

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Band: 24 (2004)

Artikel: Voix de l'auteur, voix des personnages - Fonction et registre stylistique des "Lieder" dans Der Corregidor

Autor: Zoppelli, Luca

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835188>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Voix de l'auteur, voix des personnages – Fonction et registre stylistique des «Lieder» dans *Der Corregidor*

Luca Zoppelli (Fribourg)

Le seul opéra achevé par Hugo Wolf a fait l'objet, au fil des décades, d'un jugement critique peu favorable. Si, d'un côté, personne ne saurait mettre en question l'inventivité musicale et la qualité expressive de plusieurs pages de cette partition, il existe par ailleurs un certain consensus à l'égard de son efficacité dramatique limitée. Wolf aurait notamment eu des difficultés à maîtriser les relations internes et les statuts d'un texte complexe conçu pour le médium théâtral, ce qui serait d'ailleurs attesté par ses interminables recherches visant à identifier aussi bien des sujets dramatiques adaptés à sa vision du théâtre musical que des formes concrètes pour les transposer sur la scène musicale.

Je dois commencer par déclarer qu'au fond je partage ce regard sceptique sur le *Corregidor*. Il me semble cependant que les argumentations habituellement alléguées pour expliquer ce déficit d'efficacité dramatique sont trop simplistes: elles relèvent à la fois d'un parti pris idéologique, et d'une certaine pauvreté d'outils d'analyse en ce qui concerne l'étude spécifique des statuts de la dramaturgie musicale.

Le reproche habituellement adressé au *Corregidor* est d'être constitué par une série interminable de numéros clos au caractère de chanson, une chaîne de Lieder donc, ce qui priverait l'opéra d'un véritable caractère «dramatique», et qu'on devrait naturellement imputer aux automatismes du compositeur de morceaux lyriques qu'était, en première ligne, Hugo Wolf. Probablement c'était déjà cette perspective – en sus de l'usage parfois obsédant des *Leitmotive* – qui poussait Gustav Mahler à juger le *Corregidor* comme «quelques motifs placés les uns après les autres, ce qui ne suffit pas, aujourd'hui, pour faire un opéra»¹; et même des commentateurs qui ont une profonde sympathie pour Wolf et une grande connaissance de son œuvre, comme Frank Walker et Susan Youens (cette dernière parle d'une «tentative de comprimer les *Meistersinger* à la taille du Lied»²) semblent incliner à cette perspective.

1 Margarete Saary, *Persönlichkeit und musikdramatische Kreativität Hugo Wolfs*, Tutzing 1984, p. 250.

2 Susan Youens, *Hugo Wolf. The vocal Music*, Princeton 1992, p. 311.

Probablement, surtout au début d'une telle tradition critique, un préjugé idéologique assez répandu dans les milieux postwagnériens jouait défavorablement: celui qui voyait en l'opéra à numéros clos un genre commercial et inférieur, dépassé par l'évolution du *Musikdrama* et donc à rejeter. D'autant plus que, de l'autre côté, le même Wolf était prisé justement pour ce qui semblait une sorte de «wagnérisation du Lied» (une perspective critique qui, elle aussi, n'est plus automatiquement acceptée, aujourd'hui, par les musicologues). Dans la mesure où les auteurs qui étudient l'œuvre de Wolf ont été, de par leur origine intellectuelle, plus ou moins influencés par les prémisses implicites de l'esthétique théâtrale postwagnérienne, cela pouvait paraître un dérapage. En plus, ces numéros clos avaient généralement un caractère de chanson, genre d'expression lyrique qui, dans une telle perspective, semblait réfractaire à toute intégration dans un cadre dramatique plus vaste.

En réalité, si l'on devait damner *Der Corregidor* à cause de cette prétendue faute, l'enfer où il serait abîmé le verrait en très bonne compagnie, entouré d'une série de chefs-d'œuvre qui vont au moins de l'*Orfeo* de Monteverdi à *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann. En d'autres termes, la stratégie qui consiste à construire un opéra principalement sur une série de morceaux de musique qui sont chantés en tant que tels par les personnages – des morceaux qui ont un statut musical à l'intérieur du cadre fictif de l'action scénique, des morceaux donc qui seraient chantés aussi dans un drame parlé ou dans un film, parce que ce sont les personnages qui sont en train de produire de la musique – cette stratégie est bien connue dans l'histoire du théâtre musical, et on pourrait même dire qu'elle a été tout simplement prédominante à l'intérieur de certaines traditions (l'opéra français, par exemple, au cours d'une bonne partie de son histoire). Il n'est pas question de retracer ici une chronologie ni une théorie esthétique de l'usage de la musique sur scène; il suffit de rappeler qu'une telle démarche était bien normale, par exemple, pour l'opéra comique français du XIX^e siècle, dans les partitions de compositeurs que Wolf admirait³ comme Daniel Auber et Georges Bizet. On connaît le poids de l'influence d'une partition comme *Carmen* sur la vision wolfienne du théâtre musical; mais il faut souligner que *Carmen* est justement un exemple d'opéra comique tardif, où la constellation des personnages et le système des rapports qui s'établit entre eux résulte d'un réseau de musiques sur scène – de chansons – attribuées aux personnages.

3 Peter Andraschke, «Spanische Stunden. Hugo Wolfs Bemühungen um die Oper», in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1993*, Chemnitz 1998, p. 171.

Mieux encore, il faut rappeler que cette «recette» française avait eu une énorme influence sur Richard Wagner à l'époque de son séjour parisien; que *Der fliegende Holländer*, par le biais de sa structure fondée sur un jeu symbolique de chansons opposées, est une parfaite application des stratégies dramatiques de l'opéra comique parisien, comme on le reconnaît largement aujourd'hui, et que *Tannhäuser* repose sur des principes de construction similaires; finalement, que même après avoir établi l'édifice esthétique du *Musikdrama*, Wagner réalise le miracle que sont les *Meistersinger*, un drame tellement fondé sur le principe de l'usage des chansons sur scène, que son sujet même porte sur une compétition de chant. Et l'on sait bien que, selon l'aveu explicite de Wolf, «sans les *Maîtres chanteurs* la musique du *Corregidor* n'aurait jamais été composée»⁴. Wolf admirait aussi Berlioz, dont la *Damnation de Faust* – pas un opéra au strict sens du terme, mais quand même une partition que Wolf avait bien présente à l'esprit⁵ tandis qu'il travaillait au *Corregidor* – est constituée aux 80% de musiques sur scène.

Dans l'ensemble de ce répertoire, la musique produite par les personnages à l'intérieur du cadre fictif de l'action revêt de nombreuses fonctions, qui peuvent intervenir séparément ou en même temps:⁶ de la création d'une certaine couleur locale, au jeu symbolique qui consiste à éclairer la géographie des groupes et des alliances à l'intérieur de la constellation de personnages, jusqu'à la création d'un effet de perspective qui rallie le spectateur au point de vue du personnage qui écoute, et finalement – dans le cas des *Meistersinger* – jusqu'à la réflexion métalinguistique sur le rapport entre norme formelle et individualité créatrice. Le principe structurel de la *Liederoper*, si on peut l'appeler ainsi, était donc bien établi. Il ne saurait être responsable de l'échec dramaturgique, si échec il y a, du *Corregidor*.

Le problème ne se situe donc pas au niveau de la discontinuité formelle, ni de l'hétérogénéité des structures temporelles qui en résultent. Ces deux éléments fondent, en principe, toute dramaturgie musicale. Le point sensible, à mon avis, est un autre, notamment celui du traitement des rapports entre l'auteur de l'énonciation musicale et le registre linguistique choisi. Un point que je suis obligé d'illustrer par un bref détour théorique.

Le statut de l'énonciation linguistique sur scène est, en principe, assez simple: les personnages dialoguent entre eux comme ils le feraient dans la réalité,

4 «Ohne die *Meistersinger* wäre die Musik zum *Corregidor* nie komponiert worden»; lettre à Rosa Mayreder, 1 juin 1895 (Hugo Wolf, *Briefe an Rosa Mayreder mit einem Nachwort der Dichterin des «Corregidor»*, hrsg. von Heinrich Werner, Wien 1921, S. 23).

5 Peter Cook, *Hugo Wolf's «Corregidor». A Study of the Opera and its Origins*, London 1976, p. 58.

6 Cf. Luca Zoppelli, ««Stage Music» in Early Nineteenth-Century Italian Opera», in: *Cambridge Opera Journal* 2, 1990, p. 29–39.

et même si l'auteur de la pièce soumet leur langage à une certaine stylisation, plus ou moins accentuée, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un «discours direct». Dans le cas du théâtre en musique, toutefois, la situation est plus complexe. La musique y constitue, en principe, une strate superposée, dont la responsabilité linguistique revient au compositeur, ce qui était déjà assez clair, par exemple, pour Saint-Évremond au XVII^e siècle: «L'idée du musicien va devant celle du héros dans les Opéras [...]. L'esprit ne pouvant concevoir un héros qui chante, s'attache à celui qui le fait chanter, et on ne saurait nier qu'aux représentations du Palais Royal on ne songe cent fois plus à Baptiste [Lully] qu'à Thésée ni à Cadmus». ⁷ C'est justement cette présence linguistique importante et ininterrompue de l'auteur qui permet de parler, selon des études récentes, d'un statut narratif au moins implicite dans la structure communicative du théâtre en musique. Finalement, comme j'ai essayé de le démontrer ailleurs, ⁸ ce statut narratif implicite n'est pleinement exploité qu'au XIX^e siècle (le «grand siècle» du roman, justement) par une multiplication des techniques qui permettent au compositeur de rendre sa voix perceptible: une voix qui dévoile ce que le personnage ne dit pas, qui relie l'action présente au passé et au futur au moyen de prolepses et analepses, qui insère des commentaires, etc. Or, ces techniques sont nombreuses et très différentes entre elles, mais on peut bien dire que la plus performante d'entre elles est le *Leitmotiv* wagnérien, par lequel un narrateur omniscient assure à tout moment une médiation linguistique intégrale.

Il y a cependant une exception importante, celle justement où le statut musical de la communication est impliqué dans l'action du personnage: la musique sur scène. En ce cas, le chant prend un caractère de citation, de discours direct; c'est le personnage qui chante, c'est à lui que revient la responsabilité grammaticale de l'énonciation musicale.

Ce statut différent oblige le compositeur à réfléchir davantage aux implications des registres linguistiques concernés. Les historiens de la littérature savent bien que le choix du registre attribué au discours direct des personnages dans la narration a des implications profondes. L'auteur peut choisir un maximum de «réalisme» – faire parler les personnages selon les circonstances sociales, géographiques, culturelles qui les déterminent – ou bien tout «traduire» dans son propre langage standard; il peut suivre la même démarche pour tous les personnages d'une œuvre, ou bien différencier le traitement afin de créer des perspectives spéciales, etc. Il en va de même pour le traitement de la musique sur scène. En principe, le statut de «dis-

7 Saint-Evremond, «Sur les Opéra. A monsieur de Bouquiquant», in: *Œuvres meslées*, tome XI, Paris 1684, pp. 86–7. Ed. facsimile in: *Textes sur Lully et l'opéra français*, Genève 1987.

8 Luca Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia 1994.

cours direct» implique un certain degré de distance entre le langage musical (forme, mélodie, syntaxe, harmonie) utilisé par le personnage et celui qu'on pourrait normalement attribuer à l'auteur, ou bien, pour mieux dire, au «narrateur». Quelques petites touches suffisent à évoquer un langage «autre» que celui du discours standard. En effet, au XIX^e siècle, la musique sur scène est souvent utilisée pour évoquer une couleur locale, géographique ou historique. Mais le potentiel de cette démarche réside bien évidemment en ce que le jeu subtil des relations qui s'instaurent entre les registres des différents personnages, et encore entre ces derniers et le registre «neutre» de l'auteur, détermine les perspectives d'identifications, les systèmes axiologiques, le réseau des signifiés d'une œuvre. La constellation des registres linguistiques (historicisme et orientalisme) qui définit le système des valeurs dans *Samson et Dalila*, ainsi que le jeu très subtil, aux distinctions savamment atténuées, qui relie musique de scène et chant de convention dans les *Meistersinger*, afin de construire une certaine image des relations entre art et société, sont deux exemples splendides des résultats qu'on peut obtenir par la manipulation des registres dans le cadre de la musique sur scène. Il n'existe pas de règles *a priori*, mais un champ de possibilités qui attendent d'être exploitées selon une stratégie précise: il s'agit de décider, *qui chante comment*, et *pourquoi*.

Est-ce qu'une telle stratégie a été poursuivie avec cohérence dans le *Corregidor*? À mon avis, non, et c'est là que réside le défaut principal de cette partition. Il y en a d'autres, tels que l'inutile verbiage qui alourdit les parties finales du troisième et du quatrième acte et qui oblige parfois le pauvre Wolf à noyer dans le brouillard des *concertati* des répliques essentielles à la compréhension des relations interpersonnelles, ou encore certains épisodes inutiles, insérés pour la seule raison qu'ils permettaient à Wolf de se mesurer sur le terrain stylistique des *Meistersinger*. Mais ce sont finalement des défauts localisés, des détails. En revanche, le manque de stratégie en ce qui concerne le traitement des musiques sur scène empêche les différents personnages d'acquérir une voix autonome qui puisse les situer les uns par rapport aux autres, et tous par rapport à la voix du narrateur musical, ce qui touche le cœur de la dramaturgie de l'œuvre.

Le livret du *Corregidor* – écrit par Rosa Mayreder – inclut au moins une douzaine de passages dont on peut dire, par la lecture attentive du contexte, qu'il s'agit de musiques sur scène, morceaux chantés par les personnages à l'intérieur de l'action fictive. Pour certains d'entre eux, une marge d'incertitude demeure, surtout à cause du caractère ambigu des structures métriques sous-jacentes. Normalement, une chanson chantée en tant que telle par le personnage est identifiée par une structure métrique en forme fixe qui se distingue clairement aussi bien des passages dialogués que des formes lyri-

ques usuelles à l'opéra. Malheureusement, le livret du *Corregidor* est écrit d'un bout à l'autre selon un regroupement strophique des vers typique de la chanson. C'est une situation assez paradoxale, étant donné que le livret d'opéra de cette période, et plus encore celui du *Musikdrama*, évoluait plutôt vers une dissolution des structures métriques rigides qui devait rendre possible l'essor de ce qu'on appelle aujourd'hui *Literaturoper*, c'est-à-dire la mise en musique d'un texte théâtral non conçu pour la musique, et donc dépourvu de la structuration métrique réputée autrefois nécessaire pour un livret. Ici, au contraire, pratiquement chaque ligne du texte rentre dans un système strophique rigide.

Il en résulte un manque de distinction entre passages qui devraient avoir un statut communicatif assez différent: chaque passage monologique pourrait être une chanson (et le compositeur aurait un fondement technique pour le traiter dans le style d'une chanson). Au début du troisième acte, par exemple, Frasquita se trouve seule à la campagne en pleine nuit. Elle adresse une apostrophe à la lune («Neugier'ger Mond»), qui pourrait bien, de par sa structure en deux strophes de sept vers brefs et isométriques, à l'exception du dernier de chaque strophe, constituer la citation d'un texte préexistant, dont Frasquita se rappelle à cause de sa situation actuelle, et qu'elle chante pour se donner un peu de courage. Cependant, comme le livret abonde en structures semblables, et que le cadre de l'intrigue n'exige pas forcément que Frasquita chante à ce moment, il pourrait être aussi un texte monologique silencieux, qui serait sonorisé en vertu du code linguistique de l'opéra, et notamment en forme d'air. À l'écoute, c'est cette dernière solution qui l'emporte: Wolf en effet met en musique ce texte en forme totalement *durchkomponiert*, sans que rien ne fasse allusion au caractère de chanson préexistante, et il utilise un élément leitmotivique lié à l'amour entre Frasquita et Lukas. Or, comme la manipulation d'un système de *Leitmotive* révèle la présence esthétique du narrateur omniscient, un segment qui en profite largement ne peut guère être reçu comme émanation de la voix du personnage – comme musique sur scène. Le livret de Rosa Mayreder, donc, a d'énormes responsabilités dans la maigre réussite dramaturgique de l'opéra, non seulement à cause des défauts de construction de l'intrigue qu'on lui a souvent reprochés mais aussi – je dirai plus encore – pour avoir fourni à Wolf un organisme métrique totalement indifférencié, qui se refuse à une structuration significative des composantes musicales. Il est vrai que, à ce qu'il paraît, cette attitude était totalement partagée, voire demandée par le compositeur lui-même.⁹

9 Andreas Eichhorn, ««Ohne das düstere, welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde». Anmerkungen zu Hugo Wolfs Oper *Der Corregidor*», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1997, p. 203.

En ce qui concerne les chansons qui sont clairement des chansons (parce que c'est le contexte de l'intrigue qui l'atteste), il faut vérifier dans quelle mesure le traitement de Wolf vise à souligner ce caractère de produit musical de la voix du personnage. Les paramètres qui peuvent contribuer à déterminer ce caractère sont nombreux. Il y a d'abord un décalage de registre par rapport à ce qui entoure le morceau, et la création d'une mise en cadre, d'un seuil, notamment grâce à l'arrêt du discours musical avant le début de la pièce. Ensuite, la chanson est censée respecter sa structure strophique par le retour, littéral ou varié, de la même musique à chaque strophe; pratiquer un type d'écriture relativement simple en ce qui concerne le traitement de la syntaxe, de l'idiome tonal etc. (et cela donc en opposition à la subjectivité du langage musical complexe de la fin du XIX^e siècle, la «langue du narrateur»); finalement, elle peut utiliser d'une façon plus ou moins marquée certains éléments de couleur locale qui l'enchaînent au milieu culturel qu'on suppose être celui du personnage. Le compositeur peut bien évidemment combiner tous ces paramètres à son gré, pourvu que la géographie musicale qui s'en dégage ait une certaine cohérence et lisibilité; qu'elle contribue, donc, à définir un jeu de personnages et de rapports.

C'est précisément cela qu'on a de la peine à retrouver dans le *Corregidor*. Si l'on prend d'abord en considération la distribution des chansons, pas moins de six d'entre elles sont confiées à Frasquita, tandis que Repela en reçoit deux, Lukas, Don Eugenio et Pedro une chacun. Les deux chansons de Repela (en fait, un madrigal amoureux et une sérénade parodique), deux morceaux qui jouissent d'un fort effet cadre et d'une tendance ironique au pastiche, sont bien évidemment calculées pour obtenir un effet de réification distanciée du personnage, donc pour souligner son statut comique (ce qui, en plus, est une nouveauté par rapport au personnage correspondant de la nouvelle de Alarcon). Par là, Repela est donc présenté comme un personnage bien profilé et cohérent.

Par contre, on ne voit pas ce que Wolf a voulu faire en submergeant le rôle de Frasquita de chansons, tandis que Lukas, son partenaire structurel, ne doit chanter qu'un petit «objet scénique» constitué par la chanson du vin d'Espagne, qui a une fonction directe dans l'intrigue (comme tout le monde doit boire un verre à chaque retour du refrain, au bout de six strophes Lukas a réussi à se délivrer de l'Alcalde et de ses hommes, qui le retenaient chez eux). Le rôle de Lukas, peu riche en chansons, est dédommagé par le grand monologue presque «tragique» qui constitue le cœur du troisième acte, mais il est clair que par ce biais les deux protagonistes reçoivent un traitement très différent, qui en fait les éloigne énormément l'un de l'autre: tandis que Lukas est nuancé par les innombrables détails psychologiques que permet le langage narratif centralisé du *Musikdrama*, Frasquita est presque repoussée dans l'univers structural de l'opéra-comique (bien qu'ensuite le

traitement musical soit assez nuancé, ce qui cause des difficultés ultérieures).

Une explication est possible: étant donné que la musique sur scène, en perçant le cadre de la fiction, rallie le spectateur au point de vue des autres personnages qui écoutent, les nombreuses chansons de Frasquita auraient pour fonction de nous faire partager le regard par lequel les hommes la contemplent, donc le désir qu'elle suscite (c'est à peu près la stratégie adoptée par Bizet à l'égard de Carmen). Il faudrait cependant, pour ce faire, que le langage de ces chansons se présente, au moins à la surface, comme «standard», donné, correspondant au registre linguistique moyen de ce type de pièce: en somme, que ces chansons conservent le caractère d'une pièce «vue de l'extérieur» (ce qui fait justement le charme des numéros de *Carmen*).

Au contraire, Wolf traite la plupart de ces textes comme il traite les textes de ses propres Lieder, c'est à dire par une lecture subjective et nuancée qui renonce aux symétries strophiques et à la stabilité tonale qui en principe devraient y régner; seules des allusions passagères à certaines figurations typiques de la musique populaire espagnole dénotent, de loin et pas toujours, le statut de ces numéros. Par une lecture subjective des textes, semblable à celle qu'on pourrait faire dans le cadre «isolé» d'une pièce lyrique, Wolf superpose sa voix – la voix du narrateur, voire de l'auteur empirique – à celle du personnage, et contredit malheureusement la fonction que ce même texte devrait avoir dans le cadre d'un drame: celle d'une simple composante d'une structure de relations. Cela est bien évident, par exemple, pour le Lied «In dem Schatten meiner Locken», qui fait aussi partie du *Spanisches Liederbuch*. Bien que fondé sur un rythme de fandango, qui assure une certaine «couleur locale», il est traité d'une façon très nuancée, riche en arrêts et détours, conformément à l'ambiguïté subtile des attitudes du «moi lyrique» féminin par rapport à son amoureux endormi.¹⁰ Dans le contexte de l'opéra, et de façon semblable au fandango précédent, il devrait plutôt servir d'objet scénique, un objet sonore par lequel Frasquita éveille à la fois le désir et les espoirs du Corregidor qui l'écoute, pour ensuite les tromper. La perspective subjective de la mise en musique étant inadaptée, la situation dramatique perd son efficacité.

Le traitement de la chanson semble au contraire plus typique, plus conforme à un certain souci de préserver l'autonomie du registre du personnage, dans la belle scène du deuxième acte où, restée seule la nuit à la maison, assise au rouet près de la cheminée, pour passer le temps et pour se donner du courage, Frasquita chante l'une après l'autre trois chansons. Ces chansons

10 Ce passage fait l'objet d'un commentaire très intéressant de la part de Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge 1999, p. 21–30.

qu'on suppose populaires sont précédées par un vers d'introduction («je veux veiller jusqu'à l'aube»), et interpolées par deux fragments de monologue où Frasquita repense aux événements de la soirée et s'interroge sur ce qui est en train d'arriver à Lukas; la troisième chanson est finalement interrompue au cours de la troisième strophe par les cris du Corregidor, tombé dans le ruisseau.

Le modèle pour cette scène est d'ailleurs facile à reconnaître, ou du moins il l'aurait été à l'époque de Wolf: dans le deuxième acte d'*Hans Heiling* d'Heinrich Marschner, Gertrude, mère d'Anna, fiancée du protagoniste, passe la nuit au rouet près du feu en attendant sa fille qui ne rentre pas: elle chante des fragments d'une chanson populaire, interrompus par des passages en forme de mélodrame, où elle se demande ce qui pourrait être arrivé à Anna. Dans la page de Marschner, le décalage d'écriture entre le chant du Lied et le parlé du mélodrame facilite la lecture des statuts de l'énonciation; mais Wolf aussi a pris soin d'encadrer les chansons de Frasquita pour qu'aucun doute ne demeure à l'égard de leur statut.

Il faut plutôt s'interroger sur leur fonction. En cet instant Frasquita est seule sur scène: aucune stratégie de focalisation n'est donc active, et les trois chansons n'ont donc que la tâche de mieux dessiner le caractère du personnage face au public.

Bien qu'aucune de ces trois chansons ne soit traitée en forme strophique, elle font toutes référence à un certain registre simple, parfois *volkstümlich*, qui pourrait bien viser à la création d'une langue musicale du personnage. Malheureusement, ce registre n'est pas homogène: la première chanson, «Flackerschein, ich blase» (2 strophes), présente un motif assez profilé, comme celui d'une chanson enfantine, mais l'attention est centrée sur l'évocation orchestrale, à la Wagner, des images énoncées par le texte. La deuxième, «Schleichen die bösen Gedanken» (2 strophes), ressemble un peu à une sorte de Lied im *Balladenton* à la Schumann; la troisième, sur un texte épique «Auf Zamora geht der Feldzug» (3 strophes), fait allusion à la tradition de la chanson mauresque. Chacune constitue, en soi, une belle tentative de médiation entre les données d'un code poétique et musical préexistant et l'inventivité musicale de l'auteur; mais l'ensemble manque son but, parce qu'il n'arrive pas à nous restituer une voix et donc une image cohérente du personnage, tandis que dans la scène de Marschner, la même structure était réalisée par les fragments d'une seule chanson.

Un dernier point sur lequel j'aimerais m'arrêter concerne le traitement des frontières, des «seuils» qui séparent les musiques sur scène des autres passages. La clarté de la stratégie dramatique exige qu'on comprenne toujours bien, sans ambiguïtés, où cesse la chanson et où commence le chant de convention. Cela n'empêche évidemment pas que des éléments de la chanson soient réutilisés, en tant que citations ou allusions, au-dehors de

ses frontières; mais il est quant même nécessaire, justement pour activer la signification du mécanisme de renvoi, qu'au début l'auditeur n'aie aucun doute sur le fait que tel ou tel matériel constitue à l'origine un élément du registre linguistique du personnage. C'est bien cela qui donne un contenu dramaturgique à son éventuelle réélaboration en d'autres contextes, cela qui motive son réseau de signifiés: une stratégie qui est souvent utilisée, avec des résultats splendides, dans les *Meistersinger*. Dans les pages du *Corregidor*, au contraire, ce principe n'est pas toujours respecté.

Un exemple frappant est constitué, à mon avis, par la première chanson de Frasquita juste après le début de l'œuvre, «Kommt ein Knabe her des Weges»: à vrai dire, un autre passage pour lequel on n'a pas la certitude absolue qu'il soit une «chanson». Cela est quand même assez probable, du fait que le texte constitue une sorte de comptine ou de chanson populaire, qu'on pourrât imaginer improvisée par Frasquita pour faire allusion, dans le style d'un reproche amical et sympathique, au fait que son mari donne hospitalité à tout le monde: tout renvoie aux caractères typiques d'une musique sur scène. Cependant, la chanson débute sans préparation (sans «cadre»), à la suite du complexe leitmotivique précédent: elle se fait d'abord reconnaître comme musique sur scène par la structure symétrique de la première période (deux phrases de deux mesures qui correspondent aux 2 premiers vers du texte); la régularité et le syllabisme des figurations rythmiques. Ensuite, déjà au cours de la deuxième période, la symétrie se dissout (2 vers font une phrase unique de 3 1/2 mesures). La deuxième strophe du texte respecte une claire symétrie phraséologique, mais la seconde moitié met en danger la perception de son caractère populaire par un déplacement momentané à la napolitaine. La troisième strophe est bien régulière au niveau de la phraséologie, mais instable au niveau tonal, et au moment où la voix rejoint la tonique initiale *Fa*, l'orchestre, tout en reprenant les éléments motiviques de la voix, est déjà en train de moduler pour préparer la réponse de Tio Lukas. De plus, cette réponse qu'on doit imaginer comme une section de dialogue continue dans un style d'écriture similaire: on y retrouve certains aspects de l'intonation et même le *Leitmotiv* liés à Frasquita.

Wolf semble donc d'abord nous suggérer qu'on est en train d'écouter la voix du personnage; mais, avant que le numéro soit achevé, son statut semble changer, et finalement il fusionne avec le dialogue suivant, dont le statut est bien évidemment autre. Certes, il se peut que cette stratégie d'ambiguïté soit calculée, mais même si c'est le cas, le calcul est faux en ce qui concerne sa réussite dramatique.

Je suis donc de l'avis qu'on sera obligé de souscrire au jugement traditionnel selon lequel, malgré la qualité de plusieurs de ses pages, le *Corregidor* n'est pas un opéra totalement réussi sur le plan dramatique. Mais cela n'a rien

à voir avec le prétendu caractère statique que lui confèrent les nombreux numéros clos (celui de la continuité étant un fantôme idéologique mais pas un critère de qualité), ni au manque d'action extérieure (la théorie du drame reconnaît depuis longtemps que l'action extérieure n'est à la rigueur pas un élément primordial de la tension dramatique, comme le prouvent bien des textes miraculeux tels que *Bérénice* de Racine).

Dramatique, cela signifie créer une constellation de personnages dont les différentes voix, pour activer un réseau de relations réciproques, doivent avoir leur particularité, leur «ton», qui ne coïncide pas, ou pas toujours, avec celui de l'auteur. Avec tout son souci pour la nuance psychologique de la mise en musique, Wolf a peut-être oublié ce que les grands auteurs pour le théâtre – ainsi que les grands romanciers – savent bien: que l'auteur ne doit pas superposer, multiplier sa sensibilité subjective pour chaque personnage qu'il rencontre, mais qu'il doit veiller à ce que les personnages prennent chacun leur propre voix. Situation paradoxale, donc: d'un côté, grâce à son jeu de références topiques, le Lied wolfien semble parfois suggérer un dialogue entre plusieurs «moi lyriques»; de l'autre côté, par excès de registres internes, les personnages de son opéra «explorent», et finissent par renvoyer au seul sujet lyrique de l'auteur Hugo Wolf.

Quelle pourrait être la cause de ce manque de recul, de perspective dramatique? Le manque d'expérience théâtrale? Une personnalité difficile, renfermée, qui avait une certaine tendance à l'égoïsme, à se focaliser sur l'expérience personnelle? L'habitude du compositeur de Lieder de traiter tout texte dans une perspective «lyrique», c'est à dire (selon la tripartition goethéenne des «Naturformen» – épique, lyrique, dramatique – normative au XIX^e siècle¹¹) très subjective et vécue, réinterprétée, de l'intérieur? On sait en effet que les principaux maîtres de ce genre, comme Schubert et Schumann, n'ont finalement pas réussi d'une façon convaincante dans l'opéra, tandis que d'autres – Brahms, Mahler – ont tout simplement évité de s'y essayer... Ou bien est-ce la poétique romantique de l'art comme confession totalement subjective, qui en rendant suspect, aux yeux d'un certain milieu culturel, l'opéra (genre où l'auteur doit «faire parler les autres»), avait finalement acculé les compositeurs intéressés dans un réseau inextricable de contradictions esthétiques?¹² Toute réponse à cette question me paraît pour l'instant prématurée.

11 Cf. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, éditions du Seuil, 1979.

12 Cette dernière question était assez brûlante, au XIX^e siècle, aussi en ce qui concerne la musique religieuse. Dans quelle mesure le compositeur d'une messe doit faire appel à sa foi personnelle? Cf. Luca Zoppelli, «Eine Erzählung im Kirchengewande? Liturgische Struktur und narratologische Perspektive in Verdis *Messa da Requiem*», in: *Musiktheorie* 18 (2003), pp. 21–37.

