

PARSIFAL : QUELS ENJEUX AUJOURD'HUI ?
(11 octobre 2005)

François NICOLAS

Résumé

Ce premier cours s'attachera à déployer l'hypothèse de travail suivante : si le XX^e siècle musical fut essentiellement « sans Wagner » (on affinera ce diagnostic), l'après XX^e siècle ne saurait plus l'être, sans perte.

- Quelle perte et pourquoi une telle perte ?
- Que voudrait dire *aujourd'hui* « penser la musique avec Wagner » ?
- Comment s'y employer ?

On soutiendra pour cela une seconde hypothèse : renouer avec Wagner (opération qu'on distinguera soigneusement d'un « retourner à Wagner ») peut passer par *Parsifal* plutôt que par *Tristan* (opéra préféré des musiciens, à l'exception notable de Debussy), *Les Maîtres chanteurs* (opéra-clef dans toute « politisation » de son œuvre) ou le *Ring* (généralement privilégié par les philosophes et les hommes de théâtre).

Exhausser ainsi *Parsifal* se fera du point de la musique (il ne s'agit donc nullement d'entériner un supposé destin religieux du XXI^e siècle) sous l'hypothèse suivante (la troisième) : *Parsifal* met en œuvre et résout (selon une modalité tout à fait singulière qu'il nous faudra examiner en détail) des tensions musicales majeures susceptibles d'intéresser le musicien d'aujourd'hui.

Clarifier ces enjeux proprement musicaux passera d'abord par un diagnostic posé sur ce qui du XX^e siècle musical fait exception au « sans Wagner » relevé précédemment :

- un certain « retour à Wagner » qui a accompagné le vaste tournant pris par le sérialisme au cours des années 60 : on privilégiera ici le travail de Boulez et de Boucourechliev ;
- une référence constante à Wagner qui a nourri la musique accompagnant le nouvel art du XX^e siècle (le cinéma) : la musique de film ; on s'intéressera ici au travail d'Hans Eisler.

On esquissera ensuite la voie musicienne d'une ressaisie des grandes catégories wagnériennes :

- le réseau des leitmotive qu'il s'agira de concevoir dynamiquement, un peu comme la science des nuages a su les distinguer, au XIX^e siècle, moins par leurs formes (aspects statiques) que par leur aptitude variée à se transformer (*intensions...*) ;
- la modulation comme indexant dans cette musique non seulement les tournants tonaux traditionnels (sens musical de la *modulation*) mais plus singulièrement l'aptitude d'un flux sonore d'être modulé (au sens acoustique du terme, distinguant ondes *porteuse* et *modulante*) par un autre flux ;
- la mélodie « sans fin » (plutôt qu'*infinie*) comme ligne sismographique traversant et enregistrant les différents courants à l'œuvre ;
- le « drame » comme nom donné à cette aptitude de la pensée musicale d'être *modulée* par une pensée poétique « bien formée » (c'est-à-dire en particulier allitérée) : une musique « dramatique » s'avérera ainsi une musique poétiquement *modulable* (ou voie de la « synthèse des arts » par modulations d'amplitude – intonations... — et de fréquences – rythmes... -).

On esquissera alors un programme de travail visant à renouveler la conception musicale des points suivants :

- Comment la problématique traditionnelle de *variation* et de *développement* s'élargit-elle ainsi à de nouveaux possibles ?
- Quel sens nouveau est ici donné au principe d'ouverture de la Forme musicale ?
- De quelle manière Wagner trace-t-il ainsi la voie d'une *autonomie* musicale qui, sachant se déployer en « modulation » étroite avec une pensée poétique, se tient à distance de toute *autarcie* ?
- À ce titre le destin cinématographique de Wagner au XX^e siècle n'apparaît-il pas comme un destin certes naturel, mais trop naturel pour ne pas demeurer aveugle à ce qui profile ainsi un possible à venir pour la musique ?

Au total, l'enjeu de ce cours – *réinterroger, grâce à une écoute renouvelée de Parsifal, de quoi Wagner peut-il être aujourd'hui le nom ?* – apparaîtra consonner avec l'enjeu même du livret de cet opéra : Parsifal parviendra-t-il à réactiver une nomination moribonde via une nouvelle écoute réverbérante (*Mit-leid* : com-passion) de l'*intension* subjective constitutive du collectif de Montsalvat ? Soit un destin anti-*Tractatus* de Parsifal : inventera-t-il une nouvelle énonciation contre

l'impératif — hérité — de se taire ? « *Qui est le Graal ? – On ne peut le dire ; mais si le sort pour lui te désigne, son message te parviendra. Et vois !* »

PLAN

Enjeux	3
<i>Remonter de Schoenberg à Wagner</i>	<i>3</i>
<i>Singularité de Parsifal</i>	<i>3</i>
<i>Préhistoire</i>	<i>4</i>
Enjeux pour l'intellectualité musicale	4
<i>Rapport à la philosophie</i>	<i>4</i>
<i>Rapport à la politique</i>	<i>4</i>
<i>Cinq altérités matérielles pour la musique</i>	<i>4</i>
<i>La politique</i>	<i>5</i>
<i>Richard Wagner</i>	<i>5</i>
<i>Rapport à la différence des arts</i>	<i>5</i>
<i>Rapport au poème</i>	<i>5</i>
Décision en neuf points (méthode 1)	6
1. <i>Leitmotive</i>	<i>6</i>
<i>Débats</i>	<i>6</i>
<i>Fonction thématique du leitmotiv ?</i>	<i>6</i>
<i>Réseau des leitmotive</i>	<i>7</i>
<i>Décision affirmative : L5 comme moment-faveur de Parsifal</i>	<i>9</i>
<i>Constat négatif : il n'existe pas de leitmotiv de la compassion</i>	<i>9</i>
2. <i>L'opération de modulation</i>	<i>10</i>
3. <i>La mélodie sans fin</i>	<i>10</i>
4. <i>L'informe chez Wagner</i>	<i>11</i>
5. <i>Drame</i>	<i>11</i>
6. <i>Développement-variation</i>	<i>12</i>
7. <i>« Musique de film » ?</i>	<i>12</i>
8. <i>La polarité Parsifal/Kundry</i>	<i>12</i>
<i>Remarque</i>	<i>12</i>
<i>La polarité wagnérienne</i>	<i>12</i>
9. <i>Le personnage de Parsifal</i>	<i>13</i>
<i>Quelques indices</i>	<i>13</i>
<i>Logique chrétienne ?</i>	<i>14</i>
<i>Figure anti-wittgensteinienne</i>	<i>14</i>
Situation de ce point (méthode 2)	14
<i>Réseau des leitmotive</i>	<i>14</i>
<i>Polarité chromatisme/diatonisme</i>	<i>14</i>
<i>Histoire de la mélodie sans fin chez Wagner</i>	<i>14</i>
<i>La question des livrets-poèmes d'opéra</i>	<i>15</i>
<i>La question de la mythologie chez Richard Wagner</i>	<i>15</i>
Diagonalisation de la situation selon ces points (méthode 3)	15
<i>Travail de L5</i>	<i>15</i>
<i>Travail du réseau des leitmotive</i>	<i>15</i>
<i>Travail de la modulation</i>	<i>15</i>
<i>Travail de l'orchestre et du timbre</i>	<i>15</i>
<i>Travail de la mélodie sans fin</i>	<i>15</i>
Temps pour conclure (méthode 4)	15
Quelques citations	15
<i>Mallarmé</i>	<i>15</i>
<i>Julien Gracq</i>	<i>15</i>
<i>Le roi pêcheur</i>	<i>15</i>
<i>Au château d'Argol</i>	<i>16</i>
<i>en lisant en écrivant</i>	<i>16</i>
<i>Lettrines</i>	<i>16</i>

Programme	16
Calendrier	16
Thèmes	17
Références	17
Partitions	17
Livret	17
CDs	17
Vidéo	17

*

ENJEUX

Réinterroger, grâce à une écoute renouvelée de *Parsifal*, de quoi Wagner peut-il être aujourd'hui le nom.

Remonter de Schoenberg à Wagner

Cf. bilan musicien en cours du XX^e siècle musical.

Wagner n'y intervient pas centralement : cf. sa musique intervient principalement dans la musique de film, le cinéma (nouvel art du XX^e siècle) ayant pris la relève de l'art-synthèse des différents sens.

Cela semble valider rétroactivement le diagnostic de Debussy : Wagner a été un crépuscule qu'on a pris pour une aurore.

Au XX^e siècle, Wagner a été discuté philosophiquement (à la suite de Nietzsche) et politiquement. Il a été interrogé sous l'angle de sa théâtralité (rôle important des mises en scène de Wieland Wagner dans l'art proprement théâtral) et de sa mythologie.

Sa musique n'a guère été discutée par les musiciens.

Changements à partir du tournant sériel du milieu des années 60, tournant initié quant au rapport à Wagner par Boulez (direction de *Parsifal* à Bayreuth dans les années 60, puis de la Tétralogie dans les années 70...).

Analyses par Boucourechliev de la Tétralogie à la suite de cette impulsion venue de Boulez. Thématization de l'ouverture chez Wagner, etc.

Reprise du dossier Wagner dans l'intellectualité musicale boulezienne (cours au Collège de France) sous le chef du *thématisme*...

Au total, ce que le XX^e siècle musical a retenu de la musique de Wagner, c'est donc quelque chose comme :

- 1) un type de prolifération thématique ouvrant l'œuvre musicale... à la musique de film ;
- 2) une chromatisation du discours musical (*Tristan*) destinée à s'éponger dans l'atonalisme schoenbergien, puis dans le dodécaphonisme et ultimement le sérialisme ;
- 3) le début d'une saturation du dispositif de l'opéra, aboutissant aux derniers opéras que sont respectivement *Lulu* et *Les Soldats*.

Il est vrai que les 30 dernières années ont infléchi le troisième volet de ce diagnostic musical avec la reprise tout azimuts de l'opéra. Mais que penser de ce retour de l'opéra ? Ma « philosophie » n'est pas faite sur ce point, en partie, je pense, parce que précisément le bilan musical de Wagner est à reprendre, par-delà *Tristan*.

De toutes les façons, le diagnostic précédent ne me convient guère.

Il ne fait pas le poids musical devant les réflexions philosophiques sur Wagner – je vais y revenir -.

Il ne fait pas justice d'une œuvre particulière : *Parsifal*.

Singularité de *Parsifal*

Cf. le point de vue précédent est essentiellement fondé sur *Tristan*. Les opéras antérieurs à la coupure de 1849 restent considérés comme esquisses inintelligibles hors des nouvelles œuvres composées après cette coupure. *Les Maîtres* et la *Tétralogie* convoquent moins directement la musique et plus spécifiquement la question du drame et de l'opéra.

Parsifal reste alors entre parenthèses, ce qui semblerait entériner – au moins par un silence complice — le diagnostic nietzschéen.

Il faut cependant remarquer que *Parsifal* reste l'opéra qui a peut-être le plus influencé concrètement la musique du XX^e siècle : Boulez, bien sûr ; plus encore Debussy (cf. un livre entier, dont on reparlera : on consacra une séance entière au rapport de la musique de Debussy à *Parsifal*).

Le point de vue sommaire, écoutant *Parsifal* comme retour en arrière (vers le diatonisme et la modalité), est lui aussi pris dans le paradigme nietzschéen.

Ma conviction de musicien est qu'il y a dans *Parsifal* quelque chose si ce n'est d'inattendu, du moins d'informulé, quelque chose qui est musicalement susceptible d'irriguer la composition et de l'aider à s'orienter dans un temps musical sans repères car se situant après l'après-sérialisme.

Préhistoire

« *La préhistoire [d'une question] est la plus intéressante, car c'est elle qui motive.* »

Pierre Cartier, mathématicien (11 octobre 2005 – Ens, *Colloque sur la théorie des catégories*)

Finalement, il s'agit donc de remonter de Schoenberg à Wagner, de remonter aux conditions musicales de possibilité de Schoenberg, ou encore de remonter de l'histoire musicale moderne à sa préhistoire immédiate.

*

Quels sont ces points musicaux susceptibles de guider l'investigation de *Parsifal* ?
J'en proposerai neuf.

Avant de les détailler, évoquons rapidement la question-Wagner sous quatre angles, qui concernent plus spécifiquement l'intellectualité musicale.

ENJEUX POUR L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE

Rapport à la philosophie

Cf. débats l'année dernière avec Alain Badiou : la philosophie n'a cessé d'investir la question-Wagner : Nietzsche lance la chose ; puis Adorno, puis Lacoue-Labarthe, Žydek et Badiou.

Elle le fait selon ses lois propres : par exemple elle arrive à Wagner via Adorno quand le musicien arrivera à Wagner plutôt via Schoenberg.

Ceci dit, l'intellectualité musicale ne saurait rester indifférente à cet philosophisation de l'enjeu-Wagner, non pas pour s'y couler, ou s'y opposer, mais pour stimuler sa propre évaluation aujourd'hui de la musique-Wagner.

« Wagner » est donc un enjeu philosophique. Mais ce nom « Wagner » n'est pas exactement le nôtre.

Je vous rappelle notre question : *de quoi Wagner peut-il être aujourd'hui le nom pour la musique ?*

Réinterroger musicalement Wagner est aussi la condition pour situer l'intellectualité musicale par rapport à la philosophie face à ce nom propre.

Rapport à la politique

Hypothèse 1 : Wagner serait un vecteur privilégié pour interroger les rapports de l'intellectualité musicale à la pensée politique.

Importance de cela : retour actuel de ces débats. Se situer par rapport à l'impératif catégorique légué par Adorno à la musique : ne pas céder sur le fait que la musique doit avoir à faire à son altérité (cf. exposé de Badiou du 22 janvier 2005 – photocopié p. 96).

Hypothèse 2 : la politique serait une altérité privilégiée pour la musique.

Cinq altérités matérielles pour la musique

Cf. la musique s'attache à musicaliser différentes altérités (cf. déplacement des frontières d'un monde de la musique en expansion) en même temps que certains territoires musicaux tombent en jachère et se « démusicalisent »...

Quand un tel type de musicalisation agit, il y a corrolairement production d'un reste qui, pour la musique, prend la forme d'un déchet. Il s'avère alors que la musique est indifférente à ce reste, c'est-à-dire au destin non musical de ces restes.

Le son

Musicaliser les nouveaux sons qu'une nouvelle époque offre à la musique. Musicaliser les sons non musicaux veut dire les instrumentaliser en sorte de les transformer en trace d'un corps à corps...

Au XIX^e siècle : sons industriels, sonorités de nouvelles langues (russe...)...

Aujourd'hui : importance des sons de synthèse, des sons électroniques, etc.

L'instrument

Transformer les nouveaux instruments fournis par l'époque en instruments de musique.

Un instrument de musique n'est pas n'importe quel instrument. Il faut en particulier qu'il puisse être agi

par un corps humain en sorte que ce dernier laisse sa trace sur le son émis.

Cf. aujourd'hui comment musicaliser l'ordinateur ?

Comment aussi étendre le champ des opérations musicales concevables sur un instrument de musique existant ? Cf. nouveaux modes de jeux, nouveaux découpages du piano (jeu à l'intérieur, piano préparé, jeu à l'orgue sur la soufflerie = musicalisation de parties jusque-là purement fonctionnelles).

Le corps

Cf. musicalisation du corps physiologique en sorte d'élargir la gamme de gestes du corps du musicien.

Cf. modes de jeux

L'espace

Cf. les problèmes dits de *spatialisation* : non seulement l'espace est partie prenante de la musique mais la musique s'empare de dimensions de l'espace pour se les incorporer.

La lettre

Id. pour l'écriture musicale qui doit s'étendre (cf. les nouvelles notations), par exemple aujourd'hui la question de la musicalisation de l'écriture informatique (face à « la double écriture »).

La politique

Le point est qu'il existe des restes face auxquels la musique ne reste pas indifférente.

Essentiellement, me semble-t-il, les matériaux liés au langage.

Cela concerne ainsi essentiellement la question des textes « mis en musique ».

Musicaliser un texte va inclure une part de travail pour musicaliser les sonorités du texte mis en bouche (cf. allitérations chez Richard Wagner, cf. extraction de mélodies dans *Duelle*).

Il y a ensuite une décision à prendre : est-ce que le reste – ici essentiellement le sens du texte – va être gommé, effacé, ou restera-t-il présent dans la musique en son altérité ? Soit, très simplement dit, le texte mis en musique, quoique musicalisé, restera-t-il ou non intelligible ?

Boulez, on sait, ne s'en soucie guère (cf. sonnets de Mallarmé...). Wagner, à l'inverse (comme la plupart des compositeurs d'opéra), y accorde une grande importance.

Or il existe trois modes de pensée qui sont essentiellement attachés au langage :

- la poésie,
- la politique,
- la philosophie.

Les pensées des autres arts, des sciences, de l'amour n'ont pas le langage pour espace essentiel de constitution. La poésie, la politique et la philosophie par contre l'ont.

D'où que ces trois modes de pensée tendent à constituer pour la musique la figure d'une altérité singulièrement récalcitrante à toute musicalisation.

Mon hypothèse est que parmi ces trois, la politique matérialise une forme particulière d'altérité : celle de la dualité. Pour la musique, la politique constitue l'autre sous la forme de son dual (cf. mon article récent sur « Musique & politique »...)

Richard Wagner

Noter que Richard Wagner a eu des rapports particuliers à ces trois modes de pensée :

- à la poésie, bien sûr ;
- à la politique ;
- à la philosophie : essentiellement Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche (noter qu'il s'agit là de trois grandes philosophies de son temps – j'ai pour ma part tendance à penser que son rapport à Hegel a été raté, et en vérité inconsistant).

Rapport à la différence des arts

Cf. la question particulière de l'opéra aujourd'hui (pourquoi sa reprise ?), mais aussi du « multimédia » qui veut croiser de nouvelle manière les différents sens séparés selon une classification jugée obsolète.

Rapport au poème

Cf. l'appui, en temps de crise, de la composition musicale sur le poème (cf. aujourd'hui) a-t-il seulement valeur de béquille ou se joue-t-il là quelque chose de plus profond, qui concerne l'essence même de la musique ?

C'est, pour ma part, ce que j'ai tendance à penser.

Cf. un texte mis en musique et cependant restant globalement compréhensible, inscrit une *cicatrice longitudinale* au cœur même de l'œuvre musicale, et cette cicatrice compose un fil d'Ariane recevable.

DÉCISION EN NEUF POINTS (MÉTHODE 1)

Cf. comment réécouter *Parsifal* ? Pour cela lecture symptomale plutôt que systématique...
9 points, explicitant les enjeux musicaux à explorer.

1. Leitmotif

Débats

Boucourechliev

« Apparent paradoxe : il n'y a pas de leitmotif absolu dans l'opéra de Wagner, du moins a priori. [...] Isoler un motif est une opération artificielle, réductrice, car sa mise en fiche présuppose un état fondamental et fixe de ce motif. Or il n'y a pas de tels états dans le Ring ; même les énoncés les plus spectaculaires, les plus insistants et les plus importants sur le plan dramatique sont différents, en état de constante variation, jamais textuellement répétés. Où est alors LE leitmotif, dans la partition, dans notre perception ? La forme sous laquelle il figure dans le catalogue thématique est mythique, c'est un « portrait-robot » basé sur des traits distinctifs, les plus saillants ou les plus fréquents ; privés, de surcroît, de leur contexte concret. Tel, il n'a pas d'existence musicale indépendante, et ne préexiste pas à l'œuvre. [...] Comment, en revanche, le motif se présente-t-il dans la forme concrète, dans le corps vivant de l'œuvre ? Comme un ensemble d'états soumis à la conduite musicale et dramatique de l'œuvre. Comme autant de figures pâles ou frappées, comme autant d'apparitions tantôt fugaces et tantôt insistantes. [...] Autant de cristallisations sonores d'une idée dont aucune ne peut être dite première ou préexistante aux autres. Le leitmotiv dans la forme n'apparaît pas comme un objet mais comme l'ensemble de ses métamorphoses. Aussi, le terme de programme s'applique-t-il de façon justifiée au réseau de leitmotif. » (*Le langage musical*, 42-43)

Adorno

« Les leitmotifs sont des tableaux et la prétendue variation psychologique les expose seulement à un changement d'éclairage. » *Essai sur Wagner* (55)

Boulez

Double fonction des leitmotifs : musicale et sémantique...

Fonction thématique du leitmotiv ?

« Dans ses œuvres les plus importantes, Beethoven ne donne jamais la mélodie toute faite à l'avance mais il la fait accoucher par ses propres organes, en quelque sorte sous nos yeux. » (*Opéra et Drame*, I.185)
« La véritable mélodie doit se construire à elle-même sa forme. » (*Opéra et Drame*, I.188)

Figure de la conscience de soi ?

Mais il y a alors plein (trop ?) de leitmotifs ! De plus, le mode d'apparition de chaque leitmotiv est lui-même singulier : opposer l'engendrement du leitmotiv (comme du thème beethovénien, selon Richard Wagner, mais à mon avis à tort) à l'apparition du thème chez Jean-Sébastien Bach (fugue...) doté de son individualité et tout armé, tel Athena... L'enjeu, chez Jean-Sébastien Bach, est l'aptitude subjective de cet « individu » c'est-à-dire en fait deux aspects : son aptitude à s'auto-déployer et son aptitude à générer une pluralité de semblables... L'enjeu chez Richard Wagner est la génération d'un peuple d'individualités. Ainsi le premier leitmotiv de *Parsifal* n'apparaît comme leitmotiv que rétroactivement : il pourrait n'être qu'une phrase musicale parmi d'autres.

Réseau des leitmotifs

Table thématique.

Th. de la souffrance th. de la lance

1. th. de la Cène. 2. th. du Grâl.

3. th. de la foi. transformations du thème de la foi

4. th. de l'accablément

5. La plainte du Sauveur.

6. th. d'Amfortas.

7. th. de l'oracle. Par la souffrance le simple ins truit

8. th. de la chevalerie. 9. th. de Kundry.

10. th. de la soumission.

11. th. de la forêt. 12. th. de la magie. 13. th. de la souffrance. 14. th. de la lance.

15. th. du Vendredi saint. 16. th. de Klingsoz.

Viens, viens deux jeunes hommes

17. th. de la séduction.

18. th. du désir. 19. th. de la rivalité.

20. th. de la résignation. 21. th. de l'adulation. 22. th. du Cygne (Lohengrin). 23. th. de Parsifal.

24. thème d'Herzohode. 25. Les cloches.

26. th. de la passion (Kundry). 27. l'angoisse maternelle (Herzohode). 28. th. de la tentation.

29. th. de la Déresseu. 30. th. de la purification.

31. th. du printemps. 32. th. de la bédiction.

33. th. de la bédiction. 34. th. de la bédiction. 35. thème fanébre. 36. th. de l'offrande expiatoire.

Néphologie

« L'instrumentation de *Parsifal* sera très différente de celle du *Ring* : pas de telles figurations ; comme des couches de nuages, qui se divisent et se reforment » Wagner (à Cosima)¹
 « Cette fois, aucun figuralisme ; mais quelque chose de semblable à des couches de brouillard qui se sé-

¹ J. de Solliers (39)

parent et se rassemblent à nouveau. » (Wagner, 27 avril 1879)²
 « les contours mal définis, voraces, d'œuvre-paysage, d'œuvre-climat » [de l'œuvre de Wagner] (Julien Gracq, *Lettrines*, 205)

Paradigme : néphologie

Moins formes que formation (moins aspects qu'*intension*)

Réseau non cloisonné de transformations

Défaillance du compte-pour-un...

Cf. la remarque plus haut de Boucourechliev...

Les nuages sont indécomptables au-delà d'un petit nombre entier.

On peut compter 1, 2 ou 3 nuages dans un ciel serein, mais guère 10 ou 15 car ils vont déjà s'être agglomérés, etc.

Cf. décompter ≠ compter

Donc saturation rapide du décompte (comme chez Benabou pour "trop", "très", etc.)

Anti-Leibniz !

« Je tiens pour un axiome cette proposition identique qui n'est diversifiée que par l'accent : *que ce qui n'est pas véritablement un être n'est pas non plus véritablement un être*. On a toujours cru que l'*un* et l'*être* sont des choses réciproques. Autre chose est l'*être*, autre chose des *êtres* ; mais le pluriel suppose le singulier, et là où il n'y pas un être, il y aura encore moins plusieurs êtres. Que peut-on dire de plus clair ? [...] Je crois que là où il n'y a que des êtres par agrégation, il n'y aura pas même des êtres réels. » Leibniz (lettre à Arnauld du 30 avril 1687)

« J'accorde qu'on peut donner le nom d'*un* à un assemblage de corps inanimés quoiqu'aucune forme substantielle ne les lie, comme je puis dire : *voilà un arc-en-ciel, voilà un troupeau* ; mais c'est une unité de phénomène ou de pensée qui ne suffit pas pour ce qu'il y a de réel dans les phénomènes. » Leibniz (lettre à Arnauld du 9 octobre 1687)

Multiplicité plus que pluralité...

La néphologie est anti-leibnizienne : le multiple de l'apparence n'est pas un pluriel ontologique... « Les masses » de nuages ne sont pas un pluriel, décomptable...

De même les leitmotifs relèvent plus de l'apparence que de l'être musical.

La catégorie de climat renvoie à la musique de film : tonalités subjectives...

D'où une scission du réseau des leitmotifs...

Polyphonie

Les nuages sont organisés polyphoniquement, en couches superposées équivalant à des registres instrumentaux.

Fondamentalement, la distinction des couches se fait selon trois registres d'altitude : bas, moyen, haut.

Ces registres varient selon les régions du globe, comme les registres de hauteurs varient selon les instruments : grave, médium, aigu.

Une situation météorologique est analysable comme polyphonie, non nécessairement comme homogénéité (comme monophonie d'un seul type de nuages).

Ceci est lié au fait que les nuages sont des transformations perpétuelles, dont une bonne partie de se fait par hétérogénéisation (montée ou descente correspondant à une transformation de types).

Cf. distinguer les nuages se développant horizontalement (homogénéité prépondérante)/verticalement (hétérogénéisation)

Analyser de même les leitmotifs :

- leur éventuelle structure polyphonique
- leur registre privilégié
- leur courbe de développement (horizontal/vertical)...

La formation musicale

« Formation musicale » opposée à une « *poïétique musicienne* »...

Remarque

La *formation* peut être « hors d'œuvre ». Elle n'est pas alors nécessairement cantonnée au musicien (esquisses...) car cette formation peut relever d'un « entre-œuvres » (citation, transformation) qu'un concert peut constituer ou exhausser...

La formation peut être aussi à l'œuvre.

1. Cas du monothématisme : le thème est dégagé par l'œuvre (cf. le 3^e choral pour orgue de Franck).

² Chailley (162)

2. Cas du bithématisme. Deux possibilités alors : le second thème est produit par le premier ; les deux thèmes apparaissent procéder d'un thème parent commun (ils partagent un trait commun qui les apparente comme frères...)
3. Cas de la pluralité des thèmes wagnériens : la pluralité, selon la logique grecque, démarre au-delà du 2, donc avec le 3 (devrait-on plutôt dire avec le 4 ?).

Finalement le cas où la *formation* thématique n'existe pas musicalement est assez rare (où alors il s'agit non d'un thème mais d'un air, d'une mélodie, etc.). Il relève essentiellement du monothématisme (tout bithématisme ouvre une *formation* musicale au moins partielle). Exemplairement : le cas de la fugue, et donc celui de Jean-Sébastien Bach. À ce titre, il y a une adéquation entre cette logique musicale et la théologie (la théo-logique musicale bachienne...). Évidemment, la théologie sert ici de modèle fictif, en lieu et place de la philosophie...

Décision affirmative : L5 comme moment-faveur de Parsifal

Prendre au sérieux le bouleversement que génère chaque surgissement de ce motif au sein de l'œuvre.

A musical score for piano, featuring a complex melodic line with triplets and chromaticism in both hands. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score consists of two staves, with the right hand playing a more intricate melody and the left hand providing harmonic support with chords and triplets.

Quel est son secret ?

Adorno : « Une écriture académique [à 4 voix] des accords non-académiques » (90)

A musical score for orchestra and piano, featuring a complex melodic line with triplets and chromaticism in both hands. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Bois (Woodwinds), Cuivres (Brass), Cors et bassons (Horns and Bassoons), and Contrebasses (Double Basses). The second system includes staves for the piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score consists of multiple staves, with the piano part playing a more intricate melody and the orchestra providing harmonic support with chords and triplets.

Je vous en propose provisoirement le chiffre suivant :

Chromatisme de la mélodie supérieure	↔	Chromatisme de la basse harmonique ³
Diatonisme de la basse harmonique		Gamme par tons de la voix intermédiaire

Constat négatif : il n'existe pas de leitmotiv de la compassion

Pourquoi pas de leitmotiv de la compassion (*Mitleid*) ?

Il y a en a bien un dit de la souffrance (L13 : *Leidens-Motiv*) mais pas de la communion de souffrance ou de peine...

Ce point a une signification, qu'il nous faudra dégager.

³ Cf. on a globalement une hausse modulante d'un demi-ton.

Cf. la question : « qu'est-ce que la *Mitleid* dans *Parsifal* ? »

Compassion ou pitié ?

« La force suprême de la compassion [*Mitleid*], le pouvoir de la connaissance [*Wissen*] la plus pure » (366)

« C'est le garçon fou, sans érudition, sans académie, ne comprenant rien que par la compassion, qu'il me faut. » (Lettre à Judith Gautier n° 20 du 4 décembre 1877)

Lettre en français !

Pitié : affect négatif (Spinoza...) / *compassion* : affect positif...

2. L'opération de modulation

Il faut prendre au sérieux le fait que cette musique module tout le temps.

Je propose pour cela d'entendre « modulation » non seulement au sens premier harmonique (changement de tonalités) mais aussi en d'autres sens plus acoustiques du terme (modulation d'amplitude ou de fréquence, modulation en anneau...).

Cf. « Journée Wagner » (mai 2005) :

Alain Badiou

C'est là une ressource absolument étonnante qui est liée à la virtuosité harmonique et orchestrale de Wagner, que cette possibilité qu'un thème soit non seulement dans sa fonction narrative et subjective, mais qu'il puisse aussi servir de matériau pour un autre, comme s'il était précisément un autre. On entend cela véritablement aux cuivres graves, notamment le thème de Siegfried porteur de l'épée qui est généralement dans le registre aigu ; on l'entend dans un registre absolument sinistre, alors qu'en principe c'est un thème héroïque, en sorte que nous entrons vraiment dans la subjectivité de Hagen qui, comme il le dit, sait qu'il machine tout cela contre ce joyeux compagnon qu'est le héros. Cela est donné dans la musique, car le thème héroïque de Siegfried prend cette couleur sombre et cette espèce de nappe clapotante qui supporte tout ceci, et qui est véritablement le signe de Hagen.

François Nicolas

À ce propos, l'image sonore souvent employée est celle de la modulation de fréquence : on a deux fréquences, l'une est porteuse et l'autre est modulée. Selon cette métaphore, un thème devient « porteur » de l'affirmation de l'autre.

L'hypothèse est que la catégorie de modulation musicale peut être généralisée en s'inspirant de la catégorie acoustique homonyme qui propose au moins trois nouvelles modalités de modulations :

- la modulation d'amplitude,
- la modulation de fréquence,
- la modulation en anneau.

Les deux premières modulations mettent en jeu le produit d'une porteuse et d'une modulante et engendrent ainsi une modulée.

On fera deux hypothèses :

- d'abord que la musique de *Parsifal* peut être comprise comme modulation de structures purement musicales par les structures du poème-livret (structures en particulier signifiantes), modulation affectant les hauteurs (modulation d'amplitude) ou les durées, les rythmes et les tempi (modulation de fréquence) ;
- en suite que la mélodie dans *Parsifal* peut être elle-même vue comme résultant d'une modulation (en anneau ?) entre l'orchestre et le poème vocalisé.

3. La mélodie sans fin

On s'interrogera sur le sens de ce qu'on appelle traditionnellement « mélodie infinie » (*Unendlich*) et que je propose plutôt d'appeler « mélodie sans fin » pour indiquer ainsi qu'il ne s'agit pas là à proprement parler d'infini actuel mais seulement d'infini potentiel.

La mélodie infinie n'est pas exactement l'arabesque de Jean-Sébastien Bach (laquelle s'autosuffit : l'arabesque vocale est de même nature que celle d'un violon ou violoncelle solo) mais plutôt une sorte de filigrane traversant la marée harmonique portée par l'orchestre.

Voir l'image d'un solo de Charlie Parker traversant à très grande vitesse une grille harmonique (plutôt que flottant mélodiquement au-dessus, plutôt que mélodie accompagnée) telle une étrave partageant un flot.

Il y a ainsi toujours quelque chose de générique dans les « mélodies » wagnériennes, dans ces lignes vocales : cf. récitatifs de Bach ? Parfois oui, le plus souvent tout autre chose... On a souvent reproché à Wagner ce côté générique, « informe » de sa mélodie sans fin, qu'on ne saurait découper en succession de différentes mélodies...

S'il s'agit en fait d'une mélodie sans fin, cela pose la question : qu'est-ce que la fin d'une mélodie, cette fin dont cette mélodie est dépourvue ? Sans fin = sans cesse ? Une mélodie « sans cesse » : voir Jean-Sébastien Bach. La mélodie sans fin serait un peu autre chose : elle n'a pas le profil (la courbe) d'une

mélodie, avec un ou des points culminants. Elle est une sinuosité.

Le point important serait qu'une mélodie sans fin n'est pas une mélodie dont on a retiré la fin ou qu'on a prolongée par une autre mélodie : une mélodie sans fin porterait à tout « moment » de manière immanente sa caractéristique de sinuosité. Il nous faudra l'analyser en ce sens pour objectiver cette caractéristique locale générale.

Exemple de courbe sans fin : celle d'un sismographe. La mélodie sans fin est la courbe sismographe de l'œuvre, portant trace des différents ébranlements, mouvements...

Cette mélodie est donc sans fin pour deux raisons :

- elle est une traversée d'un drame, nullement son objectivation individualisée et séquentielle (découpage en numéros et en « airs ») ; elle est la trace, ou ligne sismographique, d'un drame dont la consistance tient à la dynamique d'un élan plutôt qu'à la rencontre et confrontation de personnages ;
- le drame dont il est ici question est lui-même sans fin – cf. forme en tour de spirale des livrets wagnériens... -.

Soit la mélodie sans fin comme fil d'écoute possible, comme fil rouge du travail d'écoute autour du moment-faveur.

4. L'informe chez Wagner

À prendre l'art du point du passage de l'informe à une Forme nouvelle, on peut montrer comment Wagner

- 1) a désappointé par le caractère informe de sa musique,
- 2) a affirmé un nouveau style de forme.

Critiques sur l'informe dans la musique wagnérienne ? Voir Nietzsche lui-même ! Pas de mélodie, pas de rythme surtout !

Concernant le rythme, Wagner, il est vrai, noie le mètre et la carrure... Analyser l'ambiguïté rythmique comme présence d'un autre mètre ou de deux mètres simultanés comme S. Gut soutient qu'il y a deux tonalités simultanées dans l'accord de Tristan... Voir ainsi L1 dans *Parsifal*...

Ce type de critique (« pas de... ») est caractéristique du jugement sur le caractère informe d'une nouvelle musique.

Affirmation d'une nouvelle puissance formelle relevant un informe ? La mélodie infinie ! Voir ce qu'il en est du côté du rythme et du mètre... Du côté de l'harmonie, voir la modulation incessante, la torsion de la tonalité : donner nouvelle forme au chromatisme (chromatisme qui était bien sûr déjà là – voir ne serait-ce que Jean-Sébastien Bach – mais qui acquiert ici une nouvelle modalité de puissance formelle).

5. Drame

« Je suis attiré seulement par les sujets qui se révèlent à moi non seulement poétiquement mais, au même moment, comme musicalement signifiants. Avant que je commence à écrire une seule ligne de vers, ou même que j'esquisse une scène, je suis déjà intoxiqué par l'arôme musical de ma création. J'ai toutes les notes, tous les motifs caractéristiques en tête, si bien que, quand le poème est terminé et les scènes arrangées dans l'ordre adéquat, l'opéra est déjà terminé et son traitement musical détaillé n'est plus qu'une question de révision calme et réfléchie, le moment de la création comme telle étant déjà passé. Mais pour qu'il en soit ainsi, il faut que je choisisse des sujets qui sont susceptibles exclusivement d'un traitement musical. [...] La musique nous offre les moyens de tisser des liens dont le poète seul ne dispose pas. »
(Lettre à Karl Gaillard du 30 janvier 1844)

« Je ne peux aborder un sujet poétique qui ne soit pas d'abord conditionné par la musique. » Lettre à Hanslick du 1^o janvier 1847

Qu'est-ce exactement que le *drame* chez Wagner ? Le drame nomme l'unité du poème-livret et de la musique.

Hypothèse : pour Wagner, le drame est un rapport constituant et non pas constitué : il n'y a pas dépôt d'une musique sur un livret préexistant (rapport constitué) mais constitution simultanée...

Noter que pour qui écoute l'œuvre, c'est la même chose : le rapport est forcément constituant.

Penser ainsi, comme rapports constituants, les couples « musique & drame », « musique & poème »...

Il est somme toute logique que Richard Wagner cherche alors son modèle théorique du côté de l'amour : théoriser le rapport constituant d'un « deux » oriente Richard Wagner vers la théorie de l'amour où deux individus sexués se trouvent saisis par un amour (*un*, et pas *deux*...) qui va les déployer, les configurer en polarisant leurs deux noyaux individuels et déposant, par catalyse, sur ces deux pôles.

6. Développement-variation

« À vrai dire, Wagner ne connaît que des motifs et des formes macroscopiques – il n’y a pas de thèmes. La répétition se pose en développement, la transposition en élaboration thématique. » Adorno, *Essai sur Wagner* (50)

« C’est seulement avec Wagner que [...] la catégorie de l’intéressant est devenue prédominante en contraste avec la logique de la conséquence propre au langage musical. » Adorno, *Essai sur Wagner* (53)
Cf. développement ? déploiement ?, variations ?, de quels types ?
Et développement-variation-déploiement « de quoi » ?

7. « Musique de film » ?

« La musique devient le commentaire de la scène. [...] C’est la raison de ce qu’il y a en elle de proprement cinématographique. » Adorno, *Essai sur Wagner*⁴

« Le déclin du leitmotiv est immanent au leitmotiv : ce déclin mène directement, en passant par la souple technique d’illustration de Richard Strauss, à la musique de cinéma, où le leitmotiv n’annonce plus que des héros ou des situations, pour que le spectateur s’oriente plus rapidement. » Adorno, *Essai sur Wagner* (56)

Cf. *Parsifal* parfois caractérisé comme annonçant l’impressionnisme...

« L’enthousiasme du jeune Nietzsche s’est trompé sur l’œuvre d’art de l’avenir : elle donne naissance au film à partir de l’esprit de la musique. » Adorno, *Essai sur Wagner* (145)

Pourquoi ce destin cinématographique de Wagner ?

Hypothèse de travail : ce n’est pas un épiphénomène. Dans ce cas, à quoi ce destin cinématographique de Wagner tient-il ?

Cela tient-il au non-développement chez Wagner ? Cf. hypothèse d’Hans Eisler sur la musique de film : elle ne doit pas développer...

8. La polarité Parsifal/Kundry

Mon hypothèse est que la polarité constitutive du livret de cet opéra tient au couple Parsifal-Kundry et laisse donc relativement en marge les personnages de Gurnemanz, d’Amfortas et de Klingsor.

Remarque

Ceci est clairement un choix de Richard Wagner. Par contraste, Julien Gracq, s’emparant du même mythe dans sa pièce de théâtre *Le Roi pêcheur*, choisira plutôt de privilégier la polarité Amfortas-Kundry.

« Donner [ici] au personnage d’Amfortas la place centrale » écrit-il (16).

Cf. option originale de cette pièce de théâtre : Amfortas ne veut pas abandonner sa blessure et la place centrale qu’elle lui confère (accord en ce point avec la tentation de Klingsor...). Il décourage ainsi Perceval de prendre la relève... Tout le point est de savoir si Perceval, en posant la question, serait vraiment un sauveur. Ou encore : qui est ici le Grand Inquisiteur ? Amfortas ou un Parsifal salvateur ?...

On pourrait classer les interprétations du mythe selon le personnage central retenu : pour Richard Wagner, c’est Parsifal faisant face à Kundry. Pour Gracq, c’est Amfortas, sans qu’il y ait à la fin résolution (a fortiori de type mytho-logique)...

« C’est Kundry qui porte mes couleurs. » (17)

Et Kundry encourage ici Perceval à remplir son rôle...

En un sens, Julien Gracq avait déjà fait de même dans son roman *Au château d’Argol* (démarré de ce même mythe, ici transposé à notre époque et concentré autour des figures de Perceval, Amfortas et Kundry) qui est la version démoniaque et damnatrice de *Parsifal*... :

« Si ce mince récit pouvait passer pour n’être qu’une version démoniaque – et par là parfaitement autorisée – du chef d’œuvre »... (8-9)

La polarité wagnérienne

Le face à face Parsifal/Kundry peut être vu comme fixant le mouvement central du poème.

- Cf. les deux sont « sans nom » (acte II)
- Kundry est la première à nommer Parsifal de son nom propre, et à reconnaître en lui le « pur innocent » (c’est-à-dire à la nommer de son nom commun) mais aussi à le nommer rédempteur (R310).
- Ce sont les deux personnages à changer de statut dans l’opéra (les autres changent seulement d’état, sous l’intervention de Parsifal).

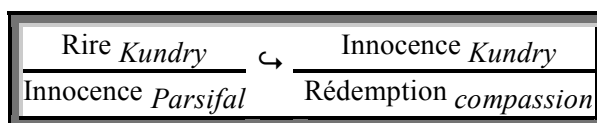
Claude Lévi-Strauss

« L’objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction. » Claude Lévi-

⁴ p.139 (et 56)

Strauss (*Anthropologie structurale*, p. 254)

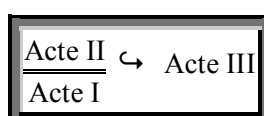
Suivant la leçon de Claude Lévi-Strauss sur la logique propre du mythe, on peut appliquer sa formule canonique du mythe au sujet de cet opéra et proposer le chiffre suivant de *Parsifal* :



ou



soit



Nous consacrerons à l'élucidation de ce chiffre et, plus généralement à l'interprétation musicienne de ce livret, toute une leçon de ce cours.

9. Le personnage de Parsifal

Hypothèse : Parsifal incarne ici quelque chose du sujet proprement musical. On peut interpréter Parsifal comme porteur de la subjectivité à l'œuvre dans cette musique.

Ce n'est pas que *Parsifal* (ici l'opéra et non plus le personnage) nous raconte l'histoire d'un sujet musical (d'une œuvre), un peu comme Jean-Jacques Nattiez propose⁵ de lire toute la *Tétralogie* comme racontant l'histoire des rapports entre musique et poème. C'est plutôt que le conflit intérieur du personnage Parsifal, sa schize subjective signifie quelque logique subjective plus générale, susceptible d'intéresser le musicien par-delà l'anecdote.

Quelques indices

Voir répliques-clé de l'opéra.

Graal

« Qui⁶ est le Graal [*Wer ist der Gral ?*] ? » « Cela ne se dit pas. [...] Vois ! [*Das sagt sich nicht... Sieh !*] » (R102-103)

Cf. contre Wittgenstein : ce qui ne peut se dire peut se montrer !

Tituel

« Un homme comme tout le monde ! » [*Ein Mensch wie alle !*] (R338)

Cf. Sartre : *Les Mots*

« Je l'ignorais » (73). « Je ne sais pas » (75, 77, 79) – noter la triple déclaration d'ignorance (cf. le triple reniement de St Pierre !) - « Je n'en sais plus aucun » (81)

Affaire de *savoir* donc...

« Il faut bien que tu saches quelque chose » Gurnemanz (82) : « J'ai une mère, Herzeleide est son nom ; nous habitons les bois, les campagnes sauvages. » (83)

Son savoir : le nom de sa mère, et les lieux habités avec elle...

« Fais-moi voir si tu es innocent [*Tor*] et pur [*rein*] quel que soit le savoir [*Wissen*] qui te fut imparti. » Gurnemanz (106)

« Moi qui n'ai pas de nom [*mich Namenlosen*] » (299)

⁵ Cf. *Wagner androgyne*

⁶ *Wer* et non *Was*

« C'est pour te l'annoncer [*ton nom*] que je t'ai attendu ; seul le désir de le connaître t'a attiré ici. » Kundry (300)

« Qu'ai-je encore oublié ? » (305)

Logique chrétienne ?

« Mon art, c'est ma prière » Automne 1868 (propos rapportés par Villiers de l'Isle Adam en 1887-1888 dans la *Revue Wagnérienne*⁷)

« Chaque rencontre d'un être avec Bouddha fait surgir en ce dernier le rappel des diverses incarnations de cet humain. [...] Cela m'inspira le désir de représenter cette double vie par une réminiscence musicale en contrepoint. » (*Ma Vie*, 331)

Cf. analogie entre les différentes apparitions d'un leitmotiv et la réincarnation bouddhiste...

Cf. rédemption... Cf. « office » : Parsifal, prêtre ?

Non !

Cf. Gracq, contre Nietzsche...

« L'œuvre de Wagner se clôt sur un testament poétique que Nietzsche a eu le grand tort de jeter trop légèrement en pâture aux chrétiens, prenant ainsi la grave responsabilité d'égarer les critiques vers un ordre de recherches si visiblement superficiel que la gêne violente que l'on éprouve à entendre encore aujourd'hui parler de « l'acquiescement du maître au mystère chrétien de la rédemption », alors que l'œuvre de Wagner a toujours si nettement tendu à élargir davantage les orbes de sa recherche souterraine ou, plus exactement, infernale, à elle seule finirait par nous donner à entendre que *Parsifal* signifie tout autre chose que l'ignominie de l'extrême-onction sur un cadavre d'ailleurs encore trop sensiblement récalcitrant. » (*Au château d'Argol*, 8)

Cf. noter que la résolution mythologique fait l'économie de la Résurrection, de Pâques : le Vendredi Saint suffirait à la rédemption !

En fait il y a une sorte de fusion du Vendredi Saint et du dimanche de Pâques : cf. le curieux enchantement du Vendredi saint ! (contre Bernanos-Poulenc : « *il n'y a qu'un matin, Monsieur le Chevalier, celui de Pâques !* »).

Figure anti-wittgensteinienne...

Forcer un dire au point d'un impossible à parler...

Figure éminemment moderne !

SITUATION DE CE POINT (MÉTHODE 2)

Cf. monographie de la situation dans laquelle ce point agit.

Soit théoriquement quatre volets :

- généalogie
- archéologie
- historicité
- historialité

Pratiquement ?

Réseau des leitmotifs

Il s'agira ici de comparer les traitements leitmotiviques dans *Parsifal* et dans les précédents opéras de Richard Wagner.

Cf. appui pris ici sur le livre de Stein.

Polarité chromatisme/diatonisme

Cf. manière propre à *Parsifal* de traiter cette contradiction, surtout par rapport à *Tristan* (opéra classiquement préféré par les musiciens, en raison en particulier de son rapport tout à fait nouveau au chromatisme).

Y a-t-il sens musical à considérer sous cet angle *Parsifal* comme un retour en arrière, vers la sécurité du diatonisme ?

Ce ne sera pas notre hypothèse !

Histoire de la mélodie sans fin chez Wagner

Là aussi, il s'agira de comparer le traitement mélodique dans *Parsifal* par rapport à celui des précédents opéras.

⁷ cité par Chailley (58)

La question des livrets-poèmes d'opéra

Qu'en est-il des rapports musique-poème chez Richard Wagner ? De quoi exactement *drame* est-il ici le nom ?

La question de la mythologie chez Richard Wagner

Séance complète sur ce point.

DIAGONALISATION DE LA SITUATION SELON CES POINTS (MÉTHODE 3)

Travail de L5

Comment notre « moment-faveur » agit-il globalement dans l'œuvre ?

Quelles sont ses récurrences spécifiques ?

Thèse : si n'existe pas (cf. Boucourechliev) LE L5, c'est que l'ensemble des matérialisations constitue une variation-reconnaissance, un cercle (sans objet central) et que L5 n'est précisément que l'ensemble de ces différents états possibles.

Travail du réseau des leitmotive

Travail de la modulation

Cf. le travail global du *drame* comme produit de convolution entre logiques du poème et de la musique.

Travail de l'orchestre et du timbre

« La couleur sonore est la véritable découverte de Wagner. » (Adorno, *Essai sur Wagner*, 93)

« À l'unisson, flûte et clarinette produisent une sorte de sonorité interférentielle, floue et vibrante. En elle se noient les caractères spécifiques des deux instruments ; on ne peut plus les détailler, on n'entend plus comment la sonorité se constitue. Et c'est par là qu'elle se rapproche du caractère d'objet du son de l'orgue. » (Adorno, *Essai sur Wagner*, 97-98)

Travail de la mélodie sans fin

Quel fil d'écoute global ? Quelle *intension* et quel *inspect* ?

TEMPS POUR CONCLURE (MÉTHODE 4)

Proposer notre interprétation du fameux « *Rédemption au rédempteur !* »

QUELQUES CITATIONS

Mallarmé

- Singulier défi qu'aux poètes [...] inflige Richard Wagner ! (541)
- Il [l'art] domptera tout par le chant, jailli dans un déchirement de la pensée inspiratrice. (544)
- Ô Wagner, [...] [ton Art] ouvre, cet incontestable portique, [...] une hospitalité contre l'insuffisance de soi et la médiocrité des patries. (546)

Julien Gracq

Le roi pêcheur

Les mythes du Moyen Âge ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires « ouvertes ». (10)

Perceval : la tentation de la possession divine ici-bas (10)

Les deux grands mythes du Moyen Âge, celui de Tristan et celui du Graal, ne sont pas chrétiens. (11)

La conquête du Graal représente – il n'est guère permis de s'y tromper – une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité. (12)

La place d'honneur offerte de préférence au dernier venu, au hors la loi, à l'inconnu, à l'être présumé vierge auquel on se plaît à prêter surabondamment d'avance les signes du prédestiné (13)

Il y a des chefs d'œuvre qui fertilisent leur matière, en font un carrefour magique, une étoile de routes sans cesse foisonnante de nouveaux chemins (le Faust de Goethe appartient à un monde de *nébuleuses*, grosses à l'infini de planètes nouvelles) ; Wagner est un magicien noir – c'est un mancenillier à l'ombre mortelle – des forêts sombres prises à la glu de sa musique. (14)

Je ne crois pas du tout comme Cocteau à « l'immense ridicule du livret de *Parsifal* ». (15)

Reste au centre, au cœur du mythe et comme son noyau, ce tête à tête haletant, ce corps à corps insupportable – ici, maintenant, toujours – de l’homme et du divin, immortalisé dans « Parsifal » par la scène où le roi blessé élève le feu rouge du Graal dans un geste de ferveur et de désespoir qui figure un des symboles les plus ramassés que puisse offrir le théâtre – un *instantané* – des plus poignants que recèle l’art – de la condition de l’homme, qui, est, seul entre tous les êtres animés, de sécréter pour lui-même de l’irrespirable. (15-16)

Donner [ici] au personnage d’Amfortas la place centrale (16)

C’est Kundry qui porte mes couleurs. (17)

« La question qui brise les charmes : « Quel nom est le tien, plus éclatant que la merveille ? » » [question à adresser au Graal] (31)

Amfortas « lové comme un serpent autour de sa blessure » (33)

« Amfortas a pris la place du Graal ! » Kundry (34)

« Le château élève à sa poupe, comme un drapeau, la blessure d’Amfortas ! » (34)

Amfortas : « Ma blessure est mon lien avec les autres hommes. [...] Je n’existe que par elle, c’est elle qui me rend visible. » (49)

Clingsor : si Perceval prend la relève, tu ne « seras plus rien qu’un homme parmi les hommes ». (51)

Perceval : « On m’a nommé le Graal, et le monde a séché d’un coup sous mon regard. » (62)

Trévirzient : « C’est le péché mignon des chevaliers de la Table Ronde. Ils se croient toujours près du but. Ils passent leur vie à toucher au but. » (65) « Le désir trouble toujours. » (69)

« Celui-là connaît le vrai jour qui n’oublie pas la nuit qui le cerne. » (97)

Amfortas : « Kundry ne soigne que les blessures qu’elle a faites... » (103)

« La question qu’on ne doit poser qu’une fois » (137)

Amfortas : « le Graal dévaste ! » (40)

Au château d’Argol

p. 162 : une gravure de *Parsifal* donnant la clef de la lecture : « Il était clair que l’artiste [...] avait tiré du sang même d’Amfortas, qui tachait les dalles de ses flaques lourdes, la matière rutilante qui ruisselait dans le Graal. [...] Et clair aussi que le chevalier naïf et fidèle n’espérait point au terme de sa longue quête [...] avoir enfin trouvé le pouvoir de clore les révolutions augustes du Saint-Sang [...] mais seulement lui consacrer le témoignage d’une vie qui devait pour toujours porter sa marque de hasard avec une cruelle et provocante gratuité. » (163-4)

L’artiste « avait obscurément voulu donner à entendre que la qualité de sauveur ne fût jamais obtenue, mais toujours donnée [...] car il avait paraphrasé lui-même son œuvre de l’amère devise qui semble à jamais clore – et ne clore jamais sur rien d’autre que lui-même le cycle du Graal « Rédemption au Rédempteur ». » (164)

en lisant en écrivant

« Son antisémitisme musical, né si longtemps avant l’affaire Dreyfus, ne tirait guère alors à conséquence : vers 1925, il se trouvait des compositeurs pour déclamer contre la musique « nègre » qui n’ont jamais pour autant été interdits d’opéra. Jamais Wagner ne s’est séparé d’un collaborateur ou d’un ami parce que juif : le choix obstiné de Lévi pour conduire son testament musical : *Parsifal*, choix maintenu malgré pression et lettres anonymes, qui accusaient le chef d’orchestre de coucher avec Cosima, est plutôt noble. Sa culpabilité *par contact* avec Hitler, fanatique de ses œuvres, ne supporte même pas l’examen. (231)

Lettrines

« On ne peut aimer aujourd’hui Wagner que *malgré*. » (200)

« Prenons tout de même garde. Presque toutes nos objections s’appellent non Wagner mais Bayreuth. Ce n’est pas Wagner qui s’est démodé, c’est Bayreuth. » (202)

PROGRAMME

Calendrier

- 1 11 octobre : Ouverture
- 2 8 novembre
- 3 22 novembre
- 4 6 décembre
- 5 10 janvier
- 6 24 janvier

- 7 21 février
- 8 7 mars
- 9 21 mars
- 10 4 avril
- 11 2 mai
- 12 16 mai : Bilan

Thèmes

- Cadrage généalogique de *Parsifal* dans les opéras de Wagner (livre de Stein)
- Leitmotive (2 séances ?)
- Mélodie sans fin
- Modulation poème-musique
- Rythme, mètre et tempo...
- Structure globale : Lorenz
- Orchestration ?
- Debussy (livre de Robin Holloway)
- Boulez, Boucourechliev...
- Nietzsche
- Philosophes : Adorno-Badiou
- Musique de film ?

Références

Partitions

Numéros de mesures :

- I.1 à 1666
- II.1 à 1539
- III.1 à 1141

Eulenburg

Réduction par Otto Singer (Breitkopf)

Livret

Numéros dans l'Avant-Scène n°213.

367 répliques notées R1 à R367

CDs

Hans Knappertsbusch (Bayreuth, 1951)

Boulez (Bayreuth, 1970)

Vidéo

Hans-Jürgen Syberberg (1981)

Nikolas Lenhoff (2005)
