

**"Enthüllet den Graal !", ou l'impossible musique.
Quelques remarques à propos de l'héritage de *Parsifal*.**

Eric Denut¹

"(...) Jetzt ist alles still
Die Schreie von Kolchis auch verstummt Und nichts mehr"
Heiner Müller, *Medeamaterial*

"Quelque chose qui vous submerge dans l'intimité, dans la difficulté de dévoiler ce qui ne doit jamais se partager ni se dire à personne – c'est là qu'il faut forer et mettre à nu une force de compromis qui interdit de ne pas se rendre compte de ce qu'on ne peut ni ne doit dire. La musique."
Carles Santos

Dans son ouvrage *Le présent de l'opéra au XXème siècle*, D.Cohen-Levinas résume la problématique d'une musicologie contemporaine de l'Art total: " Aborder le *Gesamtkunstwerk* dans une perspective vingtiémiste présente (...) autant d'avantages (modèles historiques) que d'inconvénients (décalages des procédures compositionnelles)." ² Nous soulignerons l'importance de la notion de modèle, à décliner au pluriel, pour approcher le genre du *Gesamtkunstwerk*, condamné sans ce soulignement de son historicité à rester dans le flou définitionnel. Pourquoi cette double déclinaison ? On connaît la distinction qui impose depuis longtemps à l'exégèse wagnérienne de différencier la théorie professée par le compositeur et sa pensée musicale actualisée dans son écriture. Nous ne reviendrons pas ici sur les différences importantes entre la théorie et la pratique opératiques chez R.Wagner, différences somme toute très surprenantes au vu du caractère systématique et urgent que revêtent à la fois l'idée littéraire et l'idée musicale chez ce compositeur. La descendance du *Gesamtkunstwerk* wagnérien au XXème siècle n'aura retenu que la formalisation dramatico-musicale, et c'est cela qui importe pour notre propos aujourd'hui. Nous pensons par contre qu'une seconde déclinaison du modèle wagnérien pourrait peut-être éclairer d'un jour nouveau certains opéras du XXème siècle: nous postulons la présence au sein de l'œuvre wagnérien d'un modèle *Ring* et d'un modèle *Parsifal*. Il est entendu que l'archétype du Drame wagnérien est l'*opus magnum Der Ring des Nibelungen*. Cependant, si R.Wagner dépose dans cette œuvre la quintessence de la dramaturgie musicale du Drame, reprise à l'identique dans *Parsifal*, le modèle historique le plus actif au XXème siècle n'a pas été le *Ring*, mais l'*opus metaphysicum* qui clôt le catalogue du compositeur. Au sein du Drame, le drame n'est pas l'élément le moins actif: la fascination exercée par un drame surchargé de connotations (indépendamment même de toute intervention musicale) a indéniablement été, pendant presque tout le XXème siècle, plus forte que celle exercée par le *Ring*, œuvre plus ancrée dans l'histoire sociale de son siècle, d'une certaine manière plus "naturaliste", et dont la conception cyclique de l'histoire est à l'opposé de celle développée dans *Parsifal*. La fascination qu'exerce *Parsifal* sur la composition opératique post-wagnérienne, dès le mouvement symboliste qu'elle engendre et qui deviendra le terreau de toutes les modernités du XXème siècle, repose sur un paradoxe: il s'agit de créer une forme dramatique qui représente la fin de tout drame. La difficulté est de taille, car la recherche de l'Un, la volonté de mobiliser la totalité du sensible pour se dégager de lui dans un infini incommensurable à notre finitude, semblent a priori antinomique avec toute théâtralité, condamner le drame à l'impuissance, à la non-pertinence: comment représenter le manque du manque (comme le dit M.Poizat à propos du Graal), lieu sublime de l'accomplissement, de l'union, de la mort ? Jusqu'à *Parsifal*, R.Wagner n'osera pas l'aventure: à la fin de la quatrième journée du *Ring*,

¹ Professeur agrégé.

² D.COHEN-LEVINAS: *Le présent de l'opéra au XXème siècle*, p.58, Art Edition, Villeurbanne, 1994

il refusera la représentation scénique au seul moment narratif qui tend à proposer une vérité univoque (le récit des jeunes filles du Rhin). C'est finalement dans *Parsifal* qu'il n'hésitera pas à représenter l'Idée, une présence paradoxale de la transcendance. L'histoire de l'opéra, *Ring* compris, peut se lire comme une longue quête de l'objet perdu, de l'illusion de sa rencontre, de la réminiscence de sa présence (il s'agit bien entendu simplement d'une des nombreuses *intrigues*, au sens de Paul Veyne, avec lesquelles on peut bâtir un modèle de lecture dramaturgique du genre opéra) ; bâtir une dramaturgie musicale sur l'indifférence à la quête, sur la négation du symbolique, c'est semble-t-il rester sourd à la cadence qui conclut la *Mort d'Isolde*, croire qu'il y a encore quelque chose à représenter *après*, sortir de l'art comme expression et communication. En sommes-nous seulement bien sûr ? Même si l'on sait que R.Wagner ne destinait pas son *Bühnenweihfestspiel* à la scène de théâtre, et que c'est faute de trouver meilleur écrin que *Parsifal* est à l'affiche des *maisons d'opéra*, on peut difficilement accuser R.Wagner d'avoir poursuivi un projet "autiste". Même si l'œuvre est peut-être au-delà du pays fertile de l'opéra, qu'à son horizon se profilent des terres inconnues aux contours incertains, d'autres œuvres vont s'attacher prioritairement à découvrir ces terres, preuve d'une efficacité expressive qui porte le modèle wagnérien du *Gesamtkunstwerk* à son point culminant d'achèvement. Essayons de comprendre, sur deux exemples jusqu'à présent peu étudiées par la musicologie du XXème siècle, comment ces œuvres, redevables au modèle *Parsifal* de l'accomplissement paradoxal d'une problématique dramatico-musicale indéfendable, renouvellent le miracle de Montsalvat.

La dramaturgie musicale de *Parsifal* se singularise par un traitement particulier des deux grandes déclinaisons de la problématique de l'ouvrage, déclinaisons que l'on retrouvera dans les œuvres qui suivent le modèle :

- la souffrance liée à la différenciation sexuelle et à la possibilité d'union amoureuse qui en résulte. *Parsifal* est un anti-*Tristan*, au sens où la nuit d'amour extatique est vécue dans ce Drame comme une agonie de l'humanité, un nouveau Mont des Oliviers. Ce n'est pas le principe de réalité qui transforme l'amour en une agonie, c'est la possibilité même d'amour qui est ressentie comme une erreur.

- la libération de tout lien, vécue comme une fusion avec l'Un, fusion qui a été rendue possible par la prise de conscience de l'erreur de l'amour. La comparaison avec *Tristan* est ici aussi saisissante, comme l'écrit Cosima Wagner dans son *Journal* (31 août 1882) : "Le prélude du troisième acte de *Tristan*, c'est la mélancolie du désir, mais dans le prélude du troisième acte de *Parsifal*, la tristesse est absolue, il n'y a plus aucun désir."³

Le moment le mieux approprié à nous éclairer sur la dramaturgie musicale dans *Parsifal* est assurément celui du passage du monde de la souffrance (les jeunes filles-fleur) à celui de l'Un (via la régression en-deça du symbolique). C'est cette étude qu'entreprend J.Harvey dans une de ses conférences données en 1998 à l'Université de Californie, aujourd'hui publiées⁴ : "La relation entre la régression dans une vie de type intra-utérine, dans l'existence

³ cité par J.-J. NATTIEZ, *Wagner androgyne*, p.196, Christian Bourgois, 1993

⁴ J.HARVEY: *In Quest of Spirit*, p.50, University of California Press, Berkeley/London, 1999. (traduction personnelle)

"The relationship between regression to the womblike well, to preverbal 'maternal' existence, and regression to a different sort of emptiness, one that is a springboard to higher, egoless maturity and of which the saints and mystics speak, is clearly a crucial tone in musical expression. It is quite explicit in Wagner. In *Parsifal* we experience both tendencies – a fact that, in my eyes, qualifies that opera as a sacred work of art. Parsifal, the pure innocent, easily resists the Flowermaidens in act 2, but on encountering Kundry he very nearly surrenders to an earthly paradise. The level of libido to which the Flowermaidens attempt to lure Parsifal is relatively lightweight; what Kundry suggests is much stronger. She invokes his childhood relationship to his mother. She does this, paradoxically, by means of language, calling him Parsifal, a name he once in childhood heard his now long-since dead mother call him. It is the first time this word has appeared in the opera. It is like a call from the dead, from beyond, awakening long-forgotten knowledge. More powerfully, however, Kundry does it by means of music, which interrupts the commotion of the Flowermaidens by halting rhythmic and melodic discourse. The music becomes suddenly still; we experience pure harmony. A subtle shift from major to minor modality moves us to the inner life, from the jolly badinage with the Flowermaidens to the deep recesses of childhood memory and the oceanic maternal unity of life at that time. Kundry then continues, lulling Parsifal back in time and consciousness, with a 6/8 lullaby. Of course, Parsifal finally resists Kundry's seduction

'pré-verbale', et la régression dans un autre mode de vide, un vide qui permette d'atteindre une maturité plus élevée, sans ego, ce vide dont parlent les saints et les mystiques, cette relation est un sujet essentiel de l'expression musicale. Ceci est très explicite chez Wagner. Dans *Parsifal* nous avons affaire aux deux tendances – ce qui identifie à mes yeux cet opéra avec un rituel. Parsifal, le pur innocent, résiste facilement aux jeunes filles-fleur à l'acte 2, mais lorsqu'il rencontre Kundry, il est sur le point de se rendre à ce qui s'apparente au paradis sur terre. Le niveau de libido mis en action par les jeunes filles-fleur pour séduire Parsifal est relativement modeste; ce que Kundry suggère est par contre nettement plus fort. Elle invoque sa relation infantile avec sa mère. Elle le fait, de manière paradoxale, par le biais du langage, en l'appelant Parsifal, un nom qu'il avait entendu bien longtemps auparavant alors que sa mère vivait encore. C'est la première fois que le nom surgit dans l'opéra. Il agit alors comme un appel de l'au-delà qui réveille une connaissance depuis longtemps enfouie. De manière plus efficace encore, Kundry invoque la relation de Parsifal avec sa mère défunte par l'intermédiaire de la musique. Elle interrompt net le discours rythmique et mélodique des jeunes filles-fleur. La musique devient subitement immobile; ce que nous entendons est pure harmonie. Un changement subtil de majeur en mineur nous transporte vers la vie intérieure du personnage, du badinage léger des filles-fleur aux profondeurs de la mémoire enfantine et de l'unité avec la mère. Kundry continue sur une berceuse en 6/8, renforçant la régression de Parsifal. Bien sûr, on sait que Parsifal résiste finalement et choisit la difficulté; le paradis terrestre de l'union avec la mère est rejeté au profit du chemin plus difficile de la maturité sans ego – puis, au bout du compte, de la sagesse spirituelle, le chemin de l'Unité."

Les scènes de séduction de l'acte 2 de *Parsifal* sont traitées musicalement par des formes à grande régularité rythmique (un 3/4 *Leicht bewegt* pour les jeunes filles fleurs, un 6/8 *Sehr ruhig* pour la "berceuse" de Kundry⁵), supports idéaux d'une vocalité proche du *bel canto*. La source de la souffrance sait se faire séduisante, et le contraste est saisissant lorsque, devenu subitement insensible à la voix de l'Autre féminin, Parsifal se met à l'écoute de sa voix intérieure, qui est matérialisée dans la diégèse par le personnage d'Amfortas souffrant. R.Wagner brise alors la régularité rythmique qui sous-tendait un discours lyrique proche de l'aria pour opter pour des gestes discontinus, une grande variété de figures rythmiques et un chant désormais déclamatoire⁶. Comme le dit J.Harvey, le chemin de la libération se fait en deux temps. Le premier temps est celui de l'individuation ("the harder way of selfless maturity"), cette recherche dont la voix jaillit avec une nécessité que R.Wagner sait imposer avec des moyens musicaux.

Mais ce jaillissement qui, tel un magma au contact de la roche, doit nécessairement se frayer un chemin en la fracturant (ou, pour rester dans la symbolique wagnérienne, tel un vendredi saint qui annonce la rédemption du monde), n'est qu'une première étape sur le chemin de la libération de la souffrance, et précède le second temps que J.Harvey appelle "the path of spiritual wisdom". R.Wagner nous en livre un avant-goût musical dès le dialogue Parsifal-Kundry de l'acte 2, au moment où les violoncelles avec sourdine, cor anglais et clarinette en si bémol énoncent un Leitmotiv (premier Leitmotiv de l'œuvre, donné dès la première mesure) qui évite sciemment les appuis sur un temps fort⁷, Leitmotiv qui irrigue alors toute la texture orchestrale et dont une variante intègre un *gruppetto* sur les mots "Heilands Klage"⁸: pas de doute, l'amour est cause de la souffrance du rédempteur-Jésus-Amfortas-Parsifal. Mais c'est bien entendu dans le 3^{ème} acte, alors que la voix féminine est réduite au silence quasi absolu (Kundry ne s'exprime qu'une seule fois dans ce 3^{ème} acte, malgré sa présence permanente sur scène, et ce pour chanter "Dienen..., dienen...")⁹, que nous assistons à la préparation, puis à la représentation du miracle de la libération de la souffrance. Après avoir

and chooses the dry well; the earthly paradise of the womb is rejected for the harder way of selfless maturity – and ultimately the path of spiritual wisdom, the Unitive Way."

⁵ Respectivement chiffres 161 et 172 de la partition *Parsifal* de l'édition monumentale – Band 14, II, Schott, Mainz 1972

⁶ 9 mesures après le chiffre 183 (*Sehr belebend*), *ibid*

⁷ 6 mesures après le chiffre 186 (*Langsam*), *ibid*.

⁸ 3 mesures avant le chiffre 188, *ibid*.

⁹ 7 mesures après le chiffre 222, *ibid*.

pris le pouvoir sur la "force instinctive et naturelle" (C.G. Jung¹⁰) de Klingsor, matérialisée dramaturgiquement par le glaive romain qui, selon le Nouveau Testament, a blessé le Christ, Parsifal est désormais en mesure de comprendre la signification véritable du Graal, de la communion du Vendredi Saint, du sang versé en rémission des péchés de l'homme. Le premier Leitmotiv de l'œuvre, que nous avons retrouvé au second acte, soutenait lors de la première célébration de la messe à Montsalvat un chant de communion, auquel Parsifal assistait en spectateur : "Nehmet hin meinen Leib, nehmet ihn mein Blut um uns'rer Liebe Willen"¹¹ A la fin du troisième acte, "tout est consommé": Parsifal n'est plus spectateur, mais acteur "libéré des oppositions"¹². R.Wagner nous fait écouter le chant intérieur de sa prière, et non plus une cérémonie; lorsque le compositeur revient à la représentation scénique de la cérémonie qui a lieu dans la diégèse, le Leitmotiv initial n'est plus un chant de communion, mais un chant de rédemption: "Erlösung dem Erlöser"¹³ qui statue définitivement sur ce que nous sommes en train d'entendre: une *mimesis* de ce qui ne peut être imité. Qu'entendons-nous dans les dernières mesures de *Parsifal* ? Un timbre orchestral unifié, une dissolution de l'harmonie et des matériaux motiviques dans un timbre, à tel point que la cadence plagale qui conclut l'œuvre s'entend plus comme un léger miroitement de couleur que comme une cadence. Comme Parsifal, la musique est, par le miracle de la résonance harmonique, libérée des oppositions.

Si la conscience émergente d'une faillite de l'amour est très présente, la complétude ressentie grâce à la libération des oppositions est une thématique qui l'est beaucoup moins dans la création opératique germanique de l'entre deux-guerres, bien que les plus grands compositeurs d'opéra soient alors pour la plupart héritiers des principes de la dramaturgie musicale wagnérienne développés dans le *Ring* et *Parsifal*. Mis à part l'opéra néo-classique qui se définit précisément par une opposition de principe au Drame wagnérien et se met ainsi à l'écart de tout modèle wagnérien, l'opéra expressionniste et post-expressionniste, ainsi que des personnalités indépendantes comme R.Strauss, H.Pfitzner ou F.Schreker se présentent, à des degrés divers, musicalement bel et bien comme des héritiers du Drame. Toutefois, si les principes de dramaturgie musicale proviennent de la même source, les esthétiques divergent à la fois entre elles et avec le modèle wagnérien. R.Strauss par exemple, dont la carrière opératique débute avec un *Guntram* très préoccupé par la thématique de *Parsifal*, n'a de cesse à partir de 1909 de célébrer l'amour et sa *Frau ohne Schatten* de 1919 peut même s'interpréter comme un exact négatif de *Parsifal*: Une dramaturgie musicale qui, par son efficacité et sa subtilité, peut soutenir la comparaison avec celle de *Parsifal*, est ici mise au service d'une métaphysique de la procréation. Par un mouvement parallèle à celui de son rival, H.Pfitzner s'écarte dans sa production opératique à partir de *Palestrina* d'une problématique dramatique qui avait imprégné son premier chef-d'oeuvre *Der arme Heinrich* en 1895. Paradoxalement, la résurgence du modèle *Parsifal* viendra d'un compositeur dont les premières œuvres opératiques étaient très éloignées du caractère épigonal des opéras straussien ou pfitznérien. Lorsqu'il aborde en 1925 la composition de son opéra *Christophorus*, composition qu'il ne devait achever qu'en 1929, F.Schreker est aux côtés de R.Strauss le compositeur d'opéra le plus joué en Allemagne depuis la fin de la Première Guerre mondiale. Toutefois, comme R.Strauss avec *Intermezzo* (1923), il vient de subir son premier échec avec la création de *Irrelohe* qui, malgré la simplification d'une écriture très complexe (thématisme peu prégnant, absence de métrique stable et de périodicité rythmique, dramaturgie musicale reposant essentiellement sur le montage d'éléments musicaux difficilement mémorisables et considérablement malléables), demeure une œuvre difficile pour le public de l'époque, et d'autant moins attractive qu'elle renouvelle peu la problématique centrale du *Gesamtkunstwerk* schrékérien. Il allait s'avérer

¹⁰ C.G. JUNG *Types psychologiques* (1913) Georg, Genève, 1991, p.212

¹¹ 5 mesures avant le chiffre 113 (Sehr langsam), ibid.

¹² C.G. JUNG *Types psychologiques* (1913) Georg, Genève, 1991, p.212

¹³ 3 mesures après le chiffre 292, ibid

que cette problématique centrale ne serait en apparence jamais vraiment modifiée, ce qui, malgré les évolutions patentes du style musical, allait porter ombrage au rayonnement de la deuxième moitié de l'œuvre schrékérien vis-à-vis du public que des critiques les mieux intentionnés à son égard (comme P.Bekker). En apparence seulement, car une œuvre comme *Christophorus* renouvelle bel et bien le *Gesamtkunstwerk* schrékérien; comme toutefois elle n'a pas été présentée au public du vivant du compositeur, mais seulement cinquante ans plus tard, en 1978 à Freiburg, on ne saura jamais quel aurait été son influence sur la réception de l'œuvre schrékérien. Le *Gesamtkunstwerk* schrékérien repose fondamentalement non pas sur une fécondation de la musique par la poésie comme chez R.Wagner, mais sur une vision originale qui associe en un élan unique une situation dramatique à un phénomène sonore. L'originalité de *Christophorus* au sein de ce schéma dramatique réside dans l'intégration du phénomène sonore dans le projet dramaturgique non pas comme artifice proche de l'anecdotique, comme c'est le cas par exemple dans le premier opéra du compositeur *Der ferne Klang*, mais comme source fondamentale du projet dramatique. Le titre complet de l'opéra est *Christophorus – Vision einer Oper*. L'œuvre est une vision d'un opéra, la représentation scénique d'un opéra au moment même de son écriture. Les dramaturgies de l'opéra enchâssé et de l'opéra enchâssant sont constamment corrélées, l'esthétique de l'illusion (de la fantasmagorie, aurait dit T.W.Adorno) qui régnait jusque-là en maître dans l'écriture harmonique et orchestrale de F.Schreker trouvant ici un nouvel espace pour s'épanouir au moment même où son écriture musicale s'assagit sous l'influence du néoclassicisme. L'opéra enchâssé s'attèle à une représentation dramatique de la légende de Saint Christophe, transposée sous la forme d'un compositeur qui se met tour à tour au service de l'art et de l'amour et qui, suite à une prise de conscience difficile des origines de la souffrance dans la volonté de l'ego, trouve finalement, comme dans la légende chrétienne, l'objet de sa quête sous la forme de l'Enfant-Christ. Le procédé dramaturgique de l'opéra dans l'opéra joue à plein et il n'est pas difficile de reconnaître dans cette représentation enchâssée le modèle de la représentation enchâssante. La quête de Saint Christophe livre les fils du mythe avec lesquels sont tissés tous les niveaux de l'œuvre. La prise de conscience de Saint Christophe, attachée dans la légende à la rencontre avec l'anachorète, puis avec l'enfant, renvoie à celle de Christoph, le personnage compositeur de l'opéra enchâssé, qui renvoie lui-même à Anselm, le personnage compositeur de l'opéra enchâssant. Le procédé du théâtre dans le théâtre irrigue de manière plus ou moins prononcée toute l'histoire du *Gesamtkunstwerk*: on connaît la proposition de C.Abbate concernant le *Ring*¹⁴, l'interprétation par H.-J. Syberberg de *Parsifal* comme une vision de Amfortas-Wagner (*Parsifal*, film de 1982), et on rencontrera plus loin dans notre étude un cas similaire. L'étude historique de l'écriture de l'opéra *Christophorus*, une écriture qui s'étend sur quatre ans, ne révèle pas moins de six versions différentes pour le postlude, c'est-à-dire le moment dramatique où Christoph vient de rencontrer l'enfant et où Anselm doit donc conclure son œuvre. Il semblerait que l'on puisse donc en dernière instance envisager la légende de Saint Christophe comme le mythe explicatif de l'opéra lui-même. Le paradoxe d'une représentation dramatique de l'accomplissement dans l'Un a été vécu dans la composition de l'œuvre comme un obstacle qui a failli remettre en cause l'existence même de l'opéra, avant d'en devenir sa thématique principale. Par quel procédé de dramaturgie musicale F.Schreker parvient-il à sauver son opéra ? Fidèle au mythe, dont il transpose les données structurelles sur une problématique dramaturgique, F.Schreker en vient finalement à procéder au sacrifice du *Gesamtkunstwerk*. (voir schéma 1).

Le *Gesamtkunstwerk* schrékérien fait les frais de la "crise sacrificielle", si on nous autorise à utiliser la notion girardienne comme métaphore, à laquelle tend finalement la dramaturgie de *Christophorus*: L'opéra est sauvé au prix d'une mise à mort du paradigme artistique auquel obéissait l'art schrékérien depuis ses débuts, d'une implosion de la vision dramatique sur les ruines de laquelle seule la musique pure émerge, signe du début des temps, d'un recommencement au degré zéro de l'écriture dramatique, d'un ressourcement. Comme le

¹⁴ Wotan serait le compositeur de l'œuvre: voir C.ABBATE, *Unsung Voices: Narrative in Nineteenth Century Music*, Princeton University Press, 1991, p. 156 et suivantes.

Ring, dont R.Wagner écrivait qu' "une deuxième représentation m'est aussi indifférente qu'elle me paraît à l'évidence superflue."¹⁵, *Christophorus* abolit toute possibilité de dépassement: l'apprentissage des signes achevé par la médiation du *Gesamtkunstwerk*, le dévoilement est complet. A ce premier niveau d'interprétation intimement lié à l'histoire des genres musicaux de la tradition occidentale et à leurs connotations se superpose un second niveau, ce qui est guère étonnant de la part d'un dramaturge aussi subtil que F.Schreker. Le matériau motivico-harmonique est lui aussi mobilisé dans le réseau de signification de l'œuvre. Au niveau motivique, le seul motif prégnant du fragment pour quatuor à cordes qui conclut l'opéra est une variation "stabilisée" du motif qui initie l'œuvre et qui est dénoté un peu plus tard dans l'œuvre comme le motif du conflit: dans les deux cas une levée suivie d'un intervalle mélodique ascendant, qui aboutit dans un cas à une harmonie indécidable et dans l'autre à une harmonie de dominante plus stable.

A cet effet, somme toute très classique, de résolution des tensions en fin d'œuvre s'ajoute un effet harmonique saisissant. L'opéra est construit autour d'un centre harmonique sol # M/m – ré M/m (les notes ou harmonies à distance de triton sont constamment associées dans le modèle harmonique "implicite" de F.Schreker), encadré d'une part par une polarité "diatonique" do M/la m (associée à la pureté, la sagesse) et d'autre part par une polarité "chromatique" si m/M et sa dominante fa # M/m (associée au mal, à la mort violente¹⁶). La note sol#, que nous avons rencontrée comme dissonance dans l'harmonisation du motif par lequel l'œuvre commence, est un pôle tonique associé dans l'ensemble de l'œuvre aux situations dramatiques conflictuelles. Ce sol#, dissonance primordiale, sera résolue de deux manières dans le quatuor. D'une part harmoniquement: le matériau du quatuor utilise les douze notes de l'espace chromatique, sauf le sol#, et d'autre part mélodiquement: le superius de l'accord final, sur une harmonie de do M, est un sol bécarré. Ainsi le quatuor est-il à la fois en dehors du projet dramatique, dont il implique la dissolution, et partie intégrante de ce même projet, auquel il apporte une résolution musicale. L'étude formelle apporte une dernière confirmation de la faculté de la dramaturgie musicale schrékérienne de donner une cohérence à un opéra condamné à l'impuissance dramatique. L'organisation des 53 temps du quatuor reflète le souci de symétrie qui organise au niveau macroscopique l'ensemble de l'œuvre: au 27^{ème} temps, exact milieu du fragment, le rideau de scène doit se fermer sur une harmonie de mi m, à équidistance de do et de sol #. Le *Gesamtkunstwerk*, qui commençait par un agrégat fortement dissonant sol bécarré-si-do-sol#-si, trouve sa résolution dans un quatuor à cordes en do M, qui prohibe le cinquième degré haussé et cadence à mi-parcours sur la médiante. Comme dans *Tristan*, les premières notes de l'œuvre sont le "programme génétique" de l'ensemble de la dramaturgie musicale; le réseau sémantique du drame se révèle à qui sait entendre.¹⁷

On retrouve, dans l'espace compositionnel pulvérisé de notre contemporanéité, chez un compositeur comme J.Harvey la même croyance en un champ de signification qui ne dépende que du sonore. Pour J.Harvey, la musique possède une finalité: "révéler la nature de la souffrance et réconcilier."¹⁸ Il était donc normal que J.Harvey assume dans son œuvre opératique la tension inhérente au projet de représenter la fin de la souffrance. Il risque cette gageure artistique dans son unique opéra profane écrit à ce jour, représenté en 1992 à l'English National Opera à Londres. *Inquest of Love* est un opéra en deux actes et fait intervenir treize solistes, un chœur, un orchestre symphonique avec un pupitre de percussions développé et un instrumentarium électronique. La dramaturgie de l'œuvre est originale dans les deux aspects fondamentaux du modèle *Parsifal*. La représentation de la souffrance est illustrée par la triple représentation d'une même scène, proposée chaque fois

¹⁵ R.WAGNER *Une communication à mes amis* (1851), p.162, Mercure de France, 1976.

¹⁶ L'opposition à la dramaturgie musicale développée dans *Tristan* est troublante (si est dans cette dernière œuvre nettement associée à la transfiguration des deux amants – cf. J.J.NATTIEZ *Wagner androgyne*, Bourgois, 1990, p.338). Cependant, aucun propos de F.Schreker ne permet d'attester une quelconque relation consciente chez le compositeur de *Christophorus* avec *Tristan*.

¹⁷ Voir à ce propos J.J.NATTIEZ, *op.cit.*, p.339.

¹⁸ Entretien avec A.Whittall, dans A.WHITTALL: *Jonathan Harvey*, p.53 (1999), L'Harmattan-IRCAM, 2000

selon un angle dramatico-musical différent: le mariage entre Ann et John, interrompu de façon tragique par l'assassinat de Ann par Elsbeth, sœur de Ann et ex-maîtresse de John. Mais l'œuvre prend sa dimension exceptionnelle dans l'importance dramaturgique consacrée au passage de la souffrance à son extinction. Elle porte témoignage de l'expérience d'une transcendance intimement liée à la conscience de la souffrance, expérience dont la transmission grâce à l'art musical tient à cœur au compositeur: " Mon esthétique vise plutôt à inclure la personnalité dans sa totalité: si tel état de conscience est présent dans la musique, il doit être mis en relation avec la lutte qui a conduit jusqu'à lui."¹⁹ Ainsi le second et dernier acte est-il consacré à la représentation de l'irreprésentable, la mort et ce qui advient après la mort. Représentation aporétique, et dont J.Harvey explique qu'elle n'est peut-être que la vision de l'Abbé dont la méditation introduit et conclut l'œuvre. Cette vision musicale tend à se confondre avec l'idée à l'origine de l'opéra: ²⁰ "Mon idée de départ était celle d'un son comme seul l'électronique sait en produire, un long son statique dans lequel on peut se perdre. Un son qu'on pourrait explorer avec ses oreilles comme on explore un lieu, en écoutant les éléments élevés, puis les éléments situés en bas: un son qui semblerait être partout. Ce que j'ai lu et pu ressentir sur la vie après la mort me semblait remarquablement proche de cet abandon dans la musique, de cette identification avec la musique. On peut parler d'émotion pure, vibrante, colorée, en absence de tout discours ou argument pour distraire de cette essence; la sensation de nager dans le sentiment, de manière plus ou moins définie." Le passage de la représentation dramatico-musicale de la souffrance à celle de sa libération est assurée dramaturgiquement par des personnages médiateurs dont la présence musicale assure une transition souple entre une des musiques les plus sombres et angoissantes jamais écrites par J.Harvey et sa rédemption dans une "musique de l'au-delà". J.Harvey²¹: " David Rudkin, qui m'a aidé à écrire le livret et à adapter l'œuvre aux nécessités du théâtre, m'a prié instamment d'assumer jusqu'au bout les conséquences de ce que j'avais écrit, de descendre jusqu'au fond du désespoir et de ne rien passer sous silence." Le compositeur cite à titre d'exemple l'innervation électronique de la texture instrumentale d'une scène du premier acte provoquée par l'échantillonnage du matériau chanté "Why" (4 mesures après le chiffre 81²²), signe de l'impuissance face à l'absurdité apparente de l'être. La voix expression de la souffrance assume de faire lien entre le son et le sens, pour paraphraser R.Jakobson, et devient par le truchement de l'électronique et des techniques de spatialisation un vaste espace de la souffrance, aux dimensions du théâtre, métonymie du monde. En polyphonie avec le matériau électronique, le registre grave de l'instrumentarium acoustique fait entendre un cluster qui floute la perception auditive. On retrouve ce procédé de dramaturgie musicale à l'Acte II dans une scène qui semble inspirée de la visite infernale dans la *Divina commedia*. Etres du passage, les personnages médiateurs sont associés largement à l'électronique, qui fait toujours figure chez J.Harvey de métaphore pour un espace intérieur perméable à l'autre et susceptible de multiples identifications, une représentation du monde psychologique de l'imaginaire. Les surfaces sonores électroniques, qui ne permettent plus de distinguer timbre et harmonie, sont associées à un moment de régression psychologique, rendue possible dramaturgiquement par l'artifice de la mort violente, régression qui ouvre la voie à la conscience de l'unité. Là où les dramaturgies musicales de R.Wagner et de F.Schreker devaient se limiter, au sein d'un instrumentarium fixé une fois pour toutes, à la variation d'un même matériau pour signifier ce recentrage du personnage principal sur une conscience supérieure, J.Harvey dispose

¹⁹ Entretien avec A.Whittall, dans op.cit., p.37

²⁰ J.HARVEY, *op.citt.* p.54, (traduction personnelle):

"My initial idea was a sound of the sort only electronics can produce, a long, static sound in which one could live. One could explore it with one's ear like a space, now listening to higher elements, now to lower: It seemed to be all around. What I have read and sensed about life after death seemed remarkably similar to living in this music, to being music. It was pure, vibrant, flowing color emotion with no discourse or argument to distract from its essence; a sense of being: swimming in feeling, more or less refined."

²¹ J.HARVEY *op.cit.*; p.55 (traduction personnelle):

" David Rudkin, who helped make the libretto, and helped make the opera work for the theater, urged me to face the consequences of what I had written, to descend completely into the katabasis of despair and evade nothing."

²² Partition d'orchestre Faber Music, Londres, 1992.

avec l'électronique, dont les objets sonores se sont "en quelque sorte échappés du temps, d'un temps pulsé" ²³, d'un moyen dramaturgique puissant et d'une souplesse infinie. La maîtrise de cet outil dans *Inquest of Love* justifierait à elle seule la place importante de cet opéra dans l'histoire du genre. Dramaturgiquement, cette écriture qui fige le temps s'oppose à un univers musical qui accepte le striage du temps par la pulsation marquée, ainsi que la linéarité d'un discours musical mis en tension par des hiérarchies: ligne de basse harmonique, cadences, modèle rythmique de danse. Ainsi en est-il d'une vision de danse adultère sur un rythme de valse à la fin du premier acte (chiffre 142) ou encore, dans l'introduction de la troisième scène de mariage (chiffre 155), d'un passage dans lequel une orchestration particulièrement "féroce" (vents et cuivres dans un registre aigu en ff) développe le matériau harmonique associé à Elsbeth (superposition d'intervalles augmentés) sur une scansion des timbales. La portée du projet dramaturgique est cependant plus ambitieuse encore puisqu'elle vise à représenter à la suite de *Parsifal*, œuvre que J. Harvey revendique ouvertement comme modèle dans une interprétation qui rejoint ce que nous avons désiré montrer ci-dessus, la vision de l'Un²⁴: "Wagner, le maître de l'harmonie, est devenu lui-même un proto-spectraliste – par exemple dans *Parsifal*, œuvre dans laquelle la vraie vision, semble-t-il, est liée au timbre: la transcendance offerte par le Graal n'est pas représentée sous la forme harmonique (qui est réservée aux représentations de la souffrance) mais en terme de timbre, d'orchestration basée sur des accords connus, magiquement métamorphosés en spectres harmoniques (...) Le spectralisme, comme l'harmonie, est par essence détaché du monde du temps linéaire. En musique, le temps est articulé par le rythme; en psychologie, il est articulé par les processus de transformation de l'expérience dans le langage, qui nous sépare du monde primaire et nous fait rejoindre l'ordre symbolique."

Bien qu'elle enchâsse l'action par le déploiement du spectre harmonique de la pour illustrer les deux méditations de l'Abbé, méditations qui, comme nous l'avons vu, peuvent être interprétées comme un méta-niveau de l'œuvre proprement dite, la dramaturgie musicale emploie peu l'écriture spectrale de manière explicite et la réserve quasi-exclusivement à la scène finale. Celle-ci est consacrée de nouveau à la célébration du mariage entre Ann et John, mais dans le cadre d'une conscience accomplie de la souffrance, conscience qui fait suite à leur expérience de la mort. La représentation de la vie après la mort, d'une psychologie libérée du temps et pourtant active dans un organisme en vie, est traduite musicalement par un long passage écrit sur le spectre de si bémol (2 mesures avant le chiffre 181), passage qui se "résoudra" sur le spectre de la (chiffre 194). La présence de polyphonies chorales traitées en tâches colorées au sein d'une vaste forme instrumentale achève de compléter un tableau qui laisse percevoir une référence claire à la péroration de *Parsifal*.

Les métaphores liées à la génération naturelle sont au cœur de la théorie du *Gesamtkunstwerk* depuis ses origines wagnériennes. Alors que la libération de la différence sexuelle mène nécessairement à l'extinction de la génération naturelle, nous avons pu remarquer que paradoxalement l'exténuation des tensions et la quête d'une représentation de l'Un ne menait pas à l'extinction du drame. J.-J. Nattiez, dont l'étude porte essentiellement sur le *Ring*, explique ce paradoxe par la présence active dans le Drame wagnérien du mythe androgyne, qui permet à l'œuvre d'art totale de s'auto-féconder, indépendamment de toute participation au monde: "La fusion androgyne (...) est utopie de procréation à partir de l'Unique. La théorie esthétique nous dit tout le contraire: l'œuvre d'art totale naît de la fusion

²³ G. REIBEL: *L'homme musicien*, p.28, Edisud, Aix-en-Provence, 2000

²⁴ J. HARVEY, *op.cit.* p.40 (traduction personnelle):

"Wagner, the master of harmony, himself developed into a protospectralist – for instance in *Parsifal*, where the real vision, it always seems, is one of timbre: the transcendence offered by the Holy Grail is not couched in terms of developed harmony (that is reserved for suffering, by and large) but in terms of timbre, of orchestration based on common chords magically transmuted to harmonic series, to spectra. (...) Spectralism, like harmony, is in essence outside the world of linear time. In music, time is articulated by rhythm; in psychology, time is articulated by the process of chopping up and arranging experience into language, which separates us from the primary world and joins us to the linear symbolic order."

entre le principe poétique masculin et le principe musical féminin et la preuve de la fiabilité de cette théorie, c'est le *Ring* lui-même, œuvre androgyne réussie. (...) (L'œuvre d'art totale) se fait mythe elle-même. 'L'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction' (Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p.254, Plon, 1958). Or il n'y a pas de contradiction plus fondamentale que l'impossibilité pour l'être humain d'engendrer sans partenaire. Au contraire, fusion de la poésie masculine et de la musique féminine, l'œuvre d'art androgyne naît de la gestation d'un être unique, d'un Wagner androgyne à la fois poète et musicien.²⁵ Essayons d'appliquer ce raisonnement au modèle *Parsifal*: c'est parce que l'œuvre est mythe, mythe de l'Androgynie compris comme libération de l'ordre du symbolique, de la différenciation et de l'identité, qu'elle superpose au drame dorénavant absenté un nouvel ordre. L'hypothèse est donc que l'œuvre est l'actualisation du passage d'un ordre à un autre, que son expérience fait sens au-delà du domaine de l'esthétique, dans un ailleurs "actif mais non sensible", un opérateur numineux. *Parsifal* se conclut par la possibilité de la représentation d'une rédemption. Dans le cas de *Christophorus*, le compositeur décide au contraire après plusieurs années de doute artistique de congédier le *Gesamtkunstwerk*: l'opéra ne sait parler que de l'humain, le numineux est du domaine de la musique pure, que le genre du quatuor à cordes représente par métonymie. Ce qui était apothéose dans *Parsifal* est devenu insoutenable, et provoque l'éclatement du projet, sa fissure. Le mythe n'est plus actif. Le travail compositionnel de J.Harvey repose sur une volonté de réactivation du mythe. J.Harvey, dans un mouvement utopique d'esquive comme seule la musique sait les provoquer chez ceux qui la pratiquent, persiste à croire en la pertinence de la représentation d'une totalité sensible, en un espace insoumis à la déconstruction du sens, en un art théâtral support d'une transcendance. La musique est le facteur actif dans le mythe du *Gesamtkunstwerk* harveyien, parce qu'elle est, selon les propos du compositeur "(proche du) mystère de la mort et de toutes ses implications"²⁶, parce que, ce que, vivants, nous appelons musique fait *un* avec la conscience après la mort²⁷. Mais ce qui, dans le projet dramatique, se veut abolition du temps dans une totalité métaphore de l'Un, se révèle être, pour l'historien de la musique, le travail d'une mémoire compositionnelle, très étrangère à tout déni du temps. Second paradoxe qui, mis en tension avec celui qui fonde le drame, ouvre certainement dans l'avenir la voie à une appropriation active du *Gesamtkunstwerk* post-*Parsifal* par les dramaturgies musicales les plus différentes. Car il y aura sans doute toujours des œuvres qui tenteront non seulement les mots, comme A.Schönberg l'a fait dans un fameux troisième acte que certaines productions feignent d'ignorer, mais qui tenteront également une dramaturgie musicale sur "les mots qui me manquent", et ce malgré l'évidence peut-être "trop évidente" d'une inadéquation du sensible à l'Idée, d'une incommensurabilité du fini à l'infini. C.Debussy a raison, même lorsqu'il pense le contraire: *Parsifal* est de ces crépuscules qui n'en finissent pas. Et le *Gesamtkunstwerk*, un soleil de minuit.

²⁵ J.J.Nattiez: *Wagner androgyne*, p.270, Christian Bourgois, 1990

²⁶ Programme de la production d'*Inquest of Love* au Théâtre de la Monnaie, 1994.

²⁷ J.Harvey, interview avec Hilar Finch dans *BBC Music Magazine*, juin 1993: "I wanted to write an opera which would be central to my philosophical views, and which would be about a new consciousness in which people were living *in* music."