

SIX QUESTIONS : COMPLÉMENTS ET PRÉCISIONS

(6 juin 2006)

1. Que penser du vibrateur qui, dans la voix, complète le couple souffle/résonateur ?	1
<i>Trois organes coordonnés</i>	<i>1</i>
La soufflerie	1
Le vibrateur	1
Le résonateur	1
<i>Coordination d'un 3 plus qu'accord d'un 2...</i>	<i>1</i>
<i>Accord vibrateur/résonateur</i>	<i>2</i>
Excitation par impulsions de Dirac	2
<i>Dissociation : la diphonie</i>	<i>3</i>
<i>Au total...</i>	<i>3</i>
2. Et le « moment du sujet » ?	3
<i>Et la mélodie infinie dans les moments cérémoniaux ?</i>	<i>5</i>
3. Et la mélodie infinie dans les moments purement orchestraux ?	5
4. Et le rôle de la mise en scène ?	5
5. Et le monologue d'Amfortas ?	6
6. Pré-écoute et écoute font-elles deux ?	6
Annexe : μ-analyse de <i>Parsifal</i>	7

On traitera, en cette séance complémentaire, d'un certain nombre de questions, posées par l'un ou l'autre sur *Parsifal*, et qui nous permettront d'apporter compléments et précisions aux thèses soutenues durant cette année.

1. QUE PENSER DU VIBRATEUR QUI, DANS LA VOIX, COMPLÈTE LE COUPLE SOUFFLE/RÉSONATEUR ?

[cf. Yves André]

Peut-on limiter la voix au duo d'un souffle et d'un résonateur en oubliant ainsi le rôle de l'excitateur : les cordes vocales, équivalent de l'embouchure des instruments à vent - anches - ?

Trois organes coordonnés

Cf. il est vrai que l'appareil vocal est la coordination de 3 (et non pas 2) organes : souffle-vibrateur-résonateur.

- soufflerie : appareil respiratoire
- vibrateur : larynx
- résonateur : cavités (pharynx / cavité buccale / cavité nasale).

La soufflerie

Elle est faite de la cage thoracique, mue par des muscles (3 sortes : diaphragme + muscles intercostaux et muscles abdominaux), avec des poumons solidaires de la cage thoracique via la plèvre.

Le vibrateur

Il s'agit du larynx, fait d'une armature cartilagineuse (mobile grâce à des muscles spécifiques) et de pièces mobiles (essentiellement les cordes vocales).

Les cordes vocales sont en fait des rubans de 20 mm de long.

Le larynx est un organe qui est par ailleurs globalement mobile : verticalement et d'avant en arrière.

Les cordes vocales vibrent sous l'action de l'air expiré. Leur fréquence varie en fonction de mécanismes complexes mais en particulier grâce à une variation de tension et de longueur.

Le résonateur

Il est fait de trois types de cavités enchaînées :

- le pharynx
- la cavité buccale
- les cavités nasales (ce sont elles qui nasalisent les voyelles)

C'est dans le résonateur que se différencient en bonne part les voyelles et les consonnes (il y a des consonnes qui mobilisent le larynx : ce sont les consonnes *sonores* ou *voisées* – par opposition aux consonnes *sourdes* ou *non voisées*).

Coordination d'un 3 plus qu'accord d'un 2...

Cf. le *Que sais-je ?* sur *La voix* (Guy Cornut)

Remarque : prééminence d'une structure trinitaire (et non pas binaire) dans cet appareil vocal.

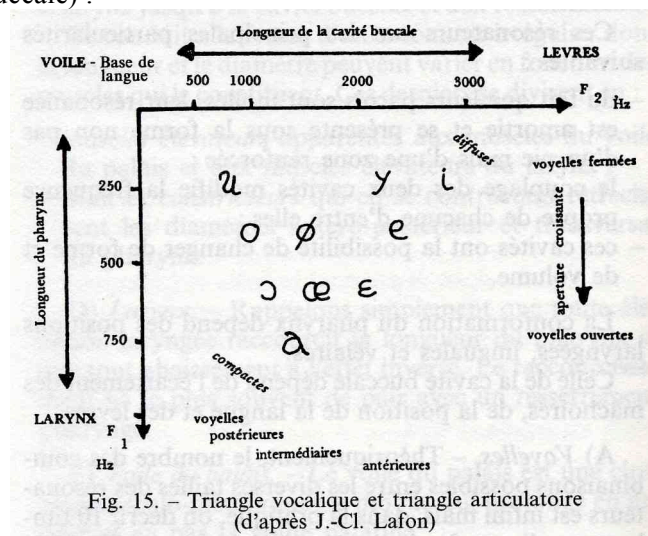
- soufflerie/vibrateur/résonateur
- muscles de la soufflerie : diaphragme/muscles intercostaux/muscles abdominaux
- tripartition du résonateur : pharynx/cavité buccale/cavités nasales
- triangle vocalique
- voix de poitrine/de fausset/mixte
- vibratos de fréquence/d'intensité/de timbre

Soit la coordination d'un 3 plus que l'accord d'un 2...

Accord vibrateur/résonateur

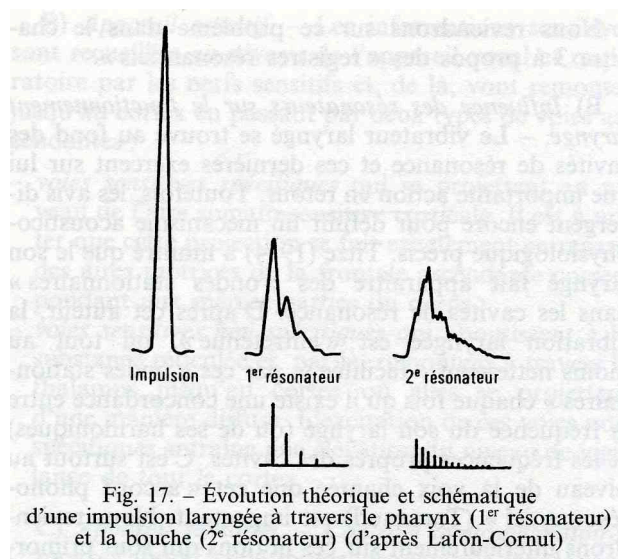
Il est cependant bien vrai que les fréquences du vibrateur ne sont pas directement les fréquences entendues car ces fréquences du vibrateur sont modulées par les fréquences propres du résonateur, fréquences qui s'avèrent finalement les plus importantes pour notre oreille : c'est par exemple au niveau du résonateur que se fait essentiellement la différenciation des voyelles, mais aussi des voyelles sourdes (non voisées).

Le triangle vocalique, par exemple, s'obtient en portant en abscisses la fréquence du premier formant (contrôlée essentiellement par la pharynx) et en ordonnées celle du second formant (essentiellement contrôlée par la cavité buccale) :



Excitation par impulsions de Dirac

Le vibrateur produit moins une variation continue que des impulsions séparées (des sortes d'impulsion de Dirac). C'est le résonateur qui fusionne, mélange ces impulsions discontinues pour en réaliser une sonorisation permanente :



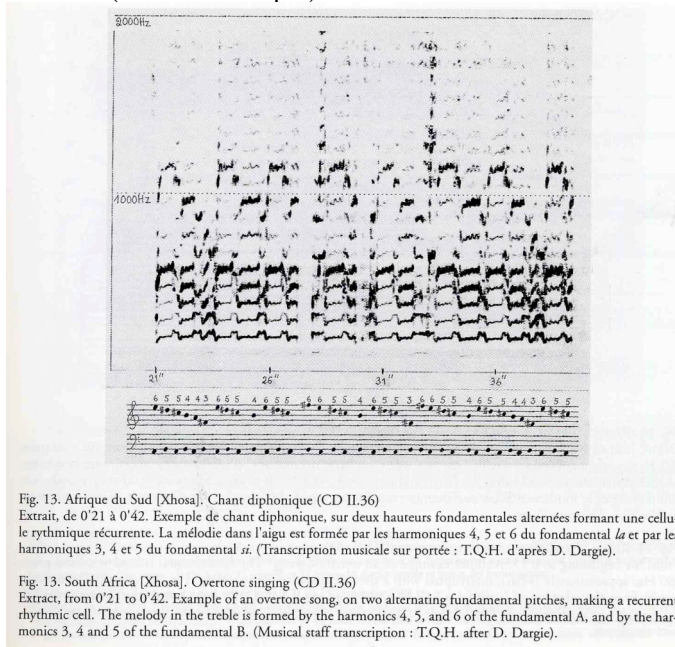
Le point important est que la structure générale exciteur-résonateur, qui mobilise classiquement une dualité de matériau (métal des cordes – bois de la table d'harmonie), oppose ici matière cartilagineuse du

vibrateur et air (occupant la caisse de résonance) : ce qui résonne ici, c'est de l'air, et non plus une structure solide.

Dissociation : la diphonie

La diphonie est basée sur la dissociation d'une coordination « naturelle » en sorte de superposer

- une fréquence du vibrateur (son fondamental ou bourdon)
- une fréquence du résonateur (son harmonique)



Au total...

En résumé :

- il est vrai qu'il faut opposer à la dualité du corps-accord instrumental une trinité vocale (non une dualité) : celle du souffle, de l'excitateur/vibrateur et du résonateur ;
- ceci n'efface pas la différence entre modèle instrumental et modèle vocal : non seulement le jeu du 3 contre le 2 le rehausse, mais reste bien l'idée que dans le modèle vocal, le travail signifiant (musicalement important) se fait directement sur l'air (c'est dans le résonateur que se modèle véritablement le spectre qui sera entendu) quand il se fait dans le modèle instrumental via une structure mécanique : le rôle de l'excitateur/vibrateur dans le modèle vocal (rôle, lui, mécanique) reste « à la base » (soit l'image d'une onde porteuse dans une modulation acoustique) du son sans en être ce qui lui donne son aspect musicalement/vocalement significatif.

2. ET LE « MOMENT DU SUJET » ?

[cf. Alain Badiou]

Quelle place donner au « moment du sujet » dans la μ -analyse ?

La question est ici de grande ampleur. Elle tient à l'exposé d'Alain Badiou le 6 mai dernier. Résumons-le, pour nos besoins propres.

Badiou s'interroge : quel est le vrai sujet de *Parsifal* ? Il y répond au fil d'une série de thèses.

Thèses générales sur le sujet d'un opéra

- Le « sujet » d'un opéra désigne la manière dont s'y constitue l'Idée qui y est en jeu.
- Un opéra, par définition, est impur (étant un mixte hétérogène de hasard et de néant).
- Dans un tel mixte, l'Idée va se constituer selon une double lutte (contre le hasard et contre le néant) en sorte de transformer/relever le hasard en infini et le néant en pureté.
- Le sujet d'un opéra tiendrait ainsi au moment où la pureté va s'y nouer à l'infini comme infini d'une ouverture, comme « le château ouvert de la pureté ».
- Pour qu'un tel moment soit bien celui du sujet de l'opéra et pas seulement celui de sa fable, il faut que ce « moment du sujet » soit un « moment où la structuration musicale fonctionne comme indiscernable de l'effet théâtral, un moment d'inséparation ressenti entre la structuration musicale et l'effet

théâtral, un moment où l'impureté n'est pas abolie mais synthétisée en sorte que les ingrédients de cette impureté ne sont pas supprimés mais rendus indiscernables ».

- Le sujet ne se limite pas à ce moment : reste ensuite qu'il se diffuse dans l'opéra comme tel.

Thèses particulières à *Parsifal*

Parsifal est bien un tel mixte de contingence du matériel et d'impuissance (narcotique) de ses effets.

L'Idée du livret de *Parsifal* tient bien à l'affirmation d'une telle pureté.

Le moment du sujet dans *Parsifal* n'est pas dans les grands « moments » qui encadrent l'opéra : ni dans le récit inaugural de Gurnemanz (acte I), où la synthèse est trop visible, ni dans la proclamation finale de Parsifal (acte III), où la musique est sans effet de sens.

Le moment du sujet n'est pas non plus dans les nombreux moments conflictuels [voir les moments de « confrontations » de notre μ -analyse].

Où est alors le « moment du sujet » ? Où est le moment de synthèse rendant indiscernables les différentes composantes hétérogènes ?

Badiou tient que dans *Parsifal* ce moment est celui du cérémonial du Graal, soit en vérité le couple de deux moments :

- la cérémonie collective de l'acte I,
- la seconde cérémonie de l'acte III,

D'où que le sujet de *Parsifal* serait la question de savoir si une cérémonie contemporaine est possible – ce qui revient, via Mallarmé, à se demander si une cérémonie du générique est possible -.

L'examen de *Parsifal* montre cependant que pour l'essentiel, la seconde cérémonie ne diffère de la première que par son officiant (le couple Parsifal-Kundry à la place du couple Amfortas-Titurel) et donc que l'opéra échoue à relever la cérémonie qu'il met en scène, inscrivant la nouvelle cérémonie sous le sceau d'une indistinction entre restauration (de l'ancienne cérémonie) et innovation. Wagner va en un sens dissimuler cette impuissance par un classique effet réflexif de miroir : en faisant en sorte que la nouvelle cérémonie soit en vérité celle de Bayreuth, donc celle de l'opéra *Parsifal* tout entier... Mais une telle réflexivité (cérémonie d'un opéra qui représente... une cérémonie) en vérité ferme la chose sur elle-même au lieu de l'ouvrir et échoue donc à dégager les conditions de création d'une cérémonie véritablement contemporaine.

Je laisse ici de côté de très nombreux autres développements que vous pourrez trouver dans son intervention (disponible sous forme de vidéo mais aussi d'une transcription désormais disponible).

À partir de là, notre interrogation, plus proprement musicale, sera celle-ci : qu'est-ce que cette problématique philosophique d'un « moment du sujet » induit comme *raisonance* possible dans ce que nous avons appelé tout au long de cette année la *Moment-analyse* de *Parsifal* ?

Vous voyez qu'il en va ici des rapports entre intellectualité musicale et philosophie, plus précisément sous cette forme avancée à propos de Deleuze¹ comme rapport de *signifiance* : lorsque le musicien entreprend, pour son propre compte, de donner signification musicale à des concepts philosophiques en vue d'éclairer quelque singularité musicienne de pensée.

En effet quelle signification musicale donner ici à ce « moment du sujet », singulièrement au nouvel officiant qui fait l'essentiel de la différence entre première et seconde cérémonies et qui, pour Badiou – comme je l'ai rappelé - , n'est pas tant Parsifal (personnage inconsistant comme tel) que le tandem Parsifal-Kundry ?

Quelle signification musicale donner à ce moment de tangence entre théâtre et musique, entre représentation théâtrale et interprétation musicale ?

À ce titre, l'interprétation philosophique attire notre attention sur une situation locale ou régionale et nous invite à en déceler la singularité musicale.

Les deux moments que Badiou nomme philosophiquement « moments du sujet » et que j'ai musicalement décrits dans les séances antérieures comme « moments du collectif » s'avèrent ceux qui dégagent le triangle constitutif de l'opéra (dont j'ai parlé lors du cours précédant) formé des trois non-personnages {Parsifal, Kundry, le collectif des Chevaliers}, et qui s'oppose au quadrangle des personnages stricto sensu {Titurel, Amfortas, Gurnemanz, Klingsor}.

Ici l'interprétation philosophique attire l'attention du musicien non seulement sur le chant du collectif – ses particularités – mais également sur ce qui dramaturgiquement le rapproche d'autres figures non individuelles, en l'occurrence Parsifal & Kundry.

¹ 28 janvier 2006 : www.entretiens.asso.fr/Nicolas/2005.2006/Deleuze.htm

Ceci nous amène donc à parachever notre schéma récapitulant la « constellation de moments », constellation dont je rappelle qu'elle est filée, de part en part de l'œuvre, par le point d'écoute à l'œuvre...

Et la mélodie infinie dans les moments cérémoniaux ?

Qu'en est-il en effet de la mélodie infinie dans les moments cérémoniaux ou « moments du collectif » ?

On a là un écrasement de l'épaisseur des résonances-modulations simultanées.

Ceci s'accorde à la thèse de Badiou puisque le moment du sujet se caractérise non seulement par une coïncidence mais, plus encore, par une indiscernabilité entre registre musical et logique théâtrale, une indécidabilité entre structure musicale et dynamique théâtrale.

On pourrait dire qu'en ce moment, il y a tangence entre deux logiques hétérogènes. Et qui dit « tangence » dit, bien sûr, aplatissement.

S'il y a bien tangence, c'est que ce que j'ai appelé *porteuse* et *modulante* en ce moment s'ajustent et donc mettent en suspens l'opération de synthèse par modulation qui est la marque de fabrique musicale de la mélodie infinie.

Or il est véridique que cette mélodie infinie change radicalement de nature lors de l'entrée en scène du chœur collectif (on en a parlé la fois précédente) : elle perd toute la mobilité qui fait le propre de la mélodie infinie wagnérienne pour se figer en une courbe diatonique au rythme carré. C'est d'ailleurs très précisément le contraste musical de cette irruption qui donne puissance dramaturgique à ce moment en sorte qu'il est vrai qu'à cet endroit, effet dramaturgique et transformation musicale sont indiscernables.

On dira que ces moments cérémoniaux sont des points de singularité de la mélodie infinie, exactement comme des points de rebroussement constituent des singularités pour une courbe régulière.

3. ET LA MÉLODIE INFINIE DANS LES MOMENTS PUREMENT ORCHESTRAUX ?

[cf. Frank Madlener]

Comment se fait-il que la mélodie infinie ne commence pas avec le Prélude de Parsifal, qu'elle puisse s'interrompre (lors des épisodes strictement orchestraux) ? Serait-elle une mélodie également orchestrale et pas seulement vocale ?

1) La thèse soutenue cette année est que la « mélodie infinie » désigne bien dans *Parsifal* une réalité strictement vocale. Il est donc soutenu que « mélodie infinie » et « mélodie orchestrale » (ou mélodies à l'orchestre) font deux.

2) La mélodie infinie peut s'interrompre. Il est même de son essence de savoir s'interrompre, de devenir silence, silence écoutant, comme dans la citation de Wagner qui la thématise :

« La grande mélodie, telle que je la conçois, qui embrasse l'œuvre dramatique tout entière, [...] doit produire dans l'âme une disposition pareille à celle qu'une belle forêt produit, au soleil couchant, sur le promeneur qui vient de s'échapper aux bruits de la ville. Cette impression consiste [...] dans la perception d'un silence de plus en plus éloquent. [...] Celui qui se promène dans la forêt [...] distingue avec une netteté croissante les voix d'une variété infinie, qui s'éveillent pour lui dans la forêt ; elles vont se diversifiant sans cesse ; il en entend qu'il croit n'avoir jamais entendue ; avec leur nombre s'accroît aussi d'une façon étrange leur intensité ; les sons deviennent toujours plus retentissants ; à mesure qu'il entend un plus grand nombre de voix distinctes, de modes divers, il reconnaît pourtant, dans ces sons qui s'éclaircissent, s'enflent et le dominent, la grande, l'unique mélodie de la forêt. » Musique de l'avenir (Lettre sur la musique, à Fr. Villot, 1860)

Encore une fois, elle n'est pas infinie d'être sans termes, de même qu'un ensemble mathématiquement infini peut être tout à fait borné : l'intervalle borné]0,1[sur les réels est infini, « autant » que l'intervalle]-∞, +∞[...

La mélodie infinie l'est par l'épaisseur de sa composition instantanée, par l'infinité des résonances instantanées qu'elle supporte (puisque elle est la convergence d'une infinité de modulations...).

4. ET LE RÔLE DE LA MISE EN SCÈNE ?

[cf. Frank Madlener]

La mise en scène, plus globalement la dimension dramaturgique du livret, ne semblent jouer aucun rôle dans la mélodie infinie. Ne serait-ce pas là une limite de sa capacité synthétique ?

Le texte – et son rythme signifiant – est bien agissant dans la mélodie infinie aussi bien en sa réalité matérielle phonétique qu'en sa réalité dramatique puisque le rythme propre du signifiant sonore (rythme du bruit des paroles) et le rythme du signifié (du « drame » : voir leur projection dans la problématique des leitmotives) sont bien des composantes de la porteuse.

5. ET LE MONOLOGUE D'AMFORTAS ?

[cf. Sylvain Cabanacq]

Qu'en est-il de la contribution propre du monologue d'Amfortas (acte I) à la mélodie infinie ?

Ce monologue se distingue déjà des autres par le fait qu'il n'est ni informatif, ni narratif, et qu'il est sans interlocuteur.

La thèse de Sylvain Cabanacq² est la suivante : ce monologue est à la fois un moment de crise de la mélodie infinie et un moment qui la surmonte. Le pivotement de l'un à l'autre se joue lors du quatrième (I.1346-1368) des sept moments distingués (forme globale en arche : 1-2-3|4|5-6-7).

Finalement ce monologue reproduit ainsi musicalement la figure de la béance (plaie constitutive d'Amfortas) puisque sa première partie (où la voix est décalée et comme indifférente à l'orchestre) semble creuser la brèche entre poème et musique (« l'indifférence » de la voix à l'orchestre signifierait que l'opération musicale de « modulation » ne prendrait pas, porteuse et modulante restant non croisées), brèche qui atteint un paroxysme au quatrième moment en même temps que s'y dessine *in fine* un tournant, sous l'effet il est vrai de L5, qui remet en place les opérations de la synthèse par modulation constitutive de la mélodie infinie.

Il a va de soi qu'il y aurait lieu de prolonger et d'élargir les analyses engagées cette année : par exemple pour distinguer plus systématiquement la nature particulière des contributions à la mélodie infinie de Gurnemanz, Amfortas, Klingsor, Kundry et Parsifal.

6. PRÉ-ÉCOUTE ET ÉCOUTE FONT-ELLES DEUX ?

[cf. Frank Madlener]

Si la pré-écoute est « socialement » conditionnée, et si l'écoute ne l'est pas, pré-écoute et écoute font-elles radicalement deux ?

Soit : qu'est-ce qui, dans Parsifal en particulier, différencie le point de pré-écoute du point d'écoute ?

Par exemple, qu'est-ce qui différencie la pré-écoute du monologue de Gurnemanz de l'écoute du monologue d'Amfortas ?

On laissera cette question délicate – qu'on dira d'ordre 2 – à d'éventuelles investigations ultérieures.

Faut-il concevoir une sorte de conversion du point de pré-écoute au point d'écoute, c'est-à-dire d'un point exogène de pré-écoute à un point immanent (à l'œuvre) d'écoute ?

On a vu par exemple que la réverbération et l'attention rétroactive étaient constitutives de la pré-écoute mais plus exactement de l'écoute. En même temps, l'écoute à laquelle l'auditeur s'incorpore à partir du moment-faveur (ici à partir de la scène de la transformation) s'avère une écoute déjà à l'œuvre en sorte que l'incorporation comporte également une part de compréhension rétroactive.

Par ailleurs, il n'y a pas que la pré-écoute à être conditionnée par d'autres réalités que la seule œuvre en cours : toute œuvre d'art dialogue, répond, contredit d'autres œuvres ; et l'histoire musicale de son interprétation est bien le dépliement infini de ces lignes potentielles de forces entre œuvres. Il est donc vrai que l'écoute à l'œuvre (écoute *musicale* là où la pré-écoute relève plutôt d'une écoute *musicienne*) est aussi « conditionnée » c'est-à-dire ne naît pas du vide mais procède d'un monde de la musique préexistant et « conditionnant ».

L'opposition pré-écoute/écoute est donc moins conditionné/inconditionné que exogène & musicien / endogène et musical. Autant dire que l'écoute musicale est la relève de la pré-écoute musicienne, son surmontement plutôt que sa rature.

Mais, encore une fois, cette question « d'ordre 2 » mériterait de nouveaux développements.

² Voir son étude annexée