lui promet "ce qu'elle a de meilleur", entendons par là : sa fille, la belle et douce Sidi. Celle-ci a également été enlevée par Dilsenghuin, et cela pour deux raisons : d'abord le sorcier la désire et veut l'épouser, ensuite il espère par cette union amener Péfirihme à lui céder de bonne grâce le briquet magique, *i.e.* à lui transférer le pouvoir "sur les esprits de tous les éléments et toutes les régions de l'univers". Lulu reçoit de la fée une flûte avec laquelle on peut, à sa guise, susciter ou apaiser les passions. Il reçoit aussi un anneau qui, entre autres, permet à son propriétaire de revêtir la forme qu'il souhaite. Le prince pénètre dans le domaine du sorcier et, jouant de la flûte, il charme d'abord les animaux de la forêt et ensuite le cœur de l'ennemi, et, par surcroît, il gagne l'amour de Sidi. Lors d'un banquet, on endort Dilsenghuin et on lui arrache le briquet d'or. Avec l'aide des Esprits et de la Fée en personne, on vient à bout des ultimes résistances du sorcier. Transformé en hibou, ce dernier s'enfuit, et son château-fort est détruit. Dans le palais de Perifirihme, on célèbre le mariage des jeunes amoureux, Sidi et Lulu.

Retenons les données essentielles de *Lulu oder die Zauberflöte* que nous n'aurons pas de peine à retrouver dans le premier acte de la *FE* : un sorcier méchant et lubrique enlève une jeune fille à sa mère, qui est une bonne fée, et cela pour deux motifs, désir sexuel et soif du pouvoir absolu. Victime d'une injustice dont le responsable est à nouveau le sorcier, la fée charge un jeune prince aux qualités remarquables de la réparer, en lui promettant sa fille. Pour l'aider dans sa mission, elle lui fait don d'une flûte magique qui confère un pouvoir absolu sur les passions des hommes comme sur celles des bêtes. Le prince se rend chez le ravisseur dans le but de libérer la jeune fille. Relevons toutefois une différence qui n'est négligeable qu'en apparence : dans le livret de Schikaneder le pouvoir de revêtir toutes les formes n'est plus un cadeau de la bonne fée à son champion mais un attribut naturel de l'exécrable sorcier Sarastro.

Dans l'atelier de Schikaneder, le plan général dressé par le conte *Lulu oder die Zauberflöte* sera maintenant enrichi par d'autres contes du même recueil et déjà modifié à ce niveau, *i.e.* avant la mise à profit des ouvrages à teneur - disons - "égyptienne".

C'est ainsi que dans *Nadir und Nadine* nous faisons la connaissance d'un autre sorcier maléfique du nom d'Astramond (un nom qui n'est pas loin d'être une anagramme de celui de Sarastro). Cependant, bien mieux que Dilsenghuin, celui-ci arrive à cacher sa vraie nature. Il nous apparaît comme "un homme d'allure majestueuse", dont "les traits annoncent la bonté et la conduite le

calme". Les habitants d'une espèce d'Arcadie vivent sous sa protection, "on ne sait pourquoi" remarque cependant Wieland, en critique malicieux du régime féodal. Mais cette protection, le seigneur des lieux "la leur fait payer assez cher", comme s'exprime Wieland. Car, "en vertu d'un droit [...] dont l'origine et la validité n'ont jamais été examinées" (dira à nouveau Wieland), Astramond choisit tous les 4 ans une jeune fille de 14 ans et "l'emmène dans son char, sans qu'on n'entende plus jamais rien d'elle". Dans notre conte, la jeune fille que ce sorcier, amateur de chair fraîche, enlève de la sorte s'appelle Nadine. Comme il fallait s'y attendre, Nadir, son amoureux, se met à la recherche de sa fiancée et la retrouve chez Astramond. Ce qui est à présent remarquable, c'est que ce dernier est disposé à sacrifier son désir sexuel à sa soif du pouvoir et d'employer à cette fin Nadine comme moyen de pression. Il dit en effet à Nadir que le jeune homme ne pourra "jamais posséder la jeune fille, à moins qu'il ne lui remette l'Anneau de la Puissance, qui se trouve sous bonne garde dans le palais de Geoncha, le roi des Esprits".

Retenons que, dans ce conte, c'est sous des dehors de bonté et de sagesse qu'un amateur de jeunes filles revendique des droits féodaux. Remarquons aussi une différence de taille qui distingue les deux contes rencontrés jusqu'ici : Dilsenghuin se propose d'utiliser la victime de son rapt comme otage pour contraindre la mère de celle-ci à lui abandonner son droit de propriété sur le briquet d'or, l'instrument du pouvoir absolu. Astramond, en revanche, se sert de sa captive comme moyen de pression pour forcer le fiancé de celle-ci à lui procurer l'Anneau de la Puissance. Nous verrons que, chez Schikaneder, Sarastro passera à un certain moment du plan de Dilsenghuin à celui d'Astramond.

Dans un troisième conte du recueil *Dschinnistan* intitulé *Die klugen Knaben* (*Les Garçons sages* ou, pour éviter toute ambiguïté, *Les Garçons avisés*) nous tombons sur Soffra. À la manière de Sarastro qui est à la fois Maître absolu du Royaume du Soleil et Grand-Prêtre du temple d'Isis et d'Osiris, Soffra cumule également deux fonctions : il est "roi et grand-prêtre", combinaison qui - comme le note Wieland - favorise "son penchant inné pour la tyrannie et le despotisme". Comme si cela ne suffisait pas, "un destin hostile lui a conféré en plus le don de la sorcellerie", "afin qu'il soit sans limitation aucune la terreur de son royaume". On ne s'étonnera guère qu'à son tour Soffra garde prisonnier une jeune fille. Il s'agit d'Alide, dont la beauté avait un jour fait naître en lui un désir lubrique et qu'il avait pour cette raison arrachée des bras de Salamor, son fiancé. Mais Alide, même prisonnière, reste fidèle à Salamor, résistant aux prières et aux promesses mais aussi aux menaces de mort du sorcier. Salamor, de son côté, jure de se venger terriblement, mais il est impuissant face au pouvoir - disons : à la fois politique et idéologique - de Soffra. C'est alors qu'il se souvient d'un vieux conte populaire parlant de 3 Garçons, qu'un charme garde éternellement jeunes et qui en raison de leur sagesse sont appelés "Les Garçons sages". Il va les trouver et leur demande ce qu'il doit faire pour pouvoir ramener chez lui sa bien-aimée et délivrer sa patrie du tyran. Les Garçons lui donnent le conseil d'être ferme, de souffrir patiemment tout ce qu'il rencontrera, et de se garder de faire entendre le moindre son ("Sey standhaft, erdulde gelassen, alles was dir dabey begegnet wird, und hüte dich, einen Laut von dir hören zu lassen). Ces paroles non seulement ont inspiré le : "Sei standhaft, duldsam und verschwiegen" que prononcent, au premier acte, scène 15, les 3 Garçons de la *FE*, elles permettent aussi d'expliquer l'impératif des Garçons, notamment le "duldsam" qu'il contient et qui autrement se comprend mal ou se comprend de travers. Après sa visite chez les "Garçons sages", Salamor se rend chez Soffra. Il y est fait prisonnier et subit un traitement des plus cruels : il est lentement et progressivement estropié. Mais à la fin, grâce à l'intervention des 3 Garçons, tout s'arrange. Salamor retrouve un corps indemne et réussit à décapiter le sorcier. Après leur mariage, Salamor et Alide deviendront le roi et la reine du royaume de Soffra.

On aura compris l'importance pour l'interprétation de la *FE* des données fournies par ces trois contes et plus particulièrement l'importance de leur fonds commun. On a, dans les trois cas, un sorcier qui est un tyran ou du moins un seigneur féodal s'arrogeant tous les droits. Celui-ci peut - comme Astramond - cacher sa vraie nature derrière une façade de majesté, de bonté et de sagesse. Il arrive aussi - comme c'est le cas pour Soffra - que l'individu en question combine le pouvoir politique, en revêtant la royauté, et le pouvoir idéologique, en assumant la fonction de grand-prêtre. Il n'est pas

non plus exclu - Soffra en témoigne - que le tyran et grand-prêtre fasse preuve d'une extrême cruauté. À chaque fois, le méchant sorcier des contes s'empare de force d'une jeune fille, et dans la source principale, il l'enlève à une mère qui est une bonne fée. Dans les trois contes, le motif du crime est le désir sexuel, mais deux d'entre eux font intervenir un second motif aussi puissant sinon plus puissant : la soif du pouvoir absolu. Insistons une nouvelle fois sur le fait qu'à la différence de Dilsenghuin qui se servait de sa jeune captive pour forcer la mère à capituler, Astramond utilise la sienne pour contraindre l'amant de celle-ci à devenir un instrument de sa volonté de puissance. Il va sans dire que ce dernier plan ne pourra réussir que si Astramond renonce à la jeune fille, *i.e.* s'il fait taire son désir sexuel.

L'orientation que Schikaneder et Mozart veulent donner à leur opéra est ainsi tracée. Il est vrai que la source première ne nous mène que jusqu'à la *fin* de la scène 15 du premier acte. Néanmoins, ceci suffit déjà pour affaiblir de manière décisive la position de ceux parmi les défenseurs de la théorie du retournement qui croient découvrir un renversement au *début* de cette scène. Quant aux autres contes, ils ébranlent fortement cette théorie, même dans l'autre version qui ne croit déceler la fêlure qu'à la 18^e scène du premier acte : en fait, si avant ce moment on a appris à connaître Sarastro comme sorcier et comme seigneur ou roi, ce n'est qu'au début du deuxième acte qu'avec toute la clarté requise, il apparaît comme un Grand-Prêtre, cumulant ainsi les charges de Soffra. C'est à cet endroit aussi qu'à la manière d'Astramond il cherche et - pour un trop grand nombre de commentateurs - arrive effectivement à donner le change sur sa vraie nature et sur ses vrais motifs. C'est aussi après le prétendu retournement (*i.e.* à la scène 19 du premier acte) que, suivant en cela l'exemple du cruel Soffra, Sarastro manifeste sa cruauté à lui en condamnant le Maure Monostatos à une bastonnade inhumaine.

Il existe une série de traits négatifs que Schikaneder et/ou Mozart attribuent à Sarastro mais dont la source littéraire ne peut être détectée. Ces traits ont-ils peut-être été fournis par l'observation d'une réalité navrante ? Pour certains de ces traits, il faut répondre par l'affirmative, notamment ceux qui ont été inspirés par le personnage d'Ignaz von Born. Ceci nous permettra aussi de justifier le parallèle que nous avons établi plus haut entre Born et Sarastro. Il faut en outre remarquer que certains traits de Sarastro semblent avoir pour origine à la fois les sorciers fictifs de *Dschinnistan* et le personnage très réel d'Ignaz von Born. Voyons les choses en détail.

Nous avons déjà découvert que Sarastro méprise les femmes et veut leur interdire l'initiation et qu'en cela il rappelle Born. Si on admet que l'Orateur et le Deuxième Prêtre sont les porte-parole de la confrérie de Sarastro, alors on connaît un motif qui est commun à Sarastro et à Born et qui explique leur refus d'accepter les femmes en leur sein. Ce motif est de toute évidence la peur qu'ils ont des filles d'Ève ou du moins de leur pouvoir de séduction. Born, dans son essai *Sur les Mystères des Égyptiens*, explique qu'à l'instar des anciens Égyptiens les sages législateurs de la franc-maçonnerie ont écarté les femmes des secrets de la société, craignant que "les appas des Sœurs ne dérangent les Frères dans leurs travaux". Quant aux deux Frères de Sarastro, ils nous invitent, dans leur célèbre duo "Hütet euch vor Weibertücken", à ne pas nous laisser séduire par ces femmes qui se distinguent par leur perfidie.

En quoi Sarastro ressemble-t-il maintenant à Born par les méthodes répréhensibles qu'il utilise pour prendre le pouvoir, le garder et l'accroître.

En apparaissant aux yeux du mari de la Reine comme un parangon de vertu qu'il n'est pas, donc par la tromperie, Sarastro a réussi à se faire transmettre la gestion du puissant cercle solaire, l'instrument du pouvoir par excellence. Or, cet acte est sans conteste une usurpation, car il lèse la Reine dans son droit de propriété. Cela est vrai, quelle que soit d'ailleurs la possibilité qu'on envisage. On peut, en effet, distinguer à ce propos trois cas : dans le *premier*, la Reine est initialement l'unique propriétaire du cercle du soleil; dans le *deuxième*, le symbole du pouvoir faisait partie des trésors que le mari de la Reine était seul à posséder mais que par testament il a, sur son lit de mort, légué à sa femme et à sa fille Pamina, leur transférant ainsi son droit de propriété ; dans le *dernier* cas, la Reine et son mari possédaient en commun l'instrument du pouvoir. Il est clair que, pour chacune de ces possibilités, se faire accorder contre la volonté de la Reine la gestion du cercle du soleil, c'est léser le droit de propriété de la Reine qui est comme on sait "le droit de jouir et de disposer des

choses de la manière la plus absolue" (Code civil). Après cette usurpation, et en bon disciple de Dilsenghuin, Sarastro met tout en œuvre pour empêcher la Reine d'obtenir justice et pour l'amener à capituler, ou pour la forcer (comme il dit) "à rentrer dans son château, couverte de honte".

Il commence par enlever sa fille. Il n'est guère douteux que son motif soit double : d'une part le désir de la posséder sexuellement et de l'autre la volonté de s'en servir comme otage vis-à-vis de la Reine. Avant de nous intéresser à ce deuxième motif, voyons ce qui permet de réfuter l'opinion communément admise d'un Sarastro qui n'éprouve pour Pamina qu'un amour paternel. À ce sujet la scène 18 du premier acte dont nous connaissons l'essentiel est déjà très parlante. C'est grâce à Mozart que le ravisseur y trahit un amour qui n'est en rien paternel, d'abord, comme le remarque Csampai, par la "coloration mineure" de son chant, quand il parle de cet autre que Pamina aime tellement, et par la répétition sans raison apparente précisément des mots "un autre tellement" ("einen Andern sehr"). Ensuite, et surtout, c'est la phrase que Sarastro adresse à Pamina : "Je ne veux pas te contraindre à l'amour", qui montre que cette pensée ne lui est pas étrangère. Cette phrase nous invite aussi à rechercher la raison pour laquelle Sarastro veut maintenant faire taire son désir sexuel, question qui nous occupera sous peu.

Contre toute attente, c'est le célèbre air : "In diesen heil'gen Hallen" qui est à ce propos également bien révélateur. N'oublions pas que Sarastro le chante devant Pamina, qui vient de parler en faveur de sa mère. Officiellement, Sarastro y fait le portrait de son royaume où - à ce qu'il paraît - règne l'amour de l'humanité, où l'on ne connaît pas la vengeance, mais en revanche le pardon pour les ennemis et une attention aimante pour ceux qui sont tombés. Dans ce même air, toutefois, Sarastro ne peut s'empêcher d'avouer aussi et malgré lui son amour pour Pamina. Csampai l'a montré qui insiste sur la manière dont, dans la première partie de chaque strophe, est conduite la voix : elle est larmoyante, rappelle celle d'un amoureux qui sollicite les faveurs d'une femme avec les nombreux retards qui sont autant de soupirs, avec des ornements douloureux et doux à la fois. De tels accents à la fois languissants et pressants on ne les trouve - nous dit Csampai - que chez Don Ottavio qui précisément partage avec Sarastro le sort d'un soupirant éconduit.

En plus des détails significatifs dégagés par Csampai, on trouve dans l'air de Sarastro une subtilité toute mozartienne qui semble avoir échappé à cet auteur, mais qui confirme au mieux ses thèses. Il est clair que l'amour dont Sarastro se fait le chantre dans son air est l'amour de l'humanité, l'amour général des hommes : "Wo Mensch den Menschen liebt". Au moment où Sarastro proclame que dans son royaume un homme qui a commis une faute est ramené par l'amour sur le chemin du devoir ("und ist ein Mensch gefallen, führt Liebe ihn zur Pflicht"), Mozart demande au ravisseur de Pamina de chanter sur la première syllabe du mot allemand pour "amour", *i.e.* sur "Lie-" du mot "Liebe", une tierce mineure ascendante (en l'occurrence : *sol#-si*). Mais cette *même* tierce mineure ascendante, quoique transposée, on la retrouve sur la *même* syllabe à d'autres endroits de la *FE*, mais dans un contexte où l'amour en question est clairement l'amour sexuel entre l'homme et la femme.

On rencontre ainsi la tierce sous la forme *ré-fa* dans le duo de Pamina et de Papageno : "Bei Männern, welche Liebe fühlen" (mes. 4) et sous la forme *sol-sib* dans l'air du désespoir de Pamina : "Ach, ich fühl's" (mes. 6). À cela s'ajoute - toujours sur la même syllabe "Lie-" - le renversement de l'intervalle de Pamina, à savoir la sixte descendante *sol-sib*. On l'entend dans l'air de Tamino : "Dies Bildnis ist bezaubernd schön" (mes. 29), quand le prince se rend compte que le sentiment qui l'anime pour la première fois est en fait l'amour. Une telle répétition d'une même syllabe du mot "Liebe" combinée au même intervalle (ou, le cas échéant, à son renversement) ne peut être le fruit du hasard. Elle suggère qu'un Sarastro qui s'adresse à Pamina et parle de l'amour général des hommes ne peut s'empêcher de penser à cette autre forme d'amour qui unit Tamino et Pamina et que lui-même ressent pour Pamina. Il paraît qu'un désir refoulé se fait entendre dans une tierce mineure ascendante.

Hostile à l'amour, Sarastro fait donc taire ce sentiment en lui-même. Mais il a également les plus grandes réticences à le permettre aux autres. Voilà pourquoi, sous sa direction, les deux couples d'amoureux, Tamino et Pamina, Papageno et Papagena, sont, chacun, séparés par deux fois, et ce qui est pire : la séparation que leur impose Sarastro risque à la seconde occasion d'être définitive.

Elle conduit, en effet, à une tentative de suicide d'un partenaire de chaque couple, qu'heureusement les 3 Garçons, en parfaits anges gardiens, empêchent d'aboutir.

Revenons à l'autre mobile de Sarastro qui est la volonté de puissance. Nous nous étions demandé, plus haut, pour quelle raison à partir d'un certain moment Sarastro n'essaie plus de conquérir Pamina ("Zur Liebe will ich dich nicht zwingen"). Cette raison n'est pas difficile à deviner : Sarastro vient d'apprendre l'arrivée de Tamino qui aime Pamina et est aimé d'elle, et le ravisseur comprend alors que ce n'est qu'à condition de renoncer à la jeune fille qu'il pourra se servir d'elle comme d'un appât pour attirer son amant dans son camp à lui (Sarastro), bref de mettre en œuvre un plan analogue à celui d'Astramond. Toutefois, vis-à-vis de la Reine, Pamina reste son otage. C'est un lapsus de Sarastro qui nous en informe. Après avoir entendu de la bouche de Sarastro qu'il ne lui rend pas la liberté, Pamina cherche à convaincre son ravisseur de la laisser partir chez sa mère. Nous nous rappelons que, pour commencer, la jeune fille fait appel au devoir filial : "Le devoir filial m'appelle, dit-elle, car ma mère..." Sarastro lui coupe la parole et continue sa phrase d'une façon tout à fait surprenante : "...est en mon pouvoir". Que vient faire une telle affirmation hors contexte si ce n'est trahir le plan de Sarastro : la Reine est en son pouvoir pour la simple raison qu'il a enlevé sa fille et qu'il la garde prisonnière, bref, la Reine est en son pouvoir parce que Pamina lui sert d'otage.

Dans la guerre sans merci qu'ils mènent contre la Reine, Sarastro et ses acolytes emploient encore bien d'autres moyens.

Pourquoi - pourrait-on, par exemple, se demander - Sarastro fait-il garder sa prisonnière par un geôlier extrêmement dangereux qui la poursuit de ses assiduités, tente même de la violer, voire de la tuer ? Est-il d'avis que la crainte constante dans laquelle vit la jeune fille est un excellent moyen pour briser sa résistance et aussi celle de sa mère ? Pense-t-il qu'il pourra au milieu de dangers suscités par lui-même surgir comme un sauveur et forcer ainsi la reconnaissance de la jeune fille (voir à ce propos II,12) ainsi que la soumission de la Reine ?

C'est sans doute également pour mater Tamino qui se demande si Pamina est encore en vie, que l'envoyé de Sarastro laisse le prince dans l'incertitude quant au sort de sa bien aimée. Et c'est pour le gagner comme allié dans le combat des initiés contre la Reine que ce même vieux prêtre tente un chantage en disant au prince qu'il ne connaîtra le sort de sa bien-aimée qu'après avoir rejoint les rangs des initiés.

Et que dire du système pénal, version Royaume du Soleil ? Comme on peut facilement s'en rendre compte, il prévoit des châtiments et des peines d'une exquise cruauté : la bastonnade (77 coups sur la plante des pieds), la pendaison, l'empalement, la noyade. De plus, ce système menace de supplices sans fin ("martervoller Tod [...] ohne Grenzen") celui qui (comme Papageno) s'approche de Pamina pour la délivrer. Ce n'est pas par hasard qu'à plusieurs reprises, Schikaneder présente Sarastro dans le rôle d'un "ange de la mort". Ce n'est pas non plus sans raison que le même Schikaneder a glissé dans son texte des allusions évidentes à des mythes tels que celui de Déméter ou celui d'Orphée, dans lesquels une fille ou une épouse est emportée par le Dieu des Enfers, *i.e.* le Seigneur de l'Empire des Morts.

Poursuivons à présent notre parallèle initial destiné à montrer jusqu'à quel degré le personnage de Sarastro est calqué non seulement sur les sorciers lubriques et avides de puissance de *Dschinnistan*, mais aussi sur le personnage historique d'Ignaz von Born qui, pour le moins, partage avec eux la soif du pouvoir.

- Comme Born, Sarastro utilise la tactique de la calomnie à l'encontre de l'adversaire idéologique et du concurrent dans la lutte pour le pouvoir. Ce que les "Schwärmer" sont à Born, la Reine l'est pour Sarastro : dans son grand discours du début de l'acte II, Sarastro la couvre de reproches que rien dans la *FE* ne justifie. Ainsi la Reine n'est-elle pas orgueilleuse. Elle l'est même si peu que malgré sa divine majesté qui à la fois fascine et fait trembler et à laquelle elle doit le titre de Déesse, la Reine ne se lasse pas de rappeler combien elle est devenue faible depuis la mort de son mari et la perte du cercle solaire. Elle n'a pas non plus l'intention de détruire le Temple de Sarastro, comme l'en accuse ce dernier. Ce qu'elle souhaite avant tout, c'est délivrer sa fille. Ce n'est qu'au moment où elle aura tout compris, qu'elle projette non pas de détruire le Temple mais d'y pénétrer afin de "chasser de la terre les faux dévots" qui l'habitent. Enfin, on ne saurait trouver dans l'œuvre le

moindre indice autorisant le reproche de Sarastro selon lequel la Reine "espère séduire le peuple par la supercherie et la superstition". Bien au contraire : jamais la Reine n'instrumentalise la religion ou une quelconque autre conviction, jamais elle n'invoque les Dieux pour justifier ses actes ou servir ses intérêts. Elle ne se tourne qu'une seule fois vers les Dieux, en l'occurrence ceux de la vengeance, pour les prendre à témoin de son serment.

- Ce qui est remarquable, c'est que ce dernier reproche que Sarastro adresse à la Reine l'atteint bien plutôt lui-même. À l'instar de son modèle, le Grand-Maître Born, le Grand-Prêtre d'Isis et d'Osiris se sert précisément de la religion et de la franc-maçonnerie pour arriver à ses fins. Une séquence de la première scène de l'acte II en témoigne. Plein d'obséquiosité, l'Orateur ose, dans cette scène, rappeler à son maître que le jeune homme qu'il se propose d'envoyer aux épreuves est un prince qui risque d'y trouver la mort. Sarastro réplique que Tamino est plus qu'un prince, qu'il est un homme, et que s'il mourait dans les épreuves il goûterait plus tôt aux joies des Dieux. On ne connaît pas la réaction de l'Orateur à cet usage idéologique que Sarastro fait des idéaux du siècle des Lumières et de la religion.

La manière dont Sarastro agit à cet endroit et à bien d'autres encore ne se comprend que si l'on voit qu'il est écartelé entre deux sentiments et qu'en conséquence de cela il poursuit deux buts incompatibles : ces sentiments sont, d'une part, l'amour pour Pamina qu'il s'évertue à étouffer sans y arriver vraiment, et, de l'autre, l'espoir de voir Tamino devenir son compagnon de lutte. Tamino est donc pour lui à la fois un rival réel qu'il aimerait éliminer et un allié possible qu'il s'agit coûte que coûte de préserver et de gagner définitivement à sa cause. Cet écartèlement explique une part essentielle des réactions de Sarastro. Il explique par exemple les tergiversations de la scène 21 du second acte que nous avons déjà citées au début comme exemples du comportement contradictoire de Sarastro. Il explique aussi pourquoi, en un premier temps, Sarastro enlève à Tamino la flûte protectrice, vouant ainsi son rival à une mort certaine, et, dans un second temps, la lui fait restituer, augmentant de la sorte pour le futur allié les chances d'échapper à la mort.

De plus Sarastro abuse du rite maçonnique en employant les exigences de celui-ci comme moyens pour désunir les deux amants : c'est ainsi que le Grand-Prêtre d'Isis et d'Osiris envoie Tamino accompagné de Papageno mais sans Pamina dans le temple des épreuves. Il sépare donc les deux amants, pensant peut-être de la sorte vérifier le proverbe : loin des yeux, loin du cœur. Au nom des Dieux, Sarastro impose le silence au prince. Par ce moyen, il tente (et même réussit) à faire douter Pamina de l'amour de son amant et à l'amener à lui être infidèle. Mais, malheureusement pour Sarastro, cette infidélité consiste en un mariage avec un poignard, *i.e.* en un suicide par dépit amoureux. Enfin, Sarastro a l'intention d'envoyer Tamino seul aux épreuves de la mort, tablant sans doute sur une issue fatale.

Poursuivons notre enquête :

- Comme Born, le Maître du Royaume du Soleil cherche à manipuler ses Frères. Il leur joue la comédie de la vertu en disant, par exemple, s'adresser à eux "avec une âme pure" ("Mit reiner Seele") alors qu'il n'en est rien. Il leur ment à plusieurs reprises : contrairement à ce qu'il prétend, l'objet après lequel Tamino soupire vraiment n'est pas la lumière du sanctuaire de Sarastro ni non plus sa sagesse, mais uniquement l'élue de son cœur, qu'il veut arracher aux griffes de son ravisseur. Contrairement à ce qu'affirme Sarastro, le prince ne fait pas les cent pas devant le portail septentrional du Temple, mais a été conduit, ensemble avec Papageno, dans le Temple des épreuves pour y subir des rites purificateurs, et cela sur ordre de Sarastro. Par là, le Maître des Initiés montre qu'il a, de sa propre initiative, décidé de l'admission de Tamino et de Papageno et qu'il a déjà mis sa décision à exécution, du moins partiellement. Et si, dans cette scène, il demande à ses Frères s'ils jugent Tamino suffisamment digne, cela ne peut être qu'un semblant de consultation démocratique. Comme Born, Sarastro se comporte en maître absolu derrière une façade démocratique. Et dans cette pseudo-démocratie le comportement des soi-disant Frères est à l'avenant. L'exemple le plus frappant est celui de l'Orateur, le second après Sarastro dans la hiérarchie du Royaume du Soleil. Cet Orateur a des doutes sur la décision prise par Sarastro d'envoyer le prince à des épreuves qui constituent pour lui un danger mortel évident. Comment l'Orateur communique-t-il maintenant ses doutes à son supérieur ? Il commence par une "*captatio benevolentiae*" où il appelle Sarastro

"Grand" ("Großer Sarastro") et où il affirme admirer la sagesse de ses discours. Ensuite il n'exprime ses craintes que sous la forme d'une question passablement imprécise, dans laquelle il évite soigneusement toute allusion à l'issue fatale qui attend Tamino (Ce n'est que dans une des répliques suivantes qu'il révélera plus clairement le fond de sa pensée.). Pour finir, l'Orateur demande à Sarastro de pardonner la liberté qu'il s'est arrogée en émettant des doutes sur une de ses décisions. Et, quelques instants après, l'Orateur s'agenouillera même devant Sarastro et se muera en instrument docile. Voilà exactement le style qu'on rencontre dans les monarchies absolues ou, pis encore, dans les dictatures. Tamino avait raison de donner à Sarastro, et cela dès la 5^e scène du premier acte, le titre de tyran.

Dans ces circonstances, il va de soi qu'on assiste, dans le Royaume de Sarastro, à un culte de la personnalité comparable à celui qu'on a pu observer chez Born. Pendant que Sarastro fait son entrée triomphale sur un char tiré par 6 lions (Quelle mise en scène !), sa suite ne se lasse de clamer : "Vive Sarastro, vive" et de proclamer que c'est à lui que tous se donnent avec joie, qu'il est leur idole à laquelle tous se vouent. Et dire que les auteurs de la *FE* n'ont pas connu les régimes totalitaires du XX^e siècle et les hommages révoltants ou ridicules que leurs dirigeants exigeaient de leurs peuples !

Qu'en est-il maintenant de la vengeance qu'un Born ne rejette nullement, chargeant même Dieu de l'exercer à sa place sur ses adversaires idéologiques et politiques ? Il est vrai que Sarastro proclame que, dans son Royaume, on ne connaît pas la vengeance, il est vrai aussi qu'il reproche à la Reine de le poursuivre de sa vengeance, lui, Sarastro (ce qui à ce moment est vrai) mais aussi toute l'humanité (ce qui est un mensonge de plus). Mais cela ne lave pas de tout soupçon le Maître des initiés. Ceux qui affirment qu'il se venge de la Reine n'ont peut-être pas tort. Dans la scène 11 de l'acte II, Sarastro dit au Maure Monostatos qu'il l'aurait puni avec la plus grande sévérité "si une femme malfaisante [...] n'avait forgé le poignard du crime". Ne peut-on pas alors admettre qu'il ne ferait pas grâce à cette instigatrice, si l'occasion s'en présentait. Et, en effet, dans la scène précédente, Monostatos avait précisément évoqué cette éventualité, lorsque, pressant Pamina, il l'avait menacée en prononçant les paroles suivantes : "Je n'ai qu'un mot à dire à Sarastro et ta mère sera noyée [...]" Dans un tel contexte, l'ultime phrase prononcée par la Reine et sa suite dans la *FE*, pourrait signifier une intervention active de Sarastro. Il s'agit dans l'original allemand de la phrase elliptique que voici : "Wir alle gestürzet in ewige Nacht". L'allemand permet de la compléter de deux manières : premièrement par l'auxiliaire "sein" ce qui donnerait un passé composé ne convenant cependant guère au rapport temporel en question : elles vont plonger dans la nuit éternelle ou sont en train de plonger mais n'y ont pas encore plongé ; deuxièmement par l'auxiliaire "werden" ce qui produirait un passif dont le complément d'agent reste inexprimé mais, pour la Reine et sa suite, ne pourrait désigner que le seul Sarastro.

Quoi qu'il en soit, nous avons à plusieurs reprises pu constater que Sarastro n'est pas honnête mais qu'au contraire il est le parfait exemple d'un hypocrite invétéré : pour qui ne se laisse pas tromper par la propagande de Sarastro, il est clair que le Maître du Royaume du Soleil et le Grand-Prêtre d'Isis et d'Osiris trahit sans vergogne tous les beaux idéaux qu'il proclame ou qu'il dit être réalisés dans sa sphère de domination. Ce n'est donc pas sans raison que Schikaneder nous avertit très tôt de l'hypocrisie qui caractérise le Royaume du Soleil. À son premier contact avec ce Royaume, Tamino se demande s'il ne se trouve pas au siège des Dieux et croit même être entré dans l'empire de la vertu. Cependant, lorsque par la bouche du vieux prêtre il apprend que Sarastro y règne, il a ces fortes paroles que les commentateurs passent régulièrement sous silence : "Ainsi tout n'est qu'hypocrisie". Tamino veut même s'en aller "libre et joyeux", comme il dit, "et ne jamais voir [leur] temple". Mais, le menaçant de mort, le prêtre réussit à le retenir. Cette hypocrisie du Royaume du Soleil, Schikaneder nous la rappelle dans la scène 5 de l'acte II quand les 3 Dames (auxquelles Jean et Brigitte Massin certifient avec raison une "droiture foncière") parlent de la "fourberie de ces prêtres" ("dieser Priester falsche[r] Sinn"). Le librettiste revient à la charge tout à la fin lorsqu'il invite la Reine à appeler les initiés des "Frömmel", des faux dévots. À ce moment, le spectateur tant soit peu perspicace dispose de tous les éléments pour pouvoir en connaissance de cause et de bon gré souscrire à cette condamnation.

Le portrait de Sarastro et de son Royaume ne serait pas complet si l'on n'évoquait deux traits d'origine indéterminée mais qui démentent de manière on ne peut plus nette les sermons humanistes, dans lesquels Sarastro défend l'égalité de tous hommes et prône l'amour de l'humanité.

En premier lieu, Sarastro est un exploiteur d'esclaves et à aucun moment on ne constate chez lui la moindre mauvaise conscience ni, à plus forte raison, la moindre velléité d'affranchir ses esclaves. On peut se demander pourquoi les auteurs de la *FE* introduisent l'esclavage dans le Royaume du Soleil ? Est-ce pour critiquer Born qui a cherché à calquer la franc-maçonnerie sur le système des anciens Égyptiens en lui montrant ce à quoi, en bonne logique, conduit son projet ? Est-ce plus directement pour accentuer le caractère tyrannique du régime de Sarastro et, par voie de conséquence, de celui de son modèle ? Où alors faut-il suivre la suggestion de Csampai qui se demande si Sarastro, exploitant des esclaves mais prêchant en même temps l'égalité de tous les hommes, n'est pas une réplique de personnages tels que le franc-maçon George Washington qui, au Nord des États-Unis proclamait les Droits de l'Homme et, au Sud, possédait, en 1773, 216 esclaves ?

Il ne me semble guère possible de répondre d'une manière univoque à aucune de ces questions.

Après l'esclavage, il faut parler du racisme rencontré dans le Royaume du Soleil. Ce racisme se lit d'abord et indirectement dans les réactions de sa victime, le Maure Monostatos. Celui-ci se demande constamment si son sort malheureux d'homme exclu des joies de l'amour et inspirant la peur, n'est pas lié à la couleur de sa peau. Il est ensuite difficile d'expliquer, sans en appeler à des motifs racistes, le châtement inhumain auquel Sarastro condamne le Maure et surtout la manière révoltante dont il communique le jugement au condamné. Enfin, c'est à la scène 11 du deuxième acte que le racisme est tout à fait manifeste : s'adressant à Monostatos, Sarastro lui lance qu'il sait que son âme est aussi noire que son visage, pour parler en plus de la "noire entreprise" du Maure. Que Sarastro veuille maintenant suggérer que Monostatos a une âme noire, *i.e.* qu'il est méchant, parce qu'il a la peau noire ou qu'il a la peau noire parce qu'il est méchant, n'a pas d'importance décisive. Car, dans les deux cas, il ferait reposer un jugement de valeur, ici : un jugement sur les qualités morales d'un homme, sur l'appartenance à une "race", en d'autres termes, dans les deux cas, les paroles de Sarastro rempliraient les conditions du racisme.

Au vu des traits négatifs de Sarastro et de son Royaume qui peuvent tous se lire sans difficulté dans la *FE*, il est parfaitement incompréhensible que Sarastro ait joui et continue à jouir de l'excellente renommée qui est la sienne. Quant à l'image négative qu'on se fait d'ordinaire de la Reine de la Nuit et de son Royaume, elle n'est pas moins contraire aux faits. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un regard libre de préjugés sur la sphère de domination de la Reine.

6. Le Royaume de la Nuit : ombre et lumière

Le Royaume de la Reine partage avec celui de Sarastro une série d'idéaux, dont la fraternité, l'amour de la vérité, la sagesse, la vertu. Mais, à part cette communauté d'idéaux, les deux Royaumes antagonistes sont, dans une large mesure, l'un la contrepartie de l'autre. Il faut cependant immédiatement remarquer qu'à un Royaume, ou mieux une Dictature du Soleil dont la réalité est des plus exécrables, parce que tout le contraire des admirables idéaux prônés, répond un Royaume de la Nuit qui, bien qu'essentiellement positif, présente aussi des côtés plus sombres. Commençons notre analyse du Royaume de la Nuit par ces derniers.

Il faut en convenir : à partir d'un certain moment la Reine qui dans la *FE* est constamment appelée une mère bonne, tendre, chère, et même très tendre et très chère, et qui, de plus, n'est pas sans rappeler la "Magna Mater" et, en conséquence, reçoit par deux fois le titre de "Déesse", cette Reine - dis-je - évolue vers une femme assoiffée de vengeance, qui se rend même coupable d'un chantage, au moment où elle menace sa fille de la repousser, si elle ne tue Sarastro. Il est clair qu'une telle attitude et un tel acte sont répréhensibles. Mais cette femme n'a-t-elle pas droit à des circonstances atténuantes ? Elle a, dès le début, été lésée dans ses droits et a vu enlever sa fille afin de servir d'otage. Cela suffirait déjà pour faire immédiatement naître dans le cœur d'un chacun, père ou mère, un désir de vengeance. Toutefois, jusqu'à la scène 8 du deuxième acte, on ne peut déceler rien de tel

chez la mère de Pamina. Au contraire : à Tamino qui a juré de sauver Pamina *et* de tuer Sarastro, elle ne demande que d'être le sauveur de sa fille. Ce n'est qu'à la scène mentionnée, qui est celle du chantage, que tout change. À ce moment, la Reine touche le fond du désespoir. Elle croit - à tort, doit-on ajouter - que Tamino, son champion et seul espoir, est passé dans le camp de Sarastro et est devenu l'allié du malfaiteur. Elle croit également que sa fille est perdue, quand celle-ci lui demande la permission d'aimer Tamino même comme initié. Dans cette situation, la Reine doit conclure à un naufrage général de ses droits de Reine et de Mère, ainsi que des idéaux qui sont incarnés dans son Royaume. Que quelqu'un, dans une situation à ce point désespérée, se laisse aller à la vengeance et ne recule pas devant un chantage est, certes, blâmable, mais compréhensible et dans une certaine mesure excusable.

Nous venons de parler d'idéaux qu'incarnerait le Royaume de la Nuit. Ils sont en effet nombreux et importants. Il s'agit d'idéaux qui répondent à des exigences profondément ancrées dans la nature humaine et/ou à des exigences propres au siècle des Lumières. Jetons un regard sur ces idéaux devenus réalité chez la Reine.

Il y a d'abord l'exigence de véracité. Cet amour de la vérité ne se manifeste pas seulement dans la "moralité" contre le mensonge que chantent à la scène 8 du premier acte les 3 Dames, Tamino et Papageno (ce dernier en menteur converti). Les autres paroles des 3 Dames témoignent aussi de leur "droiture foncière", comme s'expriment Jean et Brigitte Massin. À un certain moment, les messagères de la Reine citent des bruits qui parlent de la fourberie des prêtres et racontent que quiconque prête serment dans leur confrérie ira au Diable. Informer quelqu'un de bruits qui courent, afin de lui permettre d'éviter le pire, n'est ni un mensonge ni une calomnie, mais un acte philanthropique et une décision parfaitement raisonnable. Quand les 3 Dames avertissent Tamino qu'on a juré sa mort, elles ne mentent pas non plus. L'Orateur en personne leur a, par avance, donné raison quand, du moins par des questions, il ose faire comprendre à Sarastro qu'il risque de tuer le prince en lui imposant les épreuves de la mort. Pamina, à son tour, parle de dangers mortels que court son amant et de son pressentiment qu'il n'échappera pas à la mort.

Ce qui est vrai des 3 Dames vaut aussi pour la Reine. Jamais on ne la surprend en train de mentir. Bien plus, elle punit le mensonge de Papageno en envoyant ses Dames lui mettre un cadenas en or sur sa bouche menteuse. Mais, pleine d'indulgence, elle ne fait guère durer cette punition qui, de plus, paraît bien anodine si on la compare aux châtiments qu'on encourt dans le Royaume du Soleil. Une des caractéristiques principales du Royaume de la Nuit, c'est que l'amour sous de multiples formes y est affirmé et s'y manifeste sans entraves. On a d'abord l'amour qui unit la mère et la fille. Inlassablement la Reine cherche à assurer le bonheur de sa fille. Inlassablement elle cherche à délivrer Pamina des griffes de son ravisseur chez qui elle est réduite à un instrument du pouvoir, chez qui son innocence est menacée par les assiduités de Monostatos, les flatteries de Sarastro et la contrainte exercée par ce dernier. À cet amour de sa mère, Pamina répond par un amour filial que même le chantage de la mère ne fait pas cesser. La preuve : les derniers mots que Pamina adresse à sa mère et qui sont "Ah, mère très chère" ("Ach liebste Mutter"). Mais auparavant, nous l'avons déjà dit, elle n'a cessé de parler de la Reine comme d'une bonne et tendre mère, comme d'une mère des plus tendres, comme d'une mère chérie. Elle va même jusqu'à dire, dans la scène où Monostatos menace de la tuer, que la mort ne lui ferait pas peur si elle ne devait redouter que sa mère n'en mourût de chagrin. Même devant Sarastro, qui doit le ressentir comme une provocation, elle affirme que le nom maternel a pour elle une résonance si douce ("Mir klingt der Muttername süsse"). Que Pamina fasse dans cette scène une véritable déclaration d'amour à sa mère est confirmé par Mozart: Pamina chante la phrase citée sur une courte mélodie qui (une répétition de note mise à part) accompagne dans la *FE* d'autres expressions de l'amour. Ce Leitmotiv de l'amour avant la lettre est une sixte ascendante suivie de secondes descendantes : on trouve le motif tout au début de l'air de Tamino : "Dies Bildnis ist bezaubernd schön" ; on le rencontre chez Pamina et, en écho et légèrement modifié, chez Tamino lorsque, à la scène 28 du second acte, les deux amoureux s'embrassent en chantant : "Tamino mein ! O welch ein Glück !" respectivement "Pamina mein ! O welch ein Glück !" ; on le retrouve à la même scène, chanté par Pamina, quand après avoir dit que sur le chemin des épreuves c'est l'amour qui la guide ("Die Liebe leitet mich") elle ajoute "Sie [= die

Liebe] mag den Weg mit Rosen streun", *i.e.* "Que l'amour parsème le chemin de roses". (On peut même le découvrir dans le duo de Pamina et de Papageno, dans la partie de Pamina lorsqu'elle chante l'union et l'égalité de l'homme et de la femme dans l'amour : "Mann und Weib und Weib und Mann".)

Cela permet de prendre contact avec l'autre forme de l'amour : l'amour sexuel qui, dans le Royaume de la Reine, peut se donner libre cours, alors que chez Sarastro il est réprimé ou sacrifié, et cela pour des motifs tels que la peur des femmes, la volonté de puissance, etc. Dans le domaine où s'exerce le pouvoir de la Reine de la Nuit, cet amour est une force qui agit dans la champ entier de la nature ("Sie wirkt im Kreise der Natur"), une sorte de divinité à laquelle toute créature offre des sacrifices ("Ihr opfert jede Kreatur"). C'est comme tel que nous le présentent dans leur duo Pamina et Papageno. Et les deux protagonistes vivent et réagissent conformément à leur message : Papageno est violemment travaillé par le désir sexuel et constamment à la recherche d'une douce colombe qui puisse l'assouvir. Dès que Pamina apprend de la bouche de Papageno que Tamino l'aime, elle ressent une joie profonde et demande que le messager répète le mot "amour" qu'elle aime tellement entendre. Les trois Dames, de leur côté, n'ont qu'à voir le beau Tamino pour prendre feu aussitôt. Il faut peut-être remarquer à cet endroit que ces 3 Dames ne sont appelées ainsi qu'en raison de leur fonction de Dames d'honneur. Les indications du livret montrent clairement, en effet, qu'elles sont encore bien jeunes. C'est ainsi que Tamino qui lui-même n'est qu'un jeune homme de vingt ans, les appelle par deux fois "jeunes filles" ("Mädchen"), et Papageno leur donne 4 fois le titre de "jeunes femmes" voire de "pucelles" ("Jungfrauen"). Et que dire de leur comportement dans la jolie scène de jalousie du début de l'opéra, un comportement qui n'a rien de celui d'une femme adulte et tout de celui d'une jeune fille. À son tour, le nouveau venu au Royaume de la Nuit n'a rien à envier aux habitants de longue date. Il suffit à Tamino de jeter un regard sur le portrait de Pamina pour être sur-le-champ pris d'un amour passionné pour cette belle jeune fille, qu'il aimerait tant serrer contre son sein ardent et déclarer sienne pour l'éternité.

Dans ce contexte, il ne faut pas oublier un autre être dont la véritable patrie est le Royaume de la Nuit (auquel il se rallie d'ailleurs à la fin), mais qui dans le Royaume du Soleil mène une vie bien triste. Il s'agit du Maure Monostatos. Celui-ci a été chargé par Sarastro de la garde de Pamina, dont il s'est épris. Mais chez Sarastro la jeune fille lui est interdite pour les raisons générales et particulières que l'on sait (hostilité générale vis-à-vis de l'amour sexuel ; projets bien spéciaux de Sarastro, en sa propre faveur, d'abord, en celle de Tamino, ensuite ; racisme ambiant). Dans sa détresse sexuelle face au fruit défendu, détresse qui ne fait qu'exacerber sa sensualité naturelle, Monostatos se rend alors coupable d'une ou de plusieurs tentatives de viol. Dans une certaine mesure, le Maure combine les destins de Papageno et de Tamino : son amour est, comme celui de Papageno, particulièrement sensuel et inlassablement à la recherche de l'objet qui puisse le satisfaire ; quant à l'objet de sa passion, il est le même que celui de l'amour de Tamino : Pamina.

Pour ce qui est à présent de la Reine de la Nuit, il semble qu'elle ne s'adonne plus à l'amour depuis qu'elle est veuve. Ses priorités sont différentes : elle doit se défendre contre les machinations de Sarastro et surtout délivrer sa fille.

Nous avons dit que, dans le Royaume de la Nuit, l'amour peut se donner libre cours. C'est que la liberté qui y règne est un autre des traits marquants de ce Royaume, alors que chez Sarastro la vie est réglementée par des rites, des obligations et des défenses. Cette liberté ne concerne pas seulement la vie sentimentale des sujets de la Reine, mais tout autant leur actes et leurs paroles. Alors que, chez Sarastro, il y a des esclaves, on ne rencontre dans le Royaume de la Nuit pas même des serfs. Il y règne au contraire une parfaite liberté économique. Lorsque Papageno, qui entretient un commerce d'oiseau avec la Reine et ses Dames, entend qu'il y sur la terre d'autres pays et d'autres hommes que ceux qu'il connaît, il envisage immédiatement de donner à son commerce une dimension internationale. Sans en être empêché par une quelconque loi du silence, on peut chez la Reine s'adonner à loisir au bavardage. Bien plus : on y approuve la nature de celui qui aime bavarder. La seule chose qu'on exige, c'est qu'on s'abstienne de mentir, surtout à des étrangers. Voilà pourquoi un personnage comme "l'homme à l'état de nature" qu'est Papageno a la langue tellement bien pendue et, de plus, ne connaît que peu de respect face aux dames d'honneur de la

Reine ou face au prince Tamino. C'est ainsi qu'il offense la féminité des ambassadrices de la Reine en faisant comprendre à Tamino qu'elles ne sauraient être belles, car sinon elle ne se voileraient pas la tête. Mais c'est surtout son attitude vis-à-vis du prince qui montre jusqu'à quel point Papageno ignore les différences sociales et la nature du régime monarchique.

Quand Tamino lui apprend qu'il est de sang princier, Papageno réplique : "Cela me dépasse. Tu dois t'expliquer plus clairement, si tu veux que je te comprenne." Lorsque Tamino veut répondre à cette attente, Papageno ne s'intéresse pas à l'explication comme telle, mais à un détail qui y figure et que nous connaissons déjà, à savoir qu'il existe d'autres pays et d'autres hommes. L'éducation, ou faudrait-il dire avec Rousseau : la corruption d'un homme vivant à l'état de nature s'avère chose extrêmement difficile. Jean-Jacques se réjouirait sans doute de l'apprendre.

À une autre occasion, Papageno est franchement impertinent. Il taxe les questions du prince de stupides, et la menace qu'il lui lance contient une impertinence de plus. Il dit à Tamino : "Si tu t'amènes avec une nouvelle de tes questions stupides, je t'enfermerai dans ma cage comme un serin." L'impertinence plus ou moins cachée est de taille, car le terme "Gimpel" employé par l'oiseleur (comme le mot français "serin" qui le traduit parfaitement) désigne à la fois un oiseau et une personne niaise.

On commence peu à peu à comprendre qu'une remarquable égalité règne dans le domaine de la Reine, une propriété qui le distingue favorablement du Royaume de Sarastro. Ce dernier, on le sait, présente une structure hiérarchique très affirmée, avec à la tête le Maître absolu, au second rang l'Orateur, ensuite, dans l'ordre, le premier et le deuxième prêtre, puis le reste des prêtres, enfin la suite de Sarastro, et tout en bas de l'échelle, d'abord Monostatos, le gardien des esclaves, et pour finir, les esclaves eux-mêmes. Dans le Royaume de la Nuit une telle hiérarchie est inconnue. À part sa Reine qui possède cette autre dimension qui lui vaut le titre de Déesse, tous les habitants ou visiteurs du Royaume de la Nuit se meuvent sur un pied d'égalité. Les 3 Dames (comme les 3 Garçons) portent bien des numéros, mais ceux-ci ne marquent aucun rang dans une hiérarchie. Les ambassadrices de la Reine, le prince Tamino, la princesse Pamina et le dernier des sujets, Papageno, se parlent d'égal à égal. C'est que, dans un Royaume où règne l'amour, les barrières sociales sont abolies. La plus belle confirmation de cette thèse est fournie par le duo de Pamina et de Papageno, qui est un magnifique hymne à l'amour. Il est chanté par deux êtres qui devraient se sentir séparés par un fossé, tant en raison de leurs titres que par leur attitude. Mais ces êtres ont un point commun : portés par l'amour, ils attendent l'être qu'ils aimeront, pour Pamina c'est un Tamino bien déterminé, pour Papageno une Papagena tout à fait indéterminée. Dans cette situation, ils proclament que l'amour signifie pour la vie des êtres humains douceur (selon Pamina) et piment (d'après Papageno), et qu'il est encore bien davantage : une force universelle agissant partout dans la nature, dans chaque créature, capable, par l'union intime qu'il engendre, de rapprocher de la Divinité le couple formé par l'homme et la femme ("Man und Weib und Weib und Mann reichen an die Gottheit an"). Et avant leur duo, Pamina a témoigné son humanité au pauvre hère Papageno qui languit tant après une femme. Comme une sœur compréhensive, la princesse écoute les doléances de l'homme-oiseau, le plaint et cherche à le consoler en l'assurant que le Ciel ne tardera pas à lui envoyer cette amie tant désirée.

Aucune trace de racisme, non plus, dans le Royaume de la Nuit. Bien au contraire, faut-il à nouveau dire : quand Papageno et le Maure se rencontrent pour la première fois, ils s'effraient à mort et croient, chacun, voir le Diable en personne. Mais lorsqu'un peu plus tard, Papageno a repris ses esprits, il remarque : "Quel idiot je fais de m'être laissé terroriser ! Il y a bien des oiseaux noirs sur terre, pourquoi pas aussi des hommes noirs ?" La Reine non plus n'a pas de préjugés raciaux. À un certain moment, elle est convaincue que Tamino est devenu l'allié de son ennemi mortel Sarastro et elle exprime son horreur à l'idée que sa fille puisse aimer un tel homme. Ayant perdu son champion, il est naturel qu'elle se tourne vers le seul homme sur lequel elle puisse encore compter et que c'est à Monostatos qu'elle promette sa fille. Seul un préjugé racial, que précisément elle n'a pas, aurait pu l'en empêcher.

Nous devinons à présent que dans le Royaume de la Nuit, après la liberté et l'égalité, se vit également la fraternité, *i.e.* le troisième idéal d'une Révolution française, qui, au moment de la

création de la *FE*, durait depuis 2 ans et n'avait pas encore dégénéré en Terreur. Mais peut-être faudrait-il parler, dans le Royaume de la Reine, de "sororité" plutôt que de "fraternité".

On en conviendra: le Royaume de la Nuit baigne dans une atmosphère passablement rousseauiste. Cela n'étonnera que ceux qui ne se rappellent plus que Mozart avait conçu le projet d'une société secrète appelée "Grotta" ("La Grotte"). Or, d'après Autexier - nous l'avons déjà fait remarquer -, ce projet date de l'époque de la *FE*, et le nom de cette société est inspiré de Rousseau.

7. Le "message" de la *FE*

Nous voici arrivés à l'heure des bilans. Que nous dit, en fin de compte, la *FE* ? On peut affirmer sans hésitations que, par le texte et la musique, l'opéra nous communique un message très critique sur fond d'affirmations parfaitement positives.

- C'est ainsi que l'œuvre désavoue la forme de la franc-maçonnerie représentée par la clique de Sarastro et propose celle qu'incarnent les mystérieux Hommes Armés, où l'on rencontre une profonde humanité, une réelle estime pour la femme, un regard compréhensif pour les vœux et les soucis des amoureux, une véritable religiosité.

- Plus généralement la *FE* suggère une "Weltanschauung" proche de Rousseau, une pensée qui prône la sincérité et l'authenticité au lieu de prêcher une idéologie au service de la lutte pour le pouvoir, une conception qui revendique la liberté et l'égalité au lieu de s'accommoder de la soumission à un maître absolu et d'une stricte hiérarchisation de la société, qui instaure une vraie fraternité (ou sororité) entre les êtres humains au lieu de produire des conflits dus pour l'essentiel à la soif de domination.

- L'œuvre rend hommage aux femmes et leur accorde les mêmes droits qu'au membres masculins de la société. Elle est ainsi un plaidoyer pour l'égalité de l'homme et de la femme : d'abord en amour (voir le duo de Pamina et de Papageno "Bei Männern, welche Liebe fühlen" : "Mann und Weib und Weib und Mann reichen an die Gottheit an"), ensuite également dans une franc-maçonnerie que Mozart appelle de ses vœux (voir l'initiation de Pamina contre la volonté de Sarastro mais avec la bénédiction des Hommes Armés). [Je le dis non parce que c'est une idée dans le vent ou pour faire plaisir à mesdames les féministes, mais parce que il s'agit d'une hypothèse que tout dans la *FE* confirme.]

- La *FE* propose non pas une vision "idéaliste" de l'amour, comme veulent nous le faire croire surtout les commentateurs français, mais une conception multidimensionnelle qui fait, certes, sa part à l'âme et à l'esprit, mais aussi au cœur et aux sens.

- Cela étant, l'œuvre paraît formuler même un projet de vie qui combine amour et sagesse, *i.e.* un des buts sinon le but essentiel de chacun des deux Royaumes. Trop nombreux sont, en effet, les endroits qui vont dans le sens de cette thèse pour ne pas y souscrire (J'ai réuni ces endroits aux pages 96 à 98 de mon livre, auquel je vous renvoie pour la dernière fois).

Addendum : Le problème de la dernière scène

Il nous reste à traiter une dernière question. Dans l'ultime scène de l'opéra nous assistons à chute de la Reine et de sa suite alors que Sarastro paraît triompher. En effet, le Maître du Royaume du Soleil non seulement se tient en position élevée, mais surtout prononce des paroles qui semblent annoncer le triomphe de sa cause : "Les rayons du soleil chassent la nuit, ruinent le pouvoir subreptice des hypocrites", *i.e.* le pouvoir que les hypocrites ont obtenu par subreption.

Mais la situation est moins claire qu'on ne le pense d'ordinaire.

D'abord les paroles de Sarastro ne définissent pas qui est en cause : d'après l'intention du locuteur, c'est sans aucun doute la Reine qui est visée. Mais, dans ce cas, Sarastro ajouterait une nouvelle calomnie à sa panoplie déjà riche. Car la Reine n'est en aucun cas une hypocrite et le pouvoir (amputé) qu'elle exerce ne saurait être plus légitime. D'un autre côté, une méchante ironie du sort (ou des auteurs de la *FE*) veut que les paroles de Sarastro s'appliquent excellemment à lui-même et constituent une condamnation sans ambiguïté du Maître des initiés. Sarastro est, en effet, un parfait

hypocrite, et c'est en tant que tel, *i.e.* en jouant la comédie du vertueux ou du généreux, qu'il s'est fait remettre le puissant cercle solaire et qu'il se maintient au pouvoir en faisant passer une prise d'otage pour un bienfait. Sarastro se condamnerait-il lui-même, à son insu ou même en pleine connaissance de cause ? On n'ose l'affirmer.

Mais il n'est pas nécessaire d'avoir recours à ladite ironie du sort. On peut, en effet, trouver d'autres explications au renversement auquel on assiste dans la dernière scène. Bornons-nous à deux d'entre elles. En premier lieu, il n'est pas impossible qu'après avoir dit tout ce qui leur tenait à cœur et avoir par là provoqué une série de francs-maçons parmi les plus influents, il n'est pas impossible, dis-je, que Schikaneder et Mozart aient cru bon de brouiller les cartes pour ne pas trop s'exposer à leur vengeance. En quoi consiste maintenant la deuxième explication ? Nous avons vu que le sinistre maître du Royaume du Soleil est une très fidèle reproduction du Maître de la Loge "Zur wahren Eintracht". Or, Ignaz von Born meurt, alors que Mozart et Schikaneder sont déjà bien avancés dans leurs travaux. Rappelons la date de cette mort qui est le 27 juillet 1791, donc environ deux mois avant la création de la *FE* qui eut lieu, comme on s'en souvient, le 30 septembre de la même année. Dans ces circonstances il n'est pas exclu que par piété et charité, et obéissant à l'adage "De mortuis nil nisi bene" Schikaneder et Mozart se soient retenus à la fin ou même aient rendu au défunt un dernier hommage ou, plus exactement, un semblant de dernier hommage.