



HAL
open science

” ZUM RAUM WIRD HIER DIE ZEIT ”

Makis Solomos

► **To cite this version:**

| Makis Solomos. ” ZUM RAUM WIRD HIER DIE ZEIT ”. 1996. hal-01789861

HAL Id: hal-01789861

<https://hal.science/hal-01789861>

Submitted on 11 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“ZUM RAUM WIRD HIER DIE ZEIT”

Makis Solomos

in Parsifal, Paris, Opéra National de Paris, 1996-97, p. 61-68

En 1974, à l'occasion d'une représentation de *Parsifal* à l'Opéra de Paris, Jean-Claude Eloy écrivait un texte dont le titre, “Wagner... un orientaliste ?...”¹, contenait une question en apparence anodine. Tout amateur quelque peu averti connaît l'intérêt de Wagner pour l'“Orient”, qui culmina dans l'invention à des fins idéologiques — et à la suite des philologues du XIX^{ème} siècle — d'une “Inde-mère”. On sait aussi que son dernier opéra constitue, pour reprendre les mots de Hans Mayer, un “curieux mélange de christianisme, de bouddhisme et de philosophie schopenhauerienne”², en intégrant notamment des éléments d'une ancienne esquisse basée sur une légende indienne, *Les Vainqueurs*. Cependant, les intentions d'Eloy étaient beaucoup plus originales : il tentait de rapprocher la musique *même* de *Parsifal* de celle de l'Inde et évoquait un *raga*. Ce rapprochement fit bondir un musicologue célèbre qui s'exclama : “Wagner n'a jamais eu idée, musicalement parlant, de ce qu'était un *raga* hindou”³. Il est vrai qu'Eloy exprimait surtout ses propres préoccupations compositionnelles qui, poussant plus loin les investigations de Karlheinz Stockhausen, le portaient vers un réel intérêt pour les musiques de l'Inde (puis, du Japon) : sa comparaison à propos de *Parsifal* restait très générale. Il établissait un parallèle entre l'essence du leitmotiv et celle du *raga* (définie par Alain Daniélou comme “climat émotionnel particulier”) et trouvait une certaine analogie entre le début de l'opéra (ajoutons : le prélude et l'acte I, qui culmine dans la “musique de transformation”) et l'évolution globale d'un *raga*. De même, il relevait certaines caractéristiques générales de Wagner — intensifiées dans *Parsifal* — qui trouvent un répondant dans la musique de l'Inde : processus sans fin (transformation continue de la trame musicale) sur la base de structures identifiables, amorces de longues évolutions par le degré le plus faible de la dynamique générale, débuts par quelques sons semblant “chercher leur voie” (leur “incarnation” non-encore réalisée), augmentation lente, par paliers, de la dynamique, gestes à longue portée temporelle, emploi abondant de l'ornement,

¹Publié dans le programme de la Saison 1974, pp.17-22.

²Hans Mayer, *Sur Richard Wagner*, trad. Ch. Simonin, Paris, L'Arche, 1972, p.17.

³Jacques Chailley, *Parsifal de Richard Wagner. Opéra initiatique*, Paris, Buchet-Chastel, 1979, p. 51.

force de la pulsation réservée exclusivement à certaines séquences soigneusement placées et proportionnées, très longs usages du temps non-pulsé (“lisse”), proportions temporelles très grandes. Pour prolonger cette comparaison, évoquons aussi le travail sur la respiration que Wagner lui-même effectua avec les chanteurs pour la création de l'opéra, travail qu'on pourrait rapporter d'une manière très générale à la technique du chant de l'Inde : “Nous reconnûmes bientôt qu'une seule respiration bien répartie peut donner son sens mélodique exact et logique à toute une phrase musicale, en lui conservant sa cohésion [...]. Ainsi nous réussîmes à tenir sans interruption de longues lignes mélodiques, bien que des accents des plus expressifs en modifiassent les colorations avec la plus grande variété”, note Wagner⁴. Mentionnons encore ses efforts de stylisation des gestes des acteurs qui, cette fois, induiraient une comparaison avec le théâtre nô⁵. Mais il serait impossible de préciser d'avantage le parallélisme. A peine pourrait-on suggérer que, parfois, dans son travail de transformation motivique, *Parsifal* énonce des figures mélodiques ascendantes ou descendantes auxquelles une oreille attentive s'amuserait à prêter l'allure d'une “échelle exotique” (citons seulement la déformation du motif de l’“errement” dans l'acte III qui produit la “gamme” ascendante *mi, fa#, sol, sib, do#, ré#, mi*) : de telles configurations mélodiques n'ont aucun équivalent avec les notes d'un *raga* précis et, en outre, elles sont fugaces et résultent uniquement d'une transformation chromatique — à ce titre, la musique de Liszt peut être plus facilement analysée dans ces termes.

Si la comparaison ne peut donc être précisée, par contre, l'idée de base qui la fit naître est inépuisable : la référence à l'Inde découle de la constatation effectuée par Eloy (ainsi que par d'autres commentateurs) que *Parsifal* ouvre *une autre perception du temps*. Les lignes qui suivent souhaitent commenter cette proposition sous un jour particulier : le “festival scénique sacré”, dirons-nous, s'achemine vers la fusion du temps *et de l'espace*.

Dans l'acte I, peu avant la “musique de transformation”, Parsifal et Gurnemanz “semblent marcher”, accompagnés par le motif des “cloches” de Montsalvat, dans un trajet tonal qui évoque une ascension (passage de *la*

⁴“Le *Bühnenweihfestspiel* de Bayreuth” (texte de novembre 1882), dans Richard Wagner, *Oeuvres en prose* tome XIII, trad. J.-G. Prod'homme et F. Holl, Paris, Delagrave, 1910, pp.154-155.

⁵“Alors que, dans l'opéra moderne, nous nous étions accoutumés à nous démener comme si nous appelions au secours, les bras largement déployés, nous avons trouvé qu'une semi-élévation du bras, voir un simple mouvement caractéristique de la main, de la tête, suffisait parfaitement à souligner un sentiment qui prend de l'importance”, note Wagner dans le même texte (*ibid*, p.156).

majeur à *mib* puis à *mi*). Le néophyte s'exclame : "Je marche à peine, et déjà je me sens si loin". Son guide prononce alors les paroles les plus commentées de tout l'opéra : "Tu vois, mon fils : espace et temps, ici, ne font plus qu'un" (ou, plus littéralement : "le temps ici devient de l'espace"). *Zur Raum wird hier die Zeit* : un peu à la manière de Parménide (*Fragments*) qui disait : "Le même, lui, est à la fois penser et être" ! Cette célèbre phrase exprime peut-être l'état particulier de Wagner lors de la composition de l'opéra : "La vieillesse est un temps immobile. Un long instant. [...] Une seule conséquence : le temps devient espace. [...] Les années de *Parsifal* sont peut-être les plus heureuses dans la vie de Wagner", dira Martin Gregor-Dellin⁶. Mais elle nous dit aussi beaucoup plus : elle indique la volonté d'étirer le temps, de le conduire à une dilatation extrême et, en conséquence, à sa fusion avec ce qui semble immobile par excellence, l'espace.

Soulignons d'abord l'extrême lenteur du prélude — qui a indisposé plus d'un auditeur célèbre (pensons seulement à Stravinsky⁷) —, laquelle se prolonge dans tout l'opéra. "Langsam", "sehr langsam", "noch langsamer", "sehr ruhig", "zurückhaltend" (lent, très lent, encore plus lent, très calme, retenu), sont les *tempi* qui y dominent, notamment dans les deux actes extrêmes. Dans sa série d'articles *Art allemand et politique allemande*, Wagner soutient que l'*andante* est le rythme allemand par excellence. Mais un *andante* se compare à des *tempi* plus rapides. Que dire lorsque ces derniers disparaissent totalement ou n'apparaissent plus que comme explosions fugaces ? La "lourdeur" allemande, le pas du vieillard (si l'on s'en tient aux dires de Wagner ou de ses biographes) prennent alors un autre sens. Est-ce simplement, comme l'affirme Jacques Chailley⁸, la caractéristique de toute musique religieuse ? Pourrait-on aussi se laisser entraîner vers l'idée d'abîme, de gouffre insondable ; de la suspension dans une "pause parlante" dont l'étape suivante serait le silence ?

Cette lenteur — avec ses multiples interprétations possibles —, n'a d'équivalent que dans l'apparence d'extrême staticité. La technique de dérivation des leitmotive dans *Parsifal* est tellement poussée que, à la surface, dans le déroulement temporel de la musique, Wagner ne se soucie pas de leur enchaînement dynamique : au travail du développement manifeste s'est

⁶Richard Wagner, trad. O. Demande, J.J. Becquet, E. Bouillon et P. Cadiot, Paris, Fayard, 1981, p.762.

⁷"Je m'assis humblement et immobile, mais après un quart d'heure je n'en pouvais supporter plus", disait Stravinsky qui écouta l'opéra à Bayreuth en 1912 (cité par Lucy Beckett, *Richard Wagner : Parsifal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 85).

⁸*Op. cit.*, p.51.

définitivement substitué l'enchaînement de type onirique, qui procède par associations d'idées. De même, l'harmonie évolue en se repliant sans cesse sur elle-même : souvent, elle effectue des trajectoires cycliques. En témoignent ces progressions "extatiques" de tierces majeures qui, au bout de trois enchaînements, reproduisent l'accord initial. Au niveau de la construction globale, prévaut aussi la circularité. Le premier acte trouve son répondant dans le troisième (mêmes lieu et structure dramatique). A la différence du second, ils adoptent la forme arche et utilisent des éléments semblables. Cette symétrie de type spatial, sur une aussi longue échelle (plus de quatre heures), n'agit pas à des fins de "construction". Elle semble livrer le modèle de l'éternité wagnérienne qu'a si bien caricaturé Theodor Adorno : "L'éternité de la musique wagnérienne [...], c'est l'éternité du rien-ne-s'est-passé"⁹. L'impression de staticité découle aussi du fait que *Parsifal* effectue en quelque sorte une synthèse entre le genre de l'opéra et celui des *Passions* : l'action tend à disparaître au profit de la narration. "Parmi les griefs formulés [à l'encontre de Wagner], le bavardage de Gurnemanz revient maintes fois", note Pierre Boulez¹⁰. Plus généralement, le cadre rituel accentue l'idée d'une passivité généralisée (au sens des *passions*). Le modèle des chœurs est, semble-t-il, celui de la liturgie. Surtout, on soulignera la passivité du héros : Parsifal ignore ce qui se passe et ne fait que réagir — c'est pourquoi il a besoin des longues narrations de Gurnemanz. La quasi absence d'action du livret de *Parsifal* et sa musique où domine la circularité, confortent l'impression de paralysie généralisée. Dans ce monde à l'apparence si statique, qui voudrait nous purger des passions humaines, l'énergie ne peut se canaliser que dans un état d'extrême intériorisation ou bien dans l'extase, deux attitudes opposées (immersion dans soi/sortie de soi) qui ont en commun l'idée que le temps, conçu comme constitutif du soi, doit être transcendé.

Car la staticité de *Parsifal* n'est qu'une apparence. Wagner ne souhaite pas nous mener hors du temps en général, seulement du temps linéaire. Il compose une musique non-dialectique : qui ne sépare pas les moments temporels. Précisément par ses longs récits, l'opéra implique un temps où le passé n'est pas disjoint du présent, le futur lui-même — par la promesse de la délivrance — s'inscrivant dans cette continuité sans ligature. Les moments temporels se superposent, s'imbriquent, en appellent l'un l'autre et ne s'inscrivent pas dans

⁹Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p.48.

¹⁰*Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 273.

une quelconque structure d'ordre. On comprend que l'espace peut se révéler l'aune à laquelle se mesure un tel temps : non seulement parce qu'il est à l'origine de l'idée de symétrie, mais aussi parce qu'il offre le modèle par excellence de l'infini comme continuité sans ligature. Une oreille critique pourrait certes déceler l'existence de ligatures, voire même, de procédés de montage. Prenons le principe de la mélodie infinie. A la différence de *Tristan* où domine le chromatisme, *Parsifal*, par ses longues plages diatoniques met à nu ces procédés : on entend clairement que la continuité n'est possible que grâce à des cadences rompues ou évitées. Mais Wagner ne s'en soucie point. Car son idée de la continuité est tellement avancée qu'elle ne tient plus seulement à celle du flux temporel. Elle s'exprime par la possibilité d'une vision d'ensemble, d'un monde où tout communique sans médiations et qui est donné pour ainsi dire d'un bloc. Ainsi, dans *Parsifal*, il arrive souvent que la dualité diatonisme/chromatisme (qui figure le bien et le mal, la joie et la douleur, la naïveté et la magie ou ruse, etc...) n'agit pas comme opposition. Les deux mondes se côtoient : l'existence d'une totalité indivisible sous-jacente aux fragmentations éphémères est clairement suggérée. De même, la juxtaposition continue de phénomènes individués à des phénomènes fusionnels ne vaut pas comme effet dramatique. Elle signifie leur interchangeabilité, leur équivalence : le "je" et le "nous" sont une et même chose. Cela vaut au niveau de l'orchestration : plus que tout autre opéra, *Parsifal* fait sans cesse alterner des passages où l'on reconnaît clairement un instrument avec d'autres où s'opère un alliage de timbres. Au niveau de l'écriture aussi, où s'enchaînent constamment des mélodies mises à nu avec des moments massifs, dans lesquels fusionnent harmonie et contrepoint.

Lenteur, apparence de staticité, continuité qui se mue en contiguïté du fait de l'indivisibilité sous-jacente : telles sont les manifestations d'un temps qui prend modèle sur l'espace. De même : l'abolition sauf en des moments bien particuliers, de la pulsation, qui permet de discrétiser le temps. Ce dernier devient lisse, sans striures et ne peut être mesuré, quantifié. Il s'énonce comme pur vécu. Il n'est plus appréhendé comme outil pour faire avancer les choses. Avec *Parsifal* disparaît précisément le besoin de "faire avancer les choses" : il nous faut les ausculter de l'intérieur, les laisser nous ramifier, devenir chose parmi les choses. Naît alors l'immense sentiment de bien-être que l'on confond parfois avec l'hypnose. Baudelaire avait déjà décrit ce sentiment, bien avant la composition de *Parsifal*, dans la lettre qu'il envoya à Wagner en 1860 à la suite de l'audition parisienne d'extraits du *Vaisseau fantôme*, de *Tannhäuser*, de

Tristan et de Lohengrin : “D’abord il m’a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard, en y réfléchissant, j’ai compris d’où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était *la mienne*, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu’il est destiné à aimer. [...] Autre chose encore : j’ai éprouvé un sentiment d’une nature bizarre, c’est l’orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l’air ou de rouler sur la mer”¹¹. On peut rester sceptique devant un tel sentiment. “Rouler sur la mer” ou, dans le langage qu’emploiera par la suite Romain-Rolland pour nommer la source de toute religiosité : l’ivresse du “sentiment océanique”. On sait que Freud écrira *Le malaise dans la culture* pour douter de l’existence d’un tel sentiment et qu’il l’enverra à l’écrivain français avec la dédicace : “A son grand ami océanique, l’animal terrestre Sigmund Freud”¹². Par rapport à Wagner, Adorno sera encore plus critique : il l’accusera de “régression thalassale”¹³.

En deçà de ce sentiment, dans un langage plus technique, reconnaissons, pour finir, que la source de l’ambition wagnérienne d’une fusion temps-espace qui se parachève dans *Parsifal* est une neutralisation poussée du matériau musical, qui devient malléable à l’infini, telle une matrice aux possibilités illimitées. Pour mettre en œuvre cette interprétation, on ne peut que s’engager dans la voie ouverte par Boulez qui, à la suite de Debussy, a su se laisser fasciner par Wagner sans pour autant renoncer à son moi. “Pour la première fois avec Wagner, nous voyons s’épanouir un matériau musical qui est à la fois achevé et inachevé qui s’accepte aussi bien comme définitif que comme indéterminé, appartenant simultanément aux catégories du passé et du futur, par l’intercession du présent, sans que la logique interne s’en trouve distordue”, écrit-il dans “Chemin vers *Parsifal*”¹⁴. Parce qu’ils se sont libérés des impératifs du *tempo* — les thèmes classiques sont inventés en fonction d’un *tempo* relativement précis —, les leitmotive que met en œuvre Wagner dans son dernier opéra livrent un matériau neutre, mais point indifférent, un matériau qui peut générer des états très diversifiés, s’adapter à des circonstances harmoniques très variées. Et Boulez de conclure : “Ce matériau en perpétuel *devenir* est probablement l’invention musicale la plus hautement personnelle de

¹¹Charles Baudelaire, cité par André Cœuroy, *Wagner et l’esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965, p.198.

¹²Sigmund Freud, *Malaise dans la culture*, trad. P. Cotet, R. Lainé et J. Stute-Cadiot, Paris, PUF, 1995, p.3.

¹³Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p.134.

¹⁴Pierre Boulez, *op. cit.*, p.279.

Wagner — elle met l'accent, pour la première fois, sur l'*incertitude*, l'indétermination¹⁵. Le compositeur sériel insiste ici sur l'idée d'indétermination : le "pur devenir" est conçu sans racines, sans aboutissement. En somme, il interprète Wagner selon sa propre musique, où le moment de la fixation est sans cesse différé. Mais rien n'empêche de renverser cette pensée. Le "pur devenir" ne peut-il pas naître du développement continu d'une chose au contraire fixée, une fois pour toutes, dans sa racine ou son aboutissement ? Ne peut-on le comparer au développement continu d'une plante, d'un organisme ? La malléabilité du matériau qui trouve son origine dans *Parsifal* peut alors s'énoncer comme une pensée musicale qui prend modèle sur le biologique. Or, l'on sait que la musique récente, post-sérielle, a pris le chemin de l'"organicisme". Pour dire à quel point la fusion du temps et de l'espace continue à nous hanter...

¹⁵*Idem.*