

LE MOMENT-PARSIFAL DANS L'ŒUVRE DE WAGNER
(21 février 2006)

François NICOLAS

Résumé

On soutiendra que le drame essentiel de *Parsifal* - par-delà les anecdotes - se noue autour de la question suivante : comment réactiver un processus subjectif ensablé et moribond, ayant égaré sa dynamique fondatrice suite à un désastre intervenu lors de sa transmission, désastre produit d'un renoncement et d'un détournement, d'un abandon (Amfortas) et d'un accaparement en simulacre (Klingsor) ?

On interprètera à ce titre Titurel (l'inaugurateur de la séquence), Amfortas (l'interrupteur infidèle), Klingsor (le virtuose du semblant, le jouisseur impuissant des pouvoirs du simulacre), Gurnemanz (le chroniqueur de la séquence) et Parsifal (la relève subjective) comme des « personnages conceptuels » (à l'image de ceux que Nietzsche forge au même moment pour son *Zarathoustra*).

On écartera ce faisant les interprétations habituelles de *Parsifal* comme aventure initiatrice (Chailley !), mythologique (Lévi-Strauss), chrétienne (Nietzsche), et même schopenhaurienne (on précisera pour ce faire la fonction subjective exacte de la « compassion » dans cet opéra).

Laissant provisoirement de côté la difficile question : « mais qui est exactement Kundry ? », on proposera de lire, en ce *sujet-Parsifal*, la matrice d'aventures subjectives aussi différentes que celles du communisme (à l'époque de son semblant krouchtchévien) ou du Carmel (au siècle de Jean de la Croix et Thérèse d'Avila), tout aussi bien que celles, musicales cette fois, du sérialisme et/ou du thématisme (à la fin du XX^e siècle) et surtout de l'opéra... à l'époque précisément de Richard Wagner.

Autant dire que l'opéra *Parsifal* sera ainsi compris comme traitant, de l'intérieur même de son geste, la question de sa propre généalogie, question qu'on formulera ainsi : de quoi *Parsifal* est-il (et veut-il être) le moment musical singulier dans l'œuvre même de Richard Wagner ? À quel titre *Parsifal* peut-il être compris comme la déclaration et l'effectuation d'une relève musicale ? De quel processus musical ensablé, moribond, désastreusement détourné de son *intension* véritable *Parsifal* serait-il alors la relève et la réactivation ?

On resituera, pour ce faire, *Parsifal* dans la généalogie wagnérienne des tentatives successives pour régénérer l'opéra en le fondant sur une synthèse (nommée « drame ») de la musique, de la poésie et du théâtre.

On s'appuiera ce faisant sur les analyses du livre de Jack M. Stein *Richard Wagner & the synthesis of the arts* (1960) qui soutient l'existence de deux tournants (et conséquemment de trois séquences) dans l'œuvre musicale et théorique de Wagner – contre l'hypothèse plus usuelle d'une seule et vaste période (voir par exemple le récent livre d'Éric Dufour sur l'esthétique musicale de Nietzsche) -.

On engagera alors un examen minutieux de la catégorie même de *synthèse*, pour tirer musicalement parti de *raisonances* avec des significations tant acoustiques (*synthèse sonore* par modulations...) que philosophiques (Kant, mais aussi les trois « synthèses » de Deleuze) de ce mot.

Cette compréhension de la généalogie *ascendante* de *Parsifal* conduira à dégager quelques hypothèses concernant une généalogie *descendante* qu'on examinera ultérieurement.

Introduction	2
I. <i>Parsifal</i> dans l'Œuvre de Wagner	3
<i>Trois logiques</i>	3
<i>Stein : Richard Wagner and the synthesis of the arts</i>	4
<i>Deux tournants</i>	4
<i>dans l'intellectualité musicale</i>	4
<i>dans l'Œuvre</i>	4
<i>Premier tournant : 1851</i>	4
<i>Second tournant</i>	5
<i>Trois conceptions de la synthèse</i>	5
<i>La synthèse dans Parsifal</i>	6
« Drame » ?	6
Le « drame » dans <i>Parsifal</i>	6
<i>Intension/inspect/aspect...</i>	6
« Synthèse » ?	7
<i>Synthèse acoustique</i>	7
<i>Synthèse philosophique</i>	7
Les trois synthèses chez Deleuze	7

II. Quel drame est mis en scène dans <i>Parsifal</i> ?	7	
<i>Individu/dividu/sujet</i>	7	
<i>Processus/séquence</i>	8	
<i>La question de Parsifal</i>	8	
<i>Parsifal n'est pas un opéra mythologique</i>	9	
<i>Parsifal n'est pas un opéra d'initiation</i>	9	
<i>Parsifal n'est pas à proprement parler un opéra schopenhaurien</i>		9
<i>Parsifal n'est pas un opéra chrétien</i>	9	
<i>Parsifal n'est pas un opéra nazifiant</i>	9	
<i>Mais qui est donc Kundry ?</i>	9	
<i>Kundry, synthèse disjonctive d'un corrompre et d'un servir...</i>		10
<i>Synthèse disjonctive ?</i>	10	
<i>Kundry n'est pas exactement un personnage comme les autres, un <i>dividu</i>...</i>		10
III. Nœud	10	
<i>Rapports de la musique aux autres arts</i>	11	
<i>Double péril 1</i>	11	
<i>Rédemption quant à la Forme musicale par l'improvisation fixée ?</i>		11
<i>Question du développement musical</i>	12	
<i>Double péril 2</i>	12	
<i>Rédemption par un réseau de motifs-gestes</i>	12	
<i>Rapports voix et orchestre</i>	12	
<i>Double péril 3</i>	12	
<i>Rédemption par la ligne modulante</i>	12	
<i>Généalogie descendante ?</i>	12	
<i>Celles de Stein</i>	13	
<i>Une autre triologie...</i>	13	
Programme	13	
Annexe 1 : extraits	14	
<i>L'Œuvre d'art de l'avenir (1849)</i>	14	
<i>Opéra et Drame (1851)</i>	14	
<i>Une communication à mes amis (1851)</i>	15	
<i>Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt (1857)</i>		15
<i>« Musique de l'avenir », Lettre sur la musique (1860)</i>		15
<i>Beethoven (1870)</i>	15	
<i>De la destination de l'opéra (1871)</i>	16	
<i>Sur l'expression « Musikdrama » (1872)</i>	16	
Annexe 2 : Chronologie 1813-1883	17	
Annexe 3 : <i>Parsifal</i>, le drame du {compositeur, carmélite, militant...}		20

INTRODUCTION

Il s'agit aujourd'hui d'explorer la généalogie de *Parsifal* pris comme moment musical.

Il ne s'agit donc plus des moments musicaux internes à *Parsifal* (cf. la *moment*-analyse en cours) mais bien de prendre l'opéra comme un moment dans l'histoire de la musique et d'abord dans l'Œuvre de Wagner.

Pour ce type de moment musical, voir mon intervention (*Les opus comme moments musicaux d'une Œuvre*) au samedi d'Entretiens (19 novembre 2005) consacré au livre d'Adorno : *Moments musicaux*¹.

Deux types de généalogie :

- ascendante : dans l'Œuvre de Wagner
- descendante : cf. prochains cours avec trois dimensions privilégiées (Debussy, Schoenberg, la musique de film)

Enjeux :

- De quoi *Parsifal* est-il le crépuscule, la fin ?
- De quoi *Parsifal* est-il l'aurore, le début ?
- De quoi *Parsifal* est-il la garde, c'est-à-dire aussi le crépuscule (cf. la vision de René Char du crépuscule comme moment de garde de la lumière du jour) ?

¹ <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/2005.2006/moments.musicaux.htm>

Au total, que se joue-t-il dans *Parsifal* au regard du projet wagnérien dans son ensemble ?

Cette question est redoublée par le drame représenté dans l'opéra lui-même car le drame-*Parsifal* est précisément celui d'une relève subjective nécessaire pour un processus ensablé, moribond, saturé, détourné. Or *Parsifal* est à la fois le dernier opéra de Wagner (donc le crépuscule de son Œuvre) et le premier à être de part en part du temps et du lieu Bayreuth (cf. son exclusivité pour ce lieu jusqu'à fin 1903). *Parsifal* est-il alors à l'histoire musicale ce que le personnage de Parsifal est, dans l'opéra, au processus Monsalvat ? Le drame représenté dans *Parsifal* élucide-t-il le rôle dramatique joué par l'opéra *Parsifal* dans l'Œuvre de Wagner ?

Soit trois dimensions :

1. Comment *Parsifal* se situe-t-il par rapport aux autres opéras ?
2. Quel drame *Parsifal* représente-t-il ?
3. Comment nouer ces deux points ? Quelle est l'éventuelle portée descendante de ce nœud ?

I. PARSIFAL DANS L'ŒUVRE DE WAGNER

Cf. la chronologie en annexe 2

Y a-t-il un lien entre intellectualité musicale de Richard Wagner et son œuvre ?

Le premier point frappant est la transformation dans son intellectualité musicale : cf. l'existence de deux pôles difficilement compatibles : *Opéra et Drame* (1851) et *Beethoven* (1870).

La transformation de la pensée entre l'un et l'autre est due à la découverte et l'appropriation de Schopenhauer (en 1854).

Wagner a argumenté (en 1871) une continuité de son intellectualité musicale

Si, en ce qui concerne le sujet même, à savoir l'importance et le caractère que l'auteur attribue au drame conçu musicalement, il y a concordance parfaite entre l'ouvrage antérieur plus étendu et le présent [opuscule] plus concis, ce dernier cependant présente, sous plus d'un rapport, des points de vue nouveaux qui placent même différentes choses sous un jour différent. (De la destination..., 121)

mais l'incompatibilité entre les deux positions est manifeste, en particulier sur les rapports de la musique au texte, mais aussi sur les rapports de la musique au drame.

Opéra et Drame :

L'erreur dans le genre artistique de l'Opéra consiste en ce que l'on a fait d'un moyen d'expression (la musique) le but, et réciproquement, du but de l'expression (le drame), le moyen. (I. 60, 178)

La musique est incapable de se transformer d'elle-même en drame, c'est-à-dire d'absorber en elle le drame véritable et non pas [le drame] fabriqué exprès pour elle ; au contraire, c'est elle qui doit raisonnablement être absorbée dans ce drame véritable. (I. 110)

1870... :

Qui pourrait écouter ce morceau captivant [la grande ouverture de Léonore] sans être rempli de la conviction que la musique renferme en soi-même le drame le plus parfait ? (Beethoven, 175)

La musique a à reprendre son antique dignité de mère du drame, et c'est maintenant qu'elle sent que telle est là sa vocation. Dans cette dignité, elle ne doit pas être placée ni avant ni après le drame ; elle n'est pas sa concurrente, elle est sa mère. Elle chante, et ce qu'elle chante, vous pouvez le voir sur la scène ; elle nous rassemble dans ce but : car ce qu'elle est, vous ne pouvez jamais que le pressentir ; et c'est pourquoi elle se révèle à vos regards par l'allégorie scénique, comme une mère qui esquisse aux enfants les mystères de la religion en leur contant des légendes. (Sur l'expression..., 124)

On est ainsi passé d'une musique subordonnée au poème et à un drame extérieur (en 1851) à une musique comprise comme essence du drame (1870) et même comme mère du drame (1871).

Voir les extraits en annexe 1

Trois logiques

À partir de là, plusieurs positions sont tenables (cf. Nattiez : *Wagner androgyne*, p.127, 200) :

- 1) Celle de Stein : ces transformations dans l'intellectualité musicale correspondent assez transitivement à des transformations dans les œuvres musicales. Ainsi au 2 transformations dans l'intellectualité musicale (1851 / 1870) correspondent 2 tournants musicaux dans les œuvres et donc 3 périodes dans les opéras : jusqu'à *Lohengrin* inclus, puis de *L'Or du Rhin* au deuxième acte de *Siegfried*, enfin à partir de *Tristan*.
- 2) Celle d'Alfred Einstein : Wagner a toujours accordée une prééminence à la musique (quoiqu'il ait pu déclarer) et donc son intellectualité musicale et son œuvre font deux. S'il faut alors trouver dans son intellectualité musicale une moins mauvaise théorie de son œuvre, il faut alors la chercher dans son écrit le plus tardif, soit dans son *Beethoven*.
- 3) Celle de Wagner lui-même (cf. sa déclaration en 1871 en tête de son texte *De la destination de l'opéra*) : sa position théorique (musique subordonnée) et pratique est restée globalement stable autour

d'*Opéra et drame*. Comme l'écrit Éric Dufour (*L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 115), cette position semble difficilement tenable en raison des discordances entre les textes de 1851 et de 1870.

Éric Dufour en vient d'ailleurs à défendre une position qu'on peut voir comme une réforme de la troisième : la bonne théorie serait cette fois dans son *Beethoven* mais en concevant cette fois ce *Beethoven* comme un approfondissement d'*Opéra et drame*, non comme sa rature ².

Résumons ainsi les trois logiques :

- parallélisme entre les évolutions de l'intellectualité musicale et de l'Œuvre
 - avec évolutions mouvantes et périodisées (position 1 : 3 moments)
 - avec continuité, à fonder sur *Opéra et drame*, éventuellement approfondi dans *Beethoven* (position 3)
- séparation des évolutions de l'intellectualité musicale et de l'Œuvre : à une unité de l'Œuvre correspond une intellectualité musicale plus diverse et instable. S'il faut sélectionner, dans cette intellectualité musicale instable, le meilleur texte, il faut alors le trouver dans le *Beethoven*.

*

Pour nous, il ne s'agit pas ici de prendre position sur l'ensemble de l'Œuvre de Wagner mais plutôt de nous cantonner à l'évaluation de *Parsifal*.

À ce titre, la position n°1 me semble méthodologiquement la plus féconde pour nous car elle tend, de part son type de prise de position, à majorer les contrastes, les différences, à mieux faire ressortir les traits saillants singuliers de tel ou tel opus. Elle est donc pour nous la plus éclairante.

D'où notre exploration de la généalogie ascendante de *Parsifal* à partir du livre de Stein (*Richard Wagner and the synthesis of the arts*), livre au demeurant fondé sur la conviction d'une influence réciproque entre théorie et pratique ³, autant dire entre intellectualité musicale et œuvres.

Stein : Richard Wagner and the synthesis of the arts

Deux tournants

dans l'intellectualité musicale

Deux tournants donc dans l'intellectualité musicale :

- en 1851, avec *Opéra et drame*
- à partir de 1857 et 1860 (tentatives de conciliation de l'ancien dispositif avec la nouvelle philosophie de Schopenhauer) et surtout de 1870 (*Beethoven*) et 1871 (*De la destination de l'opéra*).

dans l'Œuvre

Tournants synchrones dans l'Œuvre :

- entre *Lohengrin* (1847) et *L'Or du Rhin* (commençant en 1853),
- à partir de *Tristan* (1858) et surtout des *Maîtres chanteurs* (1862)

Stein propose plus précisément cette correspondance :

- Le texte *La musique du futur* (1860) correspond à *Tristan* (1858-9)
- Le texte *Beethoven* (1870) correspond bien à *Parsifal* (1877-1881)
- Le texte *De la destination de l'opéra* (1871) correspond bien aux *Maîtres chanteurs* (1862-1867).

Quel est le contenu de ces deux tournants théoriques ?

Premier tournant : 1851

Ce qui s'y joue du point de l'intellectualité musicale, c'est la problématique du drame associée à la théorie du leitmotiv comme pressentiment/réminiscence.

Il y avait déjà des leitmotivs dans l'œuvre de Wagner, sans doute dès *Rienzi* (cf. le premier leitmotiv serait apparu au dernier acte de *Rienzi*) : il y en avait 6 principaux dans *Lohengrin*. Le point nouveau est un dessertissage du leitmotiv de son insertion dans la voix puisque cela va être l'orchestre qui va pressentir et rappeler (le pressentiment comme la réminiscence impliquent, par définition, un décalage chronologique entre l'apparition du leitmotiv et l'actualité immédiate du texte proféré par la voix : il s'agit d'évoquer quelque chose qui n'est pas directement nommé par le poème).

D'où, corollairement, une croissance du rôle de l'orchestre en même temps que celui-ci reste pourtant conçu comme support de la mélodie, comme le lac harmonique portant la barque de la mélodie.

² Voir par exemple page 115 de son essai.

³ Voir page 99

L'orchestre, étant capable d'exprimer ce qui est inexprimable ne paroles, est destiné à supporter, à interpréter le geste dramatique. (269)

L'orchestre doit détourner l'attention de soi-même, [...] ne point attirer l'attention sur soi, ne point être entendu du tout, notamment en ce qui concerne son effet mécanique, mais uniquement dans son effet organique où il fait un avec le drame. (275) Quelle serait l'humiliation du musicien-poète s'il voyait le public, mis en présence de son drame, diriger son attention uniquement sur le mécanisme de son orchestre et ne lui décerner d'éloges que comme « très habile instrumentiste » ? (276)

En ce nouveau rôle du leitmotiv se joue ainsi une autonomisation relative de la musique par rapport au texte qui contraste progressivement avec la subordination maximale de la musique au texte atteinte dans *Lohengrin* (Stein, p.)

Second tournant

Ensuite la musique va progressivement être conçue comme l'art principal, sous l'influence bien sûr de la philosophie de Schopenhauer pour qui la musique est l'art suprême.

La réalisation frappante se trouve dans l'acte II de *Tristan* où l'action devient réduite à sa portion congrue en sorte que la musique relève désormais du poème symphonique.

Se joue ici une nouvelle conception de la synthèse entre les arts, c'est-à-dire ici entre la musique, le poème et le théâtre (entre musique, texte et action scénique)

Trois conceptions de la synthèse

On peut, au titre de la synthèse, distinguer ainsi les 3 périodes :

1. La synthèse est d'abord conçue comme synthèse par une mélodie dirigée par un texte (calée sur un texte). Apogée : *Lohengrin*.
2. Ensuite la synthèse est conçue comme un drame noué dans le poème et fécondant la musique, en particulier l'orchestre.
3. Enfin la synthèse devient conçue comme un drame de nature essentiellement musicale puisque la musique est tenue pour être « la mère du drame », ce qui induit un rôle désormais prépondérant de l'orchestre.

On a donc les trois étapes suivantes :

1	mélodie	calée sur un <i>poème</i>
2	mélodie + orchestre	fécondés par un <i>poème</i>
3	orchestre	déterminant un <i>drame</i> qui se matérialise (devient visible) en action scénique

Stein délivre quelques repères quantitatifs dans cette évolution des leitmotifs. Je les ramasserai ainsi :

	Nombre de leitmotifs (principaux)	Nombre d'occurrences différentes de tous ces leitmotifs	Nombre d'occurrences du plus important des leitmotifs	Pourcentage des leitmotifs non fonctionnels	Pourcentage des leitmotifs naissant dans l'orchestre
<i>Rienzi</i>	1				
<i>Lohengrin</i>	6		16		
<i>L'Or du Rhin</i>	36	279	51	50 %	50 %
<i>La Walkyrie</i>	31 (des 36 de <i>L'Or</i>) + 18	405	56	[4/31 +] 13/18	13/18
<i>Siegfried (I & II)</i>		452			Les 10 principaux
<i>Tristan</i>	30			100 % !	
<i>Le Crépuscule des dieux</i>		1003			
<i>Parsifal</i>					Tous sauf 1 (L7)

Il faut ajouter à cela une progressive superposition contrapuntique des leitmotifs qui, bien sûr, dissout leur fonction « sémantique » et exacerbe leur seule logique musicale. D'où un écart croissant avec la logique « signifiante » des leitmotifs qui rend de plus en plus dérisoire le parti de leur donner un nom.

*

Pour nous, l'important n'est pas l'exactitude ou non de cette trajectoire telle que dessinée par Stein. Nous n'avons pas ici à évaluer si le contraste ainsi relevé entre les opéras est juste ou doit être nuancé. Ce qui nous importe tient à l'éclairage ainsi constitué de la cible terminale de cette trajectoire : *Parsifal*.

Qu'en est-il en effet dans *Parsifal*, pour le dernier opéra de cette généalogie ?

- D'abord il y s'agit d'un des poèmes les plus courts au même moment où la durée de cet opéra est l'une des plus longues. Ce contraste suffit déjà à inscrire tendanciellement une autonomisation de la musique par rapport au seul texte.
- Ensuite le poème est ici peu rimé (1/3 des vers seulement le seraient selon Stein), et porte peu d'allitérations. Ainsi l'aspect proprement poétique devient plus secondaire : la forme sonore du texte (son « aspect ») joue moins de rôle dirigeant pour la mélodie.
- Ensuite tous les leitmotive sauf un (L7) viennent désormais de l'orchestre. Soit une logique prédominante de poème symphonique.
- Enfin l'orchestre devient dans *Parsifal* prédominant, à la fois en effectif, en développements autonomes, en épaisseur musicale...

La synthèse dans *Parsifal*

Comment thématiser ce point d'arrivée quant à la synthèse visée et à la conception wagnérienne du drame ?

« Drame » ?

Je propose pour cela de comprendre d'abord que le mot « drame » nomme précisément chez Wagner la synthèse visée entre musique, texte poétique (poème) et action sur scène (théâtre). Ce que Wagner appelle « drame » désigne moins une des composantes de la synthèse visée (l'action théâtrale sur scène) que la synthèse elle-même, mieux : que ce qui fait synthèse de ces trois composantes.

Le point est alors que « drame » devient un mot double : nommant simultanément une composante parmi d'autres et ce qui de cette composante est susceptible de faire synthèse des trois (de diriger, d'orienter la synthèse collective).

Ou encore si « drame » renvoie bien à « action »,

Étymologiquement, le mot « drame » signifie acte ou action. [...] De tout temps, on a désigné par ce nom une action figurée sur la scène. (Sur l'expression..., 123)

l'action du drame se joue à deux niveaux imbriqués : dans une composante particulière et dans la synthèse des différentes composantes.

Wagner va ainsi successivement thématiser deux modes différents de fonctionnement de cette double fonction d'un unique nom « drame » :

- dans la première (l'action est avant tout scénique), le drame est l'essence de l'action mise en scène qui va orienter et focaliser la synthèse autour d'elle ;
- dans la seconde (le drame-action est avant tout musicale), le drame est conçu désormais comme d'essence musicale et orientant à sa nouvelle manière la synthèse globale.

Le « drame » dans *Parsifal*

Comment comprendre que l'essence du drame puisse être devenue musicale dans le moment-*Parsifal* ?

Il faut pour cela bien voir que « drame » va nommer, dans le lexique wagnérien, quelque chose comme ce que Schopenhauer nomme « volonté ». « Drame » vient nommer la figure musicale de la volonté ou du vouloir de Schopenhauer, plus exactement le déploiement en action du vouloir.

Intension/inspect/aspect...

Je propose d'éclairer tout ceci dans un lexique qui m'est plus familier : celui de l'*intension*, de l'*inspect* et de l'*aspect*.

Je dirai : le « drame » est l'*intension* musicale (le projet constitutif, l'énergie propre de la musique). Ce drame-*intension* est une synthèse car cette *intension* peut s'intégrer en différents *inspect*s (musical, poétique ou scénique) et se déposer en différents *aspect*s (rythmes, phrasés, ponctuations, etc.).

L'idée est donc celle d'une communication musique-poème-scène (d'une *raisonance*...) au niveau de l'*intension* et non plus

- au niveau des *aspect*s comme dans la première séquence (lorsque l'aspect du texte poétique était déterminant pour la mélodie),
- au niveau des *inspect*s comme dans la deuxième période (à l'heure de la théorie « fonctionnelle » - c'est-à-dire signifiante – des leitmotive).

*

Quels sont les effets de cette nouvelle conception du drame (synthèse par *intension*) centrée autour de la musique ?

1) Il y a d'abord que la logique des leitmotive est désormais musicale, donc thématique et non plus strictement signifiante (première période) complétée d'une fonction pressentiment/réminiscence (deuxième période).

2) Il y a ensuite que l'orchestre désormais suit sa logique musicale propre, distante tant de la logique du poème que de la logique de la mélodie : l'orchestre n'est plus le support harmonique de la mélo-

die, son accompagnement harmonique. Conséquemment, la mélodie n'est plus l'émanation horizontale de l'épaisseur orchestrale mais une ligne horizontale tracée dans et sur l'épaisseur verticale de l'orchestre. Il faudrait peut-être dire (en usant ici d'un lexique deleuzien ⁴) que la synthèse mélodie-orchestre était précédemment d'ordre *connective* (construction d'une seule série, sous le schème formel d'un « si la mélodie, alors l'orchestre ») et qu'elle devient à la fin d'ordre *conjonctif* (construction de séries convergentes, sous le schème formel d'un « et » : « mélodie et orchestre »).

3) Il y a enfin qu'au total la musique retrouve ici sa puissance propre, et c'est bien) cette condition que désormais la synthèse – c'est-à-dire le drame – peut s'effectuer : sans musique confiante en sa puissance propre, plus de synthèse (et donc de drame) concevable !

« Synthèse » ?

Il y a deux types de sens du mot « synthèse » qui peuvent nous éclairer ici : son sens acoustique et son sens philosophique.

Synthèse acoustique

Parmi les différentes formes de synthèse sonore, on peut exhausser ici les synthèses par modulation où il s'agit de produire une nouvelle onde (la « résultante ») par produit de deux ondes séparément constituées : modulation d'amplitude / de fréquence / en anneau...

Ce sens acoustique me semble utile pour caractériser la mélodie sans fin de Wagner comme synthèse modulante de différentes ondes :

mélodie sans fin = onde orchestrale * onde des leitmotive * onde sonore du texte

Synthèse philosophique

Deux philosophies sont immédiatement candidates ici : celle de Kant, et celle de Deleuze.

Je laisserai ici de côté la première et ne m'attacherai qu'à la seconde.

Les trois synthèses chez Deleuze

Deleuze thématise trois types de synthèse dans sa *Logique du sens* (1969) puis dans son *Anti-Œdipe* (1972).

Je ramasserai ainsi leurs traits distinctifs, tels qu'ils sont en tous les cas présentés dans le premier de ces deux ouvrages :

Connexion	<i>Si..., alors</i>	Une seule série
Conjonction	<i>et</i>	Séries convergentes
Disjonction	<i>Ou bien</i> ⁵	Séries divergentes

Je propose d'interpréter sa synthèse connective comme adéquate à la première mouture wagnérienne du rapport mélodie/orchestre, et sa synthèse conjonctive comme adéquate à sa seconde version.

En ce qui concerne la troisième synthèse deleuzienne (philosophiquement la plus importante au demeurant) – la synthèse disjonctive –, je propose de tenir qu'elle ne concerne pas à proprement parler ce que Wagner appelle synthèse ou drame c'est-à-dire les rapports musique/texte/action et donc les rapports intra-musicaux mélodie/orchestre. J'indiquerai tout à l'heure en quoi cette synthèse disjonctive peut par contre éclairer de manière décisive l'action dans *Parsifal*, singulièrement la fonction dramatique du personnage Kundry.

*

Ceci nous conduit à notre seconde partie et à mon hypothèse : le drame représenté dans *Parsifal* peut se comprendre comme commentant le rôle joué par l'opéra *Parsifal* dans l'Œuvre de Wagner et surtout plus largement dans l'histoire musicale de l'opéra.

II. QUEL DRAME EST MIS EN SCÈNE DANS PARSIFAL ?

Pour éclairer ce point, je mobiliserai les distinctions lexicales suivantes.

Individu/dividu/sujet

- Appelons *individu* l'animal humain quelconque, l'unité de base de cette pluralité qu'on appelle « les gens ».

⁴ Cf. Deleuze, *Logique du sens* (1969) : « On distingue trois sortes de synthèses : la synthèse connective (*si..., alors*) qui porte sur la construction d'une seule série ; la synthèse conjonctive (*et*), comme procédé de construction de séries convergentes ; la synthèse disjonctive (*ou bien*) qui répartit les séries divergentes. » (p. 204)

⁵ Apparemment, il posera à partir de *L'anti-Œdipe* qu'il s'agit plutôt d'un « soit... soit »...

- Appelons par contre *dividu* cette figure particulière de l'individu qui se trouve happé par un processus collectif de pensée et d'action tel que la musique, ou la peinture, ou les mathématiques, ou la politique, ou l'amour. L'individu devient un-*dividu* lorsque son corps devient temporairement partie prenante du corps collectif d'un tel processus de pensée : le corps collectif constitué par un orchestre (fait du corps-accord entre corps physiologiques et corps instrumentaux) ou par une manifestation ou par un corps-à-corps amoureux... L'individu s'y trouve divisé entre sa participation temporaire à un « nouveau monde » - exemplairement pour nous le « monde de la musique » - et son retour au *chaosmos*, par exemple « quand la musique s'arrête... ».
- Appelons enfin *sujet* l'acteur collectif mis en jeu (et proprement constitué, inventé) par le type de processus envisagé. Là où l'individu ignore tout de ces processus, s'en tenant à l'écart, là où le *dividu* est un passeur de ces processus, le *sujet* proprement dit en est l'acteur.

Musicalement, cette distinction désigne très simplement la trinité du non-musicien (l'individu), du musicien (le *dividu*) et de l'œuvre (le sujet).

Processus/séquence

Appelons maintenant *processus* un type de pensée et d'action comme la musique, ou la politique, ou l'amour.

Appelons *séquence* une période séparable dans un tel type de processus : par exemple la séquence-opéra de la musique (de Monteverdi à Strauss), ou la séquence « musique contemporaine » (de Schoenberg à maintenant, d'une musique soustraite au thématisme, à la tonalité et à la carrure métrique), ou la séquence « communiste » de la politique d'émancipation (de Marx à Mao), ou la séquence Carmel de la vie monastique (d'Albert de Jérusalem à maintenant).

*

Résumons ici les figures possibles de nos distinctions lexicales :

Un <i>processus</i>	Des séquences dans ce processus	Des individus	Des <i>dividus</i>	Des sujets
Musique	L'opéra ou « la musique contemporaine »,	Les non musiciens	Les musiciens	Les Œuvres ou les opus...
Politique	La séquence « communiste » des politiques émancipatrices	Les gens	Les militants	Les organisations politiques
Amour	Un amour donné	Les	L'homme et la femme, base matérielle du corps-accord	Le deux amoureux (couple) comme tel
Le processus-Graal	Sa séquence-Monsalvat	Les animaux extérieurs	Les personnages du livret	Les deux collectifs : celui de Monsalvat et celui, fantomatique, du domaine de Klingsor

La question de Parsifal

On dira alors que *Parsifal* thématise la question suivante : est-il possible de régénérer une séquence donnée (la séquence Monsalvat) d'un processus donné (le processus Graal) quand ce processus se trouve ensablé dans la séquence en cours, quand le sujet de cette séquence (le collectif de Monsalvat) est moribond à mesure d'un détournement dramatique en simulacre (Klingsor et son semblant de collectif) suite à une défaillance (celle d'Amfortas) dans la transmission entre *dividus* ? Plus précisément, un individu arrivant marqué de sa seule innocence (Parsifal) c'est-à-dire en vérité indexé de sa nature quelconque (de sa privation de tout trait particularisant) pourra-t-il alors devenir le *dividu* qui va relancer la séquence en s'incorporant au processus collectif au point où celui-ci a été désastreusement interrompu et défiguré, en renouant le fil subjectif suspendu par l'infidélité désastreuse d'un *dividu* (Amfortas) ? Dans quelles conditions peut-on réactiver un processus subjectif désastreusement travesti en une séquence donnée suite à la défaillance dramatique d'une transmission ?

*

Vous trouverez en annexe 3 un tableau récapitulant les interprétations qu'on peut ainsi donner à toute la quincaillerie-*Parsifal*.

*

Cette interprétation, qui somme toute se propose de relever le livret-*Parsifal*, de réactiver le drame-*Parsifal* (non pas tant musicalement que théâtralement), instaure ainsi un écart par rapport à toute une

série d'interprétations traditionnelles de *Parsifal* qui me semblent stériles (moribondes, ou même désastreuses – quand il s'agit de capter *Parsifal* au profit de la cause nazie, ou « totalitaire »⁶). Ce faisant, je soutiens donc les démarcations suivantes :

Parsifal n'est pas un opéra mythologique

Sa logique n'est pas de nature mythique au sens précis où il n'y s'agit pas de la réduction mythologique d'une contradiction entre le Bien (Monsalvat) et le Mal (le royaume de Klingsor). On peut indexer cette interprétation de *Parsifal* à Claude Lévi-Strauss (sans cependant trop lui en faire porter l'entière responsabilité s'il est vrai qu'il a plus commenté la dimension mythologique du thème-*Parsifal* qu'il n'a à proprement parler déployé son interprétation du *Parsifal* de Wagner).

Parsifal n'est pas un opéra d'initiation

Il n'y s'agit nullement de l'accession d'un individu à un cercle des initiés au terme d'épreuves victorieusement traversées. Cette thématique de *Parsifal* est soutenue par Jacques Chailley (*Parsifal de Richard Wagner. Opéra initiatique*, Buchet/Chastel, 1979) qui entreprend à ce titre de le rapprocher de la *Flûte enchantée*. Je soutiens, contre cette interprétation « maçonnique », que Parsifal n'est nullement le vainqueur d'épreuves d'initiation à l'égal de Tamino : si Parsifal est rédempteur (ce qu'au demeurant Tamino n'est pas), ce n'est nullement à mesure de sa capacité à triompher d'une série d'épreuves initiatiques.

Parsifal n'est pas à proprement parler un opéra schopenhaurien

L'enjeu subjectif n'y est pas une conquête de la pitié par dissolution d'un désir corrupteur. Il me semble à ce titre essentiel de scinder la *Mitleid* en une pitié et une compassion : pitié pour les individus (affect passif, et négatif, comme chez Spinoza) mais compassion pour les individus (affect actif, affirmatif, et joyeux). Soit ici, dans le lexique wagnéro-parsifalien : pitié pour le cygne, mais compassion pour Amfortas.

Parsifal n'est pas un opéra chrétien

L'enjeu n'y est pas le devenir-prêtre de Parsifal, sa soumission à l'agenouillement devant la Croix – thèse fielleusement portée par Nietzsche (que je soupçonne ici d'avoir été de mauvaise foi) - : Parsifal n'est pas un symbole du Christ, il ne traverse nulle mort (à preuve que la régénération se fait dès le Vendredi Saint, sans qu'il faille pour cela la relève d'un jour de Pâques⁷). Il ne viendra pas renouveler la consécration du pain et du vin en Corps et Sang du Seigneur mais tout au contraire réactiver l'aptitude de ce Corps et Sang du processus, transmis par la succession hasardeuse des *dividus*, à nourrir le corps collectif du sujet, acteur du processus en question.

Parsifal n'est pas un opéra nazifiant

On a presque honte d'avoir à préciser ceci tant il va de soi que *Parsifal* n'est pas un opéra nazi ou nazifiant, ou fascisant, ou « totalitaire » (!) : ne peuvent soutenir cela que ceux qui, sciemment, tentent à leur profit de détourner la quinquillerie du mythe, somme toute en un simulacre aussi désastreux que celui pointé par le livret sous le nom de l'opération-Klingsor. Soutenir que *Parsifal* serait un opéra nazi est un semblant d'interprétation (le collectif de Monsalvat serait celui de Nuremberg, et le domaine de Klingsor serait la Jérusalem du ghetto – ou l'inverse !) qui se plaque absurdement sur le livret, en ignorance totale de son architecture (et a fortiori de ses nuances).

Mais qui est donc Kundry ?

La grande question déposée par mon interprétation se noue alors autour de cette question : mais qui est exactement Kundry ?

Cette question est cruciale : je soutiens que la polarité constitutive de Parsifal n'est pas la polarité Amfortas/Klingsor, ni la polarité Amfortas/Parsifal (point de vue de Julien Gracq dans son *Roi pêcheur*) mais la polarité Parsifal/Kundry.

À ce titre, le vrai péril subjectif pour Parsifal, ce n'est ni Klingsor (et ses pouvoirs inconsistants, car ne consistant qu'en une démission subjective des *dividus*), ni les Filles-Fleurs (qui matérialisent un charme innocent des apparences, que le *dividu* peut côtoyer avec amusement), mais bien Kundry.

Le péril subjectif est matérialisé par une Kundry se déguisant au II^o acte en Herzeleide, c'est-à-dire en mère, et excitant la nostalgie chez Parsifal soit très exactement la dimension naturelle de l'individu-Parsifal (il va de soi que tout *dividu* en effet reste individu, animal humain).

Kundry est la figure énigmatique de cet opéra, sa création la plus originale, celle qui fut pour Richard Wagner une illumination, quand il a décidé aveuglément que les deux figures de femme (corruptrice et

⁶ Voir à ce titre le propos explicite de la récente mise en scène de Nikolaus Lehnhoff gravée dans le DVD *Opus Arte* (2005)

⁷ Bernanos, dans son *Dialogue des Carmélites*, fait dire à sa religieuse (et Poulenc le fait admirablement chanter) : « Mais il n'y a qu'un matin, monsieur le Chevalier : celui de Pâques ! ». Ceci est chrétien, mais rien de tel dans le *Parsifal* de Wagner.

servante) allaient être portées par le même personnage (le journal de Cosima porte trace de cet décision en un éclair).

Kundry, synthèse disjonctive d'un corrompre et d'un servir...

Il est clair que Kundry est ici la synthèse disjonctive de deux visages sans rapport : l'un présent aux premier et troisième acte, l'autre au second acte. Et entre les deux, nulle conjonction ou connexion mais la disjonction d'un vide (celui des entractes mais aussi celui du sommeil, des disparition/apparition soudaines du personnage...).

Kundry se présente très exactement comme la synthèse disjonctive d'une corruption et d'un service.

- *La corruption* : « *Corruptrice ! Loin de moi !* » [Verderberin] *Parsifal* (R309)
- *Le servir* : « *Là-bas [à Monsalvat] je pouvais servir* » Kundry (R136) / « *Servir... Servir !* » Kundry (R326)
- *Et entre les deux, la distance vide d'un sommeil* : « *Dormir – Dormir – Dormir profondément ! – Mourir !* » Kundry (R132) / « *Oh, sommeil éternel, unique salut, comment, comment te gagnerai-je ?* » Kundry (R148)

Il est vrai que la corruption pourrait être thématisée comme un service de Klingsor (celui-ci ne se prive pas de le lui rappeler au début du second acte) sans que ceci pour autant autorise de thématiser alors une synthèse des deux faces de Kundry (des deux « servir ») sous le chef unifiant d'un service, d'une sorte de service divisé en 2. Car il est essentiel de voir alors que le service de Monsalvat n'est nullement de même nature que le service de Klingsor et que le même mot de « service » ne ferait alors que nommer l'un de cette curieuse synthèse disjonctive sans pour autant éclairer la nature précise de la disjonction : la distance irréductible qui les sépare et les constitue.

Synthèse disjonctive ?

Je ne saurais clarifier aujourd'hui ce point crucial, ne serait-ce que parce que le concept deleuzien de synthèse disjonctive reste pour moi assez difficile à manier.

J'indiquerai simplement une triple manière philosophique de travailler sur cette question « Qui est Kundry ? » sous l'hypothèse qu'elle constituerait dans *Parsifal* la figure tout à fait singulière d'une synthèse disjonctive : il s'agira de travailler conjointement

- le concept chez Deleuze : « Une disjonction qui reste disjonctive, et qui pourtant affirme les termes disjoints, les affirme à travers toute leur distance » (*L'Anti-Œdipe*, 90) – soit cette synthèse qui s'établit *dans la distance* maintenue...
- la notion de « ou aliénant » chez Lacan⁸,
- l'opération d'intercession dans la logique de l'apparaître chez Badiou⁹.

Kundry n'est pas exactement un personnage comme les autres, un *dividu*...

Éclairée par le travail sur cette hypothèse, pourra-t-on alors soutenir que Kundry, qui ne serait donc pas un personnage de l'opéra au même titre que les autres (Kundry à proprement parler ne serait donc ni un individu – tel le cygne –, ni un *dividu* – tels les personnages –, ni un sujet – tels les collectifs constitués –), serait par exemple ce qu'est la voix pour le musicien et l'œuvre d'opéra, soit bien la synthèse disjonctive d'une corruption (par une logique d'effets, par une virtuosité creuse, simulacre captivant de musique) et d'un « servir la musique » ?

Renvoyons l'examen détaillé de ce point à la suite de ce travail en cours, sachant que clarifier qui est Kundry impliquera aussi de donner sens à ses caractérisations :

- « *Kundry ne ment jamais* » Gurnemanz (R97)
- « *Ton maître t'appelle, toi qui n'as pas de nom* » Klingsor (R131)
- « *Réparer le désastre que tu [Kundry] leur portas* » Klingsor (R137)
- « *Je ne veux pas* » / « *Tu le voudras car tu le dois !* » / « *Tu ne peux me retenir.* » / « *Mais je puis te saisir. Je suis ton maître.* » / « *Par quel pouvoir ?* » / « *Parce qu'envers moi seul ton pouvoir ne peut rien.* » *Confrontation Kundry/Klingsor* (R138-145)

et voyons maintenant comment il nous est possible de nouer la généalogie de *Parsifal* et son contenu dramatique.

III. NŒUD

La question est ici : quelle rédemption musicale est-elle portée ou annoncée par cet opéra ? Quelles relève, réactivation, régénération opèrent ici ou sont susceptibles d'opérer à partir de *Parsifal* ? On voit que cette question irrigue ipso facto la question de la généalogie descendante de *Parsifal* (celle que nous examinerons lors des prochains cours).

Il faut ainsi rappeler – on y reviendra la fois prochaine – que Debussy aimait à nommer Wagner comme « le vieux Klingsor », ce qui est tout aussi bien déclarer implicitement son désir d'en être le *Parsifal*.

⁸ Séminaire XI, 27 mai 1964, p.192-193

⁹ par exemple *Mathématiques du transcendantal*, p.14...

Projeter les catégories de corruption et de rédemption, de service et de relève sur l'histoire musicale est une opération d'autant plus naturelle que Richard Wagner ne cesse lui-même de convoquer ce vocabulaire lorsqu'il prend position sur la musique et l'opéra, sur les tâches qui sont pour lui celles du compositeur et lorsqu'il choisit de nommer les péris subjectifs qui pèsent sur les musiciens de son temps. Vous trouverez dans les extraits rassemblés en annexe 1 quelques exemples de cet usage des mots *rédemption*, *corruption* (par une logique d'effets creux), etc. :

*Nous devons honorer Berlioz comme le véritable **rédempteur** de notre monde musical. (Opéra et drame, I.141)
l'hypothèse d'une **régénération** de notre esprit public (De la destination..., 131)
Nous admettons que c'est l'opéra qui a rendu évidente la décadence du théâtre. [...] Lui seul peut être appelé à **relever** notre théâtre. (De la destination..., 132)*

*L'aptitude à la véritable création artistique peut échoir au fabricant de musique le plus **corrompu**. (Opéra et drame, I.177)
la **corruption** des productions dramatiques en général dont on rend responsable l'influence de l'opéra (De la destination..., 123)
De même que dans la peinture, et aussi dans l'architecture, le charmant a pu remplacer le beau, de même il n'était pas moins réservé à la musique, art sublime, de **se ravalier** à un art de pur agrément. (De la destination..., 159)*

*La mélodie d'opéra frivole, c'est-à-dire délivrée de tout lien avec les paroles du texte poétique (Opéra et drame, I.163)
Le secret de la musique de Meyerbeer, c'est **l'effet**. (169) L'effet, l'effet pur et simple, c'est-à-dire le charme d'un chatouillement (174)
Un produit français, la « pièce à **effet** » [...] cette unique tendance à l'« effet » [...] cet « effet », c'est-à-dire l'engourdissement de la sensibilité du spectateur qui doit effectivement se mesurer à la violence des applaudissements (127) une tendance qui se manifeste dans sa pire conséquence, sous la forme d'une recherche de ce qu'on appelle l'effet (De la destination..., 128-9)
La virtuosité vocale qui fait le fond des succès habituels de nos cantatrices d'opéra (De la destination..., 139)*

Je thématiserai – provisoirement – de trois manières différentes les enjeux d'une telle « rédemption » possible à l'œuvre dans et à partir de *Parsifal*.

Rapports de la musique aux autres arts

*« Chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin. » (Wagner, Musique de l'avenir)
« L'art a besoin de quelque chose qui lui est hétérogène pour devenir art » (Adorno).*

Double péril 1

On dira ici que *Parsifal* touche au salut de la musique face au double péril subjectif suivant :

- celui d'une autarcie (autonomie sans aucun rapport à d'autres mondes),
- celui d'une subordination (hétéronomie et non plus autonomie).

Rédemption quant à la Forme musicale par l'improvisation fixée ?

Parsifal indiquerait une nouvelle voie de salut ou de rédemption face à ce double péril à travers le thème en effet très intéressant d'improvisation fixée. Ce thème est central dans le texte de 1871 (*De la destination de l'opéra*) ; il consiste essentiellement en l'idée suivante : l'hétérogène peut féconder la musique en soutenant son émancipation sur un point précis, celui de son émancipation par rapport aux formes convenues, académiques, déposées par sa propre histoire. L'hétérogène d'un texte (poème, récit d'une action) aiderait le discours musical à se libérer de formes architectoniques moribondes et à inventer de nouvelles formes se présentant alors, à mesure de leur nouveauté, comme formes informes ce que Richard Wagner nomme alors avec à propos comme improvisation fixée (*improvisation* nomme le côté informel, c'est-à-dire la nouveauté non codifiée et *fixé* nomme l'ambition quant à la Forme de cette nouveauté).

De la destination de l'opéra (1871) :

*l'improvisation, procédé naturel aux débuts de tout art (142)
donnant du drame de Shakespeare la définition suivante : une improvisation mimique fixée, de la plus haute valeur poétique (143)
fixer cette improvisation (153)
Si nous retenons cette définition d'une « improvisation mimique-musicale d'une valeur poétique achevée, fixée par une conscience artistique suprême » (153)*

Il est vrai que la musique du XX^e siècle recourra souvent à l'appui d'un texte pour renouveler ses formes, à tout le moins pour s'émanciper du carcan de formes trop contraignantes et mortifères : Schoenberg y recourra à de nombreuses reprises, ne serait-ce emblématiquement qu'à la fin de son II^e quatuor...

J'ai moi-même régulièrement recours à ce type d'appui : *Deutschland* (Hopkins), *Dans la distance* (Valéry/Badiou), *Duelle* (Sachs-Dickinson-Akhmatova-Lloret)...

Question du développement musical

Parsifal est le point culminant du travail wagnérien sur un réseau de leitmotive, une pluralité qui émancipe le motif de sa problématique thématique traditionnelle (figure musicale de la conscience de soi par une logique d'auto-réflexivité).

Double péril 2

On dira ici que Parsifal pointe la possibilité d'un salut de la musique face au double péril suivant :

- celui du développement thématique,
- celui d'une simple évolution impressionniste.

Rédemption par un réseau de motifs-gestes

Il se trouve que la problématique du réseau de motifs, d'objets musicaux (gestes ou autres) est également une nécessité que j'ai moi-même pratiquée (dans un tout autre contexte musical, cela va sans dire) dans des situations aussi variées que *Deutschland*, *Pourtant si proche* et *Des infinis subtils*, *Erkennung*...

Parsifal indiquerait ainsi la voie d'une libération du discours musical face au carcan du développement thématique, sans tomber pour autant dans la voie aujourd'hui si pratiquée (école spectrale...) d'une simple évolution des climats impressionnistes composés (lorsque la musique devient un paysage projeté face à soi qui évolue au gré des logiques perceptives : attention, distraction, tension-détente...).

Où l'on touche donc à la généalogie descendante vers Debussy (négativement ?) mais aussi vers Schoenberg (positivement : cf. le réseau des motifs-gestes dans son dernier Trio à cordes)

Rapports voix et orchestre

Parsifal enfin pointe une voie possible de nouveau traitement du rapport entre la voix et l'orchestre (plutôt, à mon sens, qu'entre la mélodie chantée et le texte proféré). En effet la voix dans *Parsifal* est très nettement devenue une voix traversant le flot orchestral et non plus une voix d'écume ou de surface. La voix tantôt émerge, tantôt plonge et s'immerge ; il est ici question moins de dynamiques – dans l'ensemble on distingue presque tout le temps les voix chantées et leurs mots, à la différence par exemple de ce qui se passe dans le Ring à partir de l'acte III de *Siegfried* – que de logique musicale : la mélodie n'est plus une efflorescence de l'harmonie, moins encore sa surface (logique prônée par *Opéra et drame*) mais plutôt un fil irisé par sa traversée de l'harmonie et du contrepoint orchestral. Le rapport voix/orchestre est ainsi le rapport d'une ligne à une masse, nullement celui d'une mélodie et de son accompagnement harmonique.

Double péril 3

On dira donc que Parsifal pointe la possibilité d'un salut de la musique face au double péril

- de la mélodie accompagnée,
- de l'oblique indifférent, effaçant la polarité musicale entre horizontal et vertical.

Rédemption par la ligne modulante

Parsifal indiquerait ici la voie d'une voix traversant l'orchestre, échappant tant l'horizontalité convenue (mélodie accompagnée) qu'à l'effacement grisailant de l'oblique (reprise somme toute de cette vision pauvre et maigre de la mélodie comme simple arpège), portant trace singulière des masses orchestrales rencontrées et traversées – j'aimerais dire (ce qui relance le thème wagnérien de l'improvisation fixée) : quelque chose comme un solo de Charlie Parker traversant à toute allure la masse harmonique en fusion d'une grille harmonico-mélodique qu'une formation rythmique lui jetait à la figure (voir ici – ou plutôt écouter – exemplairement la superbe bande sonore du mauvais film de Clint Eastwood *Bird*).

J'indiquerai une dernière fois que cette orientation traverse mon propre travail compositionnel, non pour le plaisir de me mettre en scène comme *dividu* musicien mais pour indiquer à quel titre j'approche Parsifal comme relève possible pour la musique et la composition, par-delà tout épigonisme. Ce traitement de la voix (mais aussi plus globalement de la dimension mélodique de tel ou tel solo instrumental dans un contexte orchestral) comme « traversée » et non plus comme une voix d'une polyphonie, moins encore comme mélodie accompagnée, est à l'œuvre dans mes principales œuvres vocales (*Deutschland*, *Dans la distance*, *Duelle*) comme dans ma récente œuvre concertante pour orchestre (*Sillages*).

Généalogie descendante ?

Il s'agira de mettre ces hypothèses à l'œuvre dans notre examen ultérieur des « descendances » de Wagner.

Celles de Stein

Stein distingue pour sa part une triple descendance « après *Parsifal* » :

- Vincent d'Indy et Siegfried Wagner, soit le dépôt académique et épigonal
- Richard Strauss, soit la saturation du grand orchestre et de la totalisation (voie de l'œuvre d'art *totale*),
- Hugo Wolf, soit la systématisation de la voie de la miniature dans l'ordre d'une synthèse notes-mots.

Une autre triologie...

J'explorerai pour ma part cette descendance possible sous le signe d'une tout autre triplicité :

- Debussy,
- Schoenberg
- la musique de film.

PROGRAMME

1. 11 octobre 2005 - **Introduction** : *Parsifal*, quels enjeux aujourd'hui ?
 2. 8 novembre 2005 - *Moment*-analyse (1). **Écouter *Parsifal*** à partir de son *moment-faveur*
 3. 22 novembre 2005 - **La structure globale** : musicale (Alfred Lorenz) / théâtrale (Wieland Wagner)
 4. 6 décembre 2005 - *Moment*-analyse (2). **De quatre moments relayant l'écoute** : Prélude de l'acte I, *Filles-fleurs*, Prélude de l'acte III, musique de la transformation (acte III)
 5. 10 janvier 2006 - Théorie « néphologique » du **réseau des leitmotifs**
 6. 24 janvier 2006 - La question du **sublime** dans *Parsifal*. *Moment*-analyse (3) : les moments du sublime
 7. 21 février 2006 - **Généalogie** ascendante : **le moment-*Parsifal*** dans l'Œuvre de Wagner
 8. 7 mars 2006 - **Généalogies** descendantes (1) : **Debussy**
 9. 21 mars 2006 - **Généalogies** descendantes (2) : **la musique de film**
 10. 4 avril 2006 - **Drame (1) : l'informe** (musique & poésie). **Modulations** « mélodiques » (la *mélodie sans fin* & la musique modulée par le poème). Les moments de la mélodie infinie (les grands monologues de *Parsifal*)
 11. 1 mai 2006 (New York) - **Généalogies** descendantes (3) : **Schoenberg**
 12. 7 mai 2006 (Journée *Parsifal*) – Qui est Kundry ? 23 thèses sur *Parsifal*
 13. 16 mai 2006 - **Drame (2) : l'hétérogène** (musique & non-art : érotico-politique). **Modulations** « rythmiques » (rythme, mètre et tempo...). Les moments de synthèse dramatique (les grandes confrontations dans *Parsifal*)
 14. juin 2006 ? - **Bilan** : Écouter *Parsifal* ?
-

ANNEXE 1 : EXTRAITS

L'Œuvre d'art de l'avenir (1849)

cette pénétration réciproque et sincère, cette fécondation, ce mélange intime des différents arts isolés (109)

Cette dernière symphonie de Beethoven [la IX^e] est la rédemption de la musique. (139)

La IX^e de Beethoven : rupture décisive (145) La dernière symphonie a déjà été écrite.

La véritable tendance de l'art est complexe. (216)

L'orchestre ressemble à la Terre. Il agrandit, enveloppe, étend.

L'œuvre d'art de l'Avenir est une œuvre collective et ne peut naître que d'un désir collectif.

Le désir d'intelligibilité suppose une communauté.

Le communiste : individu qui, par la force de son être, s'absorbe nécessairement mais librement dans la communauté.

Opéra et Drame (1851)

Tome I

« Je veux prouver que la musique, comme femme, doit être nécessairement fécondée par le poète, comme homme.

[...] Je ne pouvais démontrer la nécessité de l'union [...] ; il me fallait tacher de la faire dérivée, en m'appuyant sur des arguments irréfutables, de l'état de la poésie dramatique moderne. » Lettre à Liszt du 25 novembre 1850 (p. VI)

« La musique est un organisme reproducteur (Beethoven s'en est servi, on peut dire, pour donner de la vie à la mélodie), conséquemment un organisme féminin. » Lettre à Uhlig de décembre 1850 (p. VII)

Indiquer les conditions de fécondité de la création artistique à venir (41)

L'erreur dans le genre artistique de l'Opéra consiste en ce QUE L'ON A FAIT D'UN MOYEN D'EXPRESSION (LA MUSIQUE) LE BUT, ET RÉCIPROQUEMENT, DU BUT DE L'EXPRESSION (LE DRAME), LE MOYEN. (60, 178)

Je me suis proposé pour but de ce livre de fournir la preuve de ceci, que précisément, l'action simultanée de notre musique et de la poésie dramatique peut et doit donner au drame une importance qui n'a jamais encore été soupçonnée. (63)

Toute chose vit et persiste par la nécessité intérieure de son essence. [...] La musique se vît contrainte de répondre aux exigences les plus extérieures de la poésie. (65)

La singulière confusion des idées sur l'essence de la musique [provoquée] par l'adjectif *dramatique* (80)

Rossini n'était guère qu'un *réactionnaire* tandis que nous devons considérer Gluck et ses successeurs comme des *révolutionnaires*. (96)

De même que Metternick ne pouvait, à bon droit, comprendre l'État autrement que sous la monarchie absolue, Rossini, avec non moins de logique, ne comprit l'opéra que sous la mélodie absolue. (97)

Avec Rossini, l'Histoire de l'Opéra proprement dite est terminée. (97) Avec Rossini, mourut l'opéra. (98)

Mélodie ≠ air (102) [La mélodie= quand la musique domine le drame] (104)

La musique est incapable de se transformer d'elle-même en drame, c'est-à-dire d'absorber en elle le drame véritable et non pas [le drame] fabriqué exprès pour elle ; au contraire, c'est elle qui doit raisonnablement être absorbée dans ce drame véritable. (110)

J'ai déjà comparé Beethoven à [Christophe] Colomb. (133)

L'orchestre berliozien est en vérité un miracle (141)

Nous devons honorer Berlioz comme le véritable rédempteur de notre monde musical. (141)

Les contradictions de l'opéra sont : *la mélodie absolue se suffisant seule à elle-même*, et *l'expression dramatique toujours vraie*. (156)

Pour Gluck, chaque langue pouvait être indifférente, puisque le discours seul lui importait. (158)

La mélodie d'opéra frivole, c'est-à-dire délivrée de tout lien avec les paroles du texte poétique (163)

Le secret de la musique de Meyerbeer, c'est l'effet. (169) [*Effekt*, et pas *Wirkung*, c'est-à-dire] effet sans cause [*Wirkung ohne Ursache*]. (169) La musique la plus extérieure (169) Le compositeur d'opéra veut l'effet, mais non la cause, laquelle n'est pas en son pouvoir. (172) L'effet, l'effet pur et simple, c'est-à-dire le charme d'un chatouillement (174)

L'aptitude à la véritable création artistique peut échoir au fabricant de musique le plus **corrompu**. (177)

La mélodie est l'expression la plus complète de l'essence intime de la musique. (182)

Tome II

Distinction entre le *poète des mots* [*Wortdichter*] et le *poète des sons* [*Tondichter*] (137)

L'apparition de cette mélodie [*L'hymne à la joie*] à la surface de l'océan harmonique (149)

Seul, le vers parlé du poète était capable de retenir sur cette surface, où elle n'était apparue que comme une vision fugitive, pour se replonger aussitôt, privée de ce soutien, au fond de la mer. (149)

L'orchestre ne doit pas seulement être considéré comme le conquérant des vagues de l'harmonie, mais comme le flot même de l'harmonie maîtrisé. [...] L'orchestre est la pensée réalisée de l'harmonie. (180)

L'orchestre doit nous assurer que les sons de la mélodie sont fortement conditionnés et justifiés par l'harmonie. (184)

Nous avons comparé tout à l'heure l'orchestre, conquérant des vagues de l'harmonie, à un navire de haute mer. [...]

L'orchestre, harmonie maîtrisée, ainsi que nous l'avons alors qualifié (191)

L'aptitude de l'orchestre à porter la mélodie, non seulement en rendant manifeste l'harmonie qui la conditionne

mais encore au moyen de sa propre faculté de langage, infiniment expressive, comme le lac portait la barque. (193)
 L'orchestre possède indéniablement une faculté de langage. (194)
 Nous avons à définir nettement cette faculté de langage de l'orchestre en tant que faculté d'affirmation de l'inexprimable. (194)
 Cet inexprimable n'est pas une chose inexprimable en soi mais inexprimable seulement par l'organe de l'entendement (195) [non absolument donc] (196)
 La faculté d'élocution de l'orchestre (204)
 Nous avons assigné à l'orchestre la faculté d'éveiller des pressentiments et des souvenirs. (223)
 L'orchestre exprime la sensation même d'attente (228)
 L'orchestre est cet organe parlant qui complète à tout moment l'unité de l'expression. (235)
 Les moments d'expression égalisateurs de l'orchestre ne doivent jamais être déterminés par le caprice du musicien, mais seulement par l'intention du poète. (236)
 Les motifs les plus importants du drame, les motifs fondamentaux destinés à être les piliers de l'édifice dramatique (238)
 C'est dans ces motifs fondamentaux, qui ne sont pas des sentences, mais des éléments d'émotion plastique, que l'intention du poète devient la plus claire, étant réalisée par la sensibilité ; il était donc facile au musicien, exécuteur de l'intention du poète, d'ordonner, en plein accord avec l'intention poétique, ces motifs condensés en éléments mélodiques, de telle manière que, de leur répétition variée et bien déterminée, résultât ainsi, toute seule, la forme musicale unitaire supérieure. (238)
 Tant que l'intention poétique n'a pas encore disparu dans l'expression du musicien, elle n'a pas encore été réalisée. (249)
 Le caractère poétique suprême de l'intention du poète n'a d'autre mesure que sa faculté de le réaliser complètement dans l'expression musicale. (250)
 Ce que l'orchestre doit exprimer avant tout, c'est le geste dramatique de l'action. (266)
 L'orchestre, étant capable d'exprimer ce qui est inexprimable ne paroles, est destiné à supporter, à interpréter le geste dramatique. (269)
 L'orchestre doit détourner l'attention de soi-même, [...] ne point attirer l'attention sur soi, ne point être entendu du tout, notamment en ce qui concerne son effet mécanique, mais uniquement dans son effet organique où il fait un avec le drame. (275) Quelle serait l'humiliation du musicien-poète s'il voyait le public, mis en présence de son drame, diriger son attention uniquement sur le mécanisme de son orchestre et ne lui décerner d'éloges que comme « très habile instrumentiste » ? (276)

Une communication à mes amis (1851)

Je n'écris plus d'*opéras* et, comme je ne veux donner aucun nom arbitraire à mes travaux, je les appelle *dramas*. (175)

Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt (1857)

Écoutez mon *Credo* : *Jamais la Musique, en quelque compagnie qu'elle se trouve, ne peut cesser d'être l'Art le plus élevé et plus rédempteur.* (277)

« Musique de l'avenir », Lettre sur la musique (1860)

Je fus frappé d'un fait singulier : c'est la séparation, l'isolement des différents arts. (195) Les divers arts, isolés, séparés, cultivés à part (196)

courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde. Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin ; et, en vue de mon idéal, je trouvai un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art en particulier : il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la musique à la poésie. (196)

L'œuvre d'art qui doit embrasser tous les arts particuliers (196)

[Dans *Opéra et Drame*, mon] objet était une recherche attentive des rapports que la poésie soutient avec la musique. (198)

[Devant la prodigieuse popularité de la musique], il ne restait à la poésie que deux voies pour se développer : il fallait qu'elle passât d'une manière complète dans l'abstraction, de la pure combinaison des idées, de la représentation du monde au moyen des logiques de la pensée : or cette œuvre est celle de la philosophie et non de la poésie ; ou bien elle devait se fondre intimement avec la musique. [...] La poésie reconnaîtra que sa secrète et profonde aspiration est de se résoudre finalement dans la musique. (212)

Cette intime fusion de la musique et de la poésie dans le drame (214)

Une égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie (219)

Beethoven (1870)

bilingue – Aubier

La musique ne peut être appréciée en elle-même que selon la catégorie du sublime [*Kategorie des Erhabenen*]. (109)

Il n'y a jamais eu d'artiste qui réfléchisse à son art moins que Beethoven. (125)

[*Hymne à la joie*] Il est tout à fait visible que les paroles de Schiller ont été simplement placées tant bien que mal sous la musique, surtout sous la mélodie principale, et même avec peu d'habileté. (165) Beethoven a simplement placé les paroles sous la mélodie comme texte à chanter. (215)

Qui pourrait écouter ce morceau captivant [la grande ouverture de *Léonore*] sans être rempli de la conviction que la musique renferme en soi-même le drame le plus parfait ? (175)

La musique, qui ne représente pas les Idées [...] mais au contraire est elle-même une Idée du monde [...] englobe tout naturellement le drame car le drame à son tour exprime lui-même l'unique Idée du monde adéquate à la musique. (175)

Nous ne commettrions donc pas d'erreur si nous voulions reconnaître dans la musique ce qui rend *a priori* l'homme capable de donner une forme au drame en général. De même que nous nous construisons le monde des phénomènes par l'application des lois de l'espace et du temps qui sont préfigurées *a priori* dans notre cerveau, de même cette représentation redevenue consciente de l'Idée du monde dans le drame serait préfigurée par ces lois internes de la musique qui s'imposent tout aussi inconsciemment à l'auteur dramatique que les lois de la causalité appliquées à l'aperception du monde des phénomènes. (177)

Ce ne sont pas les vers du poète [...] qui peuvent déterminer la musique ; ce pouvoir, c'est le drame seul qui le possède, et je ne veux pas dire par là le poème dramatique, mais le drame qui se joue réellement sous nos yeux, comme reflet devenu visible de la musique, où parole et discours appartiennent à l'action, et non plus à la pensée poétique. (191)

De la destination de l'opéra (1871)

Si, en ce qui concerne le sujet même, à savoir l'importance et le caractère que l'auteur attribue au drame conçu musicalement, il y a concordance parfaite entre l'ouvrage antérieur plus étendu et le présent [opuscule] plus concis, ce dernier cependant présente, sous plus d'un rapport, des points de vue nouveaux qui placent même différentes choses sous un jour différent. (121)

la **corruption** des productions dramatiques en général dont on rend responsable l'influence de l'opéra (123)

Un produit français, la « pièce à effet » [...] cette unique tendance à l'« effet » [...] cet « effet », c'est-à-dire l'engourdissement de la sensibilité du spectateur qui doit effectivement se mesurer à la violence des applaudissements (127) une tendance qui se manifeste dans sa pire conséquence, sous la forme d'une recherche de ce qu'on appelle l'*effet* (128-9)

l'hypothèse d'une **régénération** de notre esprit public (131)

Nous admettons que c'est l'opéra qui a rendu évidente la décadence du théâtre. [...] Lui seul peut être appelé à **relever** notre théâtre. (132)

la **virtuosité** vocale qui fait le fond des succès habituels de nos cantatrices d'opéra (139)

l'improvisation, procédé naturel aux débuts de tout art (142)

donnant du drame de Shakespeare la définition suivante : une improvisation mimique fixée, de la plus haute valeur poétique (143)

fixer cette improvisation (153)

Si nous retenons cette définition d'une « improvisation mimique-musicale d'une valeur poétique achevée, fixée par une conscience artistique suprême » (153)

De même que dans la peinture, et aussi dans l'architecture, le *charmant* a pu remplacer le beau, de même il n'était pas moins réservé à la musique, art sublime, de se ravalier à un art de pur agrément. (159)

Si, selon un mot de Schiller qui peut sembler inexact ici, l'art n'est tombé que par la faute des artistes, c'est en tous cas par les artistes seuls qu'il pourra être relevé. (162) Ce relèvement de l'art par les artistes (162)

Sur l'expression « Musikdrama » (1872)

La **corruption** de la langue consiste ici dans le changement d'un adjectif, placé avant, en un substantif ; à l'origine, on disait *musikalisches Drama*. Peut-être n'est-ce qu'un mauvais esprit excusable de la langue qui fit, par abréviation, un *Musikdrama* de ce drame musical. (121) Si le « drame » était la chose principale, il aurait fallu placer ce mot avant « musique » [...] et alors nous aurions dû dire *Drama-musik* [musique de drame]. (122)

Étymologiquement, le mot « drame » signifie *acte* ou *action*. [...] De tout temps, on a désigné par ce nom une action figurée sur la scène. (123)

La musique a à reprendre son antique dignité de mère du drame, et c'est maintenant qu'elle sent que telle est là sa vocation. Dans cette dignité, elle ne doit pas être placée ni avant ni après le drame ; elle n'est pas sa concurrente, elle est sa mère. Elle chante, et ce qu'elle chante, vous pouvez le voir sur la scène ; elle nous rassemble dans ce but : car ce qu'elle est, vous ne pouvez jamais que le pressentir ; et c'est pourquoi elle se révèle à vos regards par l'allégorie scénique, comme une mère qui esquisse aux enfants les mystères de la religion en leur contant des légendes. (124)

J'aurais volontiers qualifié mes drames *actes de la musique devenus visibles*. (126)