

Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière

Mémoire de fin d'études – Section Cinéma

Kevin HOVSEPIAN

LA SYNTHÈSE IMAGE/MUSIQUE :
PROPOSITION ESTHÉTIQUE

Mémoire de fin d'étude réalisé sous la direction de M. Alain Aubert

-Année2005/2006-

Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière

Mémoire de fin d'études – Section Cinéma

Kevin HOVSEPIAN

LA SYNTHÈSE IMAGE/MUSIQUE :
PROPOSITIONS ESTHÉTIQUES

Mémoire de fin d'étude réalisé sous la direction de M. Alain Aubert

-Année2005/2006-

SOMMAIRE

Introduction générale.....p.7

Première partie : La synthèse esthétique et l'écriture poético-musicale wagnérienne

I/ Définition des notions.....p 8

a) La forme de l'œuvre.....p 8

b) Le sens de l'œuvre.....p 9

II/ Réflexion générale sur la question de la synthèse des arts.....p 11

a) Problèmes de la synthèse à l'opéra.....p 11

b) Problèmes de la synthèse au cinéma.....p 16

III/ La synthèse wagnérienne.....p 19

a) Les grandes étapes de l'œuvre de Richard Wagner.....p 19

b) Réflexion sur l'écriture motivique dans le *Ring*.....p 24

c) Réflexion sur *Parsifal*.....p 28

Deuxième partie : La synthèse image/musique au cinéma

I/ Dédoubllement de la musique et de l'image.....p 36

a) L'image tend vers une expression musicale.....p 36

b) La musique tend vers une expression spatiale.....p 42

II/ La question du mouvement.....p 45

a) Le contrepoint musico/visuel en question.....p 46

b) Le mouvement de caméra.....p 48

c) Les trois écritures.....p 49

Conclusion générale

RÉSUMÉ

Nous avons commencé par définir les termes qui nous serviraient à qualifier les rapports formels musique/poésie à l'opéra et musique/image au cinéma. Nous avons ensuite défini la notion de fonction formelle, notion nous permettrait d'épuiser le réseau de rapports complexes qui se jouent entre les arts lorsqu'ils coexistent.

Nous avons ensuite posé la problématique de la synthèse des arts, comme étant une tension des fonctions formelles réalisées par les différents modes d'expression employés. C'est du point de vue de cette tension que nous avons esquissé les contours de ce qui s'oppose, à l'opéra comme au cinéma, à la réalisation d'une œuvre esthétique totale.

En fin de première partie, nous avons présenté l'exemple de la synthèse esthétique réalisée par Richard Wagner, en analysant un certain nombre de fonctions formelles qui se jouent dans *Parsifal* et dans le *Ring*. Ce qui nous a permis de discuter de l'écriture motivique de la *Tétralogie* et de la modulation continue musique/poème dans *Parsifal*. Les conclusions de notre analyse nous ont permis de définir le sens de la synthèse esthétique wagnérienne.

Dans notre deuxième partie, nous avons étendu le sens de la synthèse wagnérienne au cinéma. Après avoir discuté des modalités de réalisation d'une synthèse musique/image, nous avons développé ce que pouvait signifier pour l'image de tendre vers une expression musicale, et pour la musique de tendre vers une expression spatiale. Enfin, nous avons défini la notion de mouvement cinématographique comme mixte d'image/musique, et nous avons vu dans quelle direction nous orientons cette pensée du mouvement.

ABSTRACT

We started with a definition of the terms used to qualify both the formal music/poetry relation in opera and the formal music/image connection in cinema. We then defined the notion of formal function. This notion enabled us to cover the whole range of intricate relations among coexisting arts.

The next step was to set the problem of arts synthesis as being a tension of formal functions through the various modes of expression used. In respect of this tension, we sketched the outline of an obstacle to the creation of a fully aesthetic piece of work in opera as well as in cinema.

By the end of our first part, we had introduced the example of aesthetic synthesis created by Richard Wagner, by analysing a certain number of formal functions that play in *Parsifal* and the *Ring*. This allowed us to discuss the “(leit)motivic” writing of the *Tetralogy* and of the continuous music/poem modulation in *Parsifal*. Thanks to the conclusions of our analysis, we were able to define the sense of the Wagnerian aesthetic synthesis.

In our second part, we applied the meaning of the Wagnerian synthesis in cinema. After having discussed the conditions of the making of a music/image synthesis, we proceeded to identify what could mean for the image to stretch toward a musical expression, and for the music to stretch toward a spacial expression. We finished by defining the notion of cinematographic movement as a mixture of image and music, and by observing the direction toward which we orientated the thought on the movement.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Se poser la question de cette synthèse au cinéma, c'est se demander comment l'union de la musique et de l'image peut-être rendue nécessaire. C'est encore se poser la question suivante : comment deux matières hétérogènes peuvent être mues par une même forme?

Cette question, nous nous la posons du point de vue de l'écriture : comment écrire une oeuvre musicale et visuelle d'un même geste? Evidemment, nous ne nous posons pas tant la question d'un point de vue méthodologique qu'ontologique. Qu'est-ce qui dans leur nature semble permettre cette synthèse, et qu'est-ce qui s'y oppose?

Cette synthèse de l'écriture, il ne nous semble pas qu'elle ait été réalisée au cinéma, mais à l'opéra, par Richard Wagner. Mais si celui-ci aspirait à la réalisation d'une oeuvre d'art totale, musicale, poétique, scénique, nous dirons qu'il n'a réalisé la synthèse "que" du point de vue de la musique et de la poésie. Et cela parce que la scène ne faisait pas, à la différence des deux autres, partie de son écriture.

C'est le sens de cette synthèse de l'écriture réalisée par Wagner que l'on tentera d'élucider en fin de notre première partie. Mais parce que nous interrogerons son oeuvre et cela dans une perspective qui s'avèrera cinématographique, nous devons poser les termes généraux de la problématique de la synthèse des arts, conjointement pour le cinéma et pour l'opéra.

Lorsque l'on aura défini le sens de cette synthèse, nous tenterons de le faire glisser vers le cinéma. Nous verrons comment nous pourrons, à partir de cette synthèse accomplie, ouvrir des pistes de réflexions proprement cinématographiques.

PREMIÈRE PARTIE : La synthèse esthétique et l'écriture poético-musicale wagnérienne

I) DÉFINITION DES NOTIONS PRÉALABLES

Pour poser la problématique de la synthèse des arts, et pour tenter de la résoudre, on fera appel à un certain nombre de notions relatives à la compréhension des oeuvres esthétiques. On ne parlera pas encore spécifiquement de cinéma par ce que ces notions, si l'on veut comprendre le sens de la synthèse des arts doivent être communes à toutes les pratiques. Ce qui va suivre n'est donc pas tant une analyse du phénomène esthétique qu'une tentative de définition.

A) La forme de l'oeuvre

La notion de matière

La matière esthétique d'une oeuvre - que l'on oppose à sa matière physique - c'est le tout de l'oeuvre perçu sous l'aspect de sa multiplicité esthétique.

Si l'on considère une phrase mélodique, par exemple, on dira que son matériau, la plus petite entité physique manipulée par le musicien est le son. Mais le son en lui même n'est pas encore musique. Pour ce faire, il lui faut être l'objet d'un rapport. Et de la même manière qu'il y aura musique dès lors que l'on passera du son au rapport sonore, il y aura matière esthétique dès lors que l'on passera du matériau, au rapport de matériau. Ainsi, la matière esthétique du poème ne sera pas le mot mais le rapport de mot. Le mot sera son matériau.

La question de la forme

Alors que l'on dit que la matière esthétique est le tout de l'oeuvre perçu sous l'aspect de sa multiplicité, on dira que la forme est ce même tout perçu sous l'aspect de son unité esthétique.

De même qu'il y a matière esthétique dès lors qu'il y a rapport, on dira que dès qu'il y a rapport, il y a forme. Seulement, on appellera forme, l'unité organisatrice de la matière, et matière, la multiplicité organisée par la forme. Ainsi, on percevra la matière comme la dimension statique et passive de l'oeuvre et la forme comme sa dimension dynamique et active.

Pour reprendre, nous dirons donc que le matériau de l'oeuvre est le plus petit constituant manipulé par l'artiste, que la matière esthétique de l'oeuvre est l'oeuvre perçue sous l'aspect de sa multiplicité et que la forme de l'oeuvre est l'oeuvre perçue sous l'aspect de son unité esthétique.

B) Le sens de l'oeuvre

La notion de fonction formelle

Comprendre un oeuvre, c'est en réaliser la synthèse, saisir l'unité agissant sur la multiplicité de sa matière. Et saisir cette unité, c'est remonter à son unité statique, son sens. Mais là où l'unité statique d'une oeuvre musicale est purement immanente, celle d'un poème, d'un tableau ou d'un plan ne l'est pas. On ne peut donc pas épuiser leur forme en l'observant uniquement sous son aspect matériel, parce qu'encre un poème à une dimension rationnelle, symbolique et "plastique". Il faut donc admettre qu'une seule et même forme remplit plusieurs fonctions formelles.

Parce que comprendre une oeuvre, ce n'est pas seulement saisir sa forme, c'est encore comprendre ce vers quoi cette forme tend, qui n'est pas seulement son sens, mais encore sa fonction. On ne peut en effet pas comprendre un portrait s'il l'on ne saisit pas que celui-ci représente. On dira donc que l'une des fonctions formelles d'un portrait est la fonction formelle analogique. La réunion de telle matière sur cette toile sera donc comprise en acceptant que c'est l'une des fonctions que réalise ce tableau. Mais encore ce portrait n'est pas qu'analogique, il est encore expressif. Par expressif, l'on n'entend pas seulement que le personnage représenté l'est mais que les couleurs, la composition, tendent vers l'expression d'un affect. Le tableau réalise donc également une fonction expressive, mais encore symbolique, compositionnelle, etc.

Toute oeuvre sera ainsi le lieu d'une tension entre toutes les fonctions d'une même forme.

Si nous parlons ici de fonction formelle expressive, plutôt que simplement de fonction expressive, c'est par ce que cette expression - l'expression totale du tableau - n'existe pas ailleurs que dans la chair même de ce tableau, parce que la compréhension de cette dimension expressive dépend de la saisie de tous les rapports matériels de la toile.

Et ce qui nous fait parler de plusieurs fonctions formelles plutôt que de plusieurs formes c'est parce que toutes ces fonctions formelles dépendent dans la même mesure de la même organisation matérielle. Ce que nous disons paraîtra une évidence mais il s'agit de préciser non pas des concepts mais un vocabulaire.

Pour la définir, nous dirons donc qu'il y aura compréhension esthétique totale lorsque l'on pourra réaliser la synthèse totale de la matière d'un objet, lorsque l'on pourra ramener sa multiplicité matérielle à son unité. Mais encore cette synthèse sera rendue possible dans les arts autres que la musique par la tension entre différentes fonctions formelles se réalisant dans une seule et même forme, cette identité de la forme étant finalement ce qui nous permet de parler de synthèse totale.

II) RÉFLEXIONS GÉNÉRALES SUR LA QUESTION DE LA SYNTHÈSE DES ARTS : CINÉMA ET OPÉRA

Dans ce chapitre, nous exposerons les termes de la question de la synthèse des arts, ce qui la permet, ce qui la contraint, ce qui lui donne un sens. Lorsque nous parlons de synthèse des arts, nous restons pour l'instant à un niveau général, c'est à dire que nous considérons toute pratique faisant coexister des expressions artistiques différentes comme potentiellement synthétique. Nous verrons d'ailleurs que comme n'importe quelle oeuvre, une oeuvre d'art mixte détermine la nature de sa synthèse depuis l'intérieur.

En effet, il y a pour nous analogie entre la tension existant entre différentes fonctions formelles intra-artistiques et celles inter-artistiques. Nous verrons pour autant que cette question de fonction formelle ne permet pas d'épuiser la question. Nous allons donc esquisser les contours d'une problématique qui se pose dans des termes assez similaires à l'opéra et au cinéma.

A) Problèmes de la synthèse à l'opéra

La tension de fonction formelle dans les arts mixtes

La musique, dès lors qu'elle n'est plus employée pour elle-même, dès lors qu'elle coexiste avec d'autres modes d'expressions, se trouve prise dans une tension avec ces éléments. C'est d'ailleurs cette tension, en la question de la prééminence du texte ou de la musique, qui a toujours structuré l'évolution de l'opéra : l'opéra a commencé par être de la poésie accompagnée par de la musique, puis l'opéra baroque français s'est voulu avant tout tragédie en musique, et c'est au 18^{ème} siècle que la musique devient première, le texte étant écrit spécifiquement en vue d'être mis en musique.

Cette tension, à l'opéra, ce n'est au fond pas tant celle de la poésie et de la musique que celle de la musique et du drame, du déroulement de l'action et du développement d'idées musicales, logiques qui semblent de tout temps inconciliables.

C'est donc en ce sens que nous parlons de tension, réelle, c'est à dire comme une coexistence qui ne va pas de soi. Et pour reprendre la terminologie définie préalablement, on dira que ce qui ne va pas de soi, c'est la réalisation de fonctions formelles antinomiques. Et là où la synthèse de fonctions formelles se résolvait pour les arts purs dans une même matière physique, et relativement à un même référent, c'est à dire toujours dans une même forme, cette synthèse se retrouve confrontée à l'opéra à cette hétérogénéité matérielle et référentielle.

Mais cette tension, sujet de querelles esthétiques permanentes, a été le véritable moteur de l'évolution de l'opéra, qui s'est construit autour de cette question. A l'inverse, cette tension, entre le cinéma et la musique, n'a jamais été l'objet de querelles majeures et structurantes. Peut-être parce que leur rapport semble aller davantage de soi, en tout cas qu'il semble se négocier plus facilement. Ou peut-être encore parce que la musique n'est pas considérée par le cinéma comme un art mais comme un moyen, au même titre que la photographie ou le décor.

La question du chant

Le poème étant manifesté à l'opéra par le chant, le rapport de la musique et du poème n'est-il pas évident? Le poème étant chanté, il devient d'une part matière de la musique, et d'autre part, il lui communique son sens. Mais que le poème soit manifesté musicalement à l'opéra, est ce qui fait que leur relation est naturelle, et ne prescrit rien d'un point de vue esthétique.

Le vrai problème, c'est encore que le poème a un ordre singulier, c'est que le poème, comme la musique n'est pas quelque chose qui va de soi, et que leur dignité dépend de leur sens esthétique, de leur capacité à signifier en eux même et de manière nécessaire un sens qui ne peut exister en dehors d'eux. Pour y parvenir, ils doivent l'un comme l'autre dépasser la convention et s'autodéterminer, trouver dans leur matière même leur raison d'exister. Dès lors, une contradiction apparaît. Si la forme du poème est nécessaire poétiquement, c'est que rien dans sa structure ne saurait être changé. C'est que ce poème est un ordre, et qu'il a un temps qui lui est propre.

Et de la même manière, une oeuvre musicale a sa structure et son temps propre, l'un comme l'autre étant parfaitement singulier. Autant dire qu'une oeuvre réunissant une musique organique et un poème organique paraît inenvisageable. Par ailleurs, on voit mal quel serait l'intérêt d'une telle oeuvre, le poème et la musique étant tous deux autonomes et fermés, autosuffisants.

On serait donc tenté de penser que le sens d'une telle synthèse ne pourrait résider que dans l'incomplétude de la musique et de la poésie. Il faudrait alors que l'une et l'autre s'ouvrent. Nous pensons en effet que cela a un sens. Pour autant un art peut s'ouvrir de différentes manières. S'ouvrir pourrait signifier pour la musique de renoncer à son immanence pure et de laisser place à un sens transcendant. Mais la musique ne peut pas être transcendante par elle-même, elle ne peut pas signifier au-delà de sa chair. Pourtant, si la musique n'a pas de signification, celle-ci - quelle qu'elle soit - ne cesse jamais d'être expressive. Et c'est cette raison qui justifie qu'elle a toujours entretenu un lien avec la poésie, de par cette dimension. Mais disant cela, on dit encore que la musique étant toujours expressive, cette ouverture existe, de la même manière que la poésie possède une ouverture vers la musique de par sa capacité à être chantée.

Si cette condition, l'ouverture expressive, est nécessaire, elle est encore insuffisante, car cette ouverture est naturelle, comme un accord parfait majeur est naturel, elle est un fait qui ne change rien à cette nécessité de produire un sens que l'on continuera d'appeler esthétique. Et c'est cette difficulté que l'opéra contourne dès lors qu'il instrumentalise la musique où la poésie, lorsqu'il les détourne de leur destination naturelle. Ainsi, la musique sera instrumentalisée pendant les récitatifs, et la poésie pendant les arias. L'instrumentalisation de la poésie permettra à la musique de se réaliser comme art et réciproquement.

Cette instrumentalisation aura deux conséquences. La musique se pliant à la forme du poème dans les récitatifs sera utilisée de manière strictement expressive et rythmique. Elle n'aura pas à être comprise en elle-même, horizontalement si l'on peut dire, mais comme soutien de la dimension expressive de la poésie. Elle ne sera pas perçue esthétiquement mais psychologiquement. A son tour, le poème utilisé dans les arias ne sera pas compris comme poème mais comme une expression rationnelle et sentimentale spéciale orientant le sens expressif de la musique.

Le premier niveau : la disjonction de fonction formelle

Si l'on reprend cette notion de fonction formelle, on dira que pendant un aria, la musique réalise deux fonctions, une fonction purement immanente et une fonction expressive. Mais il faut voir ici que chacune des deux fonctions pourra venir épuiser toute la matière. C'est à dire que toute la matière musicale pourra être comprise de manière immanente et/ou expressive. Un musicien pourra comprendre une oeuvre musicale en la lisant, et un néophyte, qui ne comprendra pas le sens purement musical d'une oeuvre de Schönberg sera capable d'en saisir le sens expressif (pour autant, il n'y aura compréhension esthétique totale que lorsque les deux fonctions seront épuisées dans le même temps). Le texte de cet aria, lui, réalisera également un certain nombre de fonction formelle, notamment expressive. Mais la fonction formelle expressive de la musique, et celle du poème procéderont d'un ordre différent. L'ordre expressif de la musique, la moindre de ses inflexions ne semblera pas déterminée par l'ordre expressif du poème, mais par la musique même. Ainsi, musique et poème procéderont d'ordres qui resteront parfaitement indifférents l'un à l'autre

Et si nous poursuivons notre raisonnement, quand bien même cet ordre serait le même, soit la musique se déterminant de l'intérieur viendrait déterminer l'ordre expressif du poème, soit le poème se déterminant depuis l'intérieur viendrait déterminer l'ordre expressif de la musique. Mais dans un cas comme dans l'autre, il y aura au sein de la musique ou du poème ce que l'on peut appeler une disjonction de fonction formelle. C'est à dire que dans le cas d'un aria, le sens expressif du poème, déterminé par une logique purement musicale, sera forcément disjoint de son sens immanent, parce que ce sens immanent lui ne peut pas être déterminé par le sens immanent de la musique, parce que les deux procèdent d'un ordre différent, qui n'a pas de commune mesure.

Le deuxième niveau : la contamination du sens général

Il y a un deuxième ordre de rapport qui existera toujours entre l'association d'un texte et d'une musique, et celui-ci est totalement non formel. C'est ce que nous appellerons la contamination du sens général.

C'est à dire que quelque soit l'ordre relatif de la musique et du texte, la musique se verra attribuer le sens général, rationnel du texte et le texte se verra attribuer le sens général, sentimental, de la musique.

Et si nous disons de ce rapport qu'il est non formel, c'est parce que cette compréhension ne fera pas l'objet d'un travail, d'une action de synthèse, que cette compréhension ne sera pas d'un ordre esthétique, mais psychologique. Qu'elle ne se fera pas terme à terme, qu'elle ne fera pas l'objet d'une tension active permanente. Ce type de rapport que réalise l'opéra classique et le cinéma le plus courant, convenons de ne pas l'appeler esthétique, mais sensible.

On ne croit pas pour autant que l'opéra classique soit inesthétique. Nous croyons au contraire qu'il n'est esthétique que dans la mesure où le poème n'est entendu que comme chant et pas comme texte. Le texte ne sera dès lors qu'un résidu sensiblement actif mais esthétiquement inopérant. Croit-on que le texte d'un requiem ou d'un magnificat participe - positivement ou négativement - à la compréhension de la musique? Nous ne le croyons pas.

Les enjeux de l'oeuvre synthétique

Ainsi, ce que l'on attendra de l'oeuvre synthétique, et donc de l'oeuvre de Wagner, c'est qu'elle parvienne à atteindre cette nécessité poético musicale. Que la forme du poème soit nécessaire, que la forme de la musique soit nécessaire, et que la forme de leur résultante, le drame le soit aussi, c'est à dire lorsque leur communication pourra être comprise dans un sens esthétique.

Les deux premières conditions - forme nécessaire de la musique et du poème - ont au fond déjà été réalisées avant Wagner, que l'on songe à *l'Ode à la joie* de Schiller mis en musique par Beethoven. Ainsi, nonobstant la question du rythme intrinsèque du poème que l'on a posé auparavant, il se trouve que Beethoven a réussi à faire coexister un poème sublime avec une musique sublime. Pour autant, le texte du poème pourrait être changé sans que la musique s'en ressente et inversement. Il n'existe aucune nécessité "verticale" entre les deux, aucune communication agissante et qualificatrice. Pourquoi? Parce que le lien vertical entre la musique de Beethoven et le poème de Schiller, quel est-il? Il faut bien avouer que c'est la seule "Joie".

Ainsi, la communication opère entre le sens transcendant de l'hymne et le sens sentimental et psychologique du cinquième mouvement.

Et ce sens, sentimental et transcendant - la Joie - est vague et général et pourrait tout aussi bien être exprimé par une autre musique et par un autre poème. Ainsi, il y a nécessité dans la musique et dans le poème mais il n'y a pas nécessité entre la "joie" et le poème ou la musique. La nécessité n'est pas entre ce sens général et ces oeuvres mais entre le sens immanent et donc informulable de ces oeuvres et la matière même de ces œuvres.

On dira alors que parvenir à cette synthèse des arts, c'est déjà renoncer à la formulation. C'est cesser de croire qu'une idée abstraite peut "descendre" sur deux oeuvres et les réunir esthétiquement. Cela, c'est ce qu'à toujours fait l'opéra classique et ce que le cinéma fait encore, même si on verra que le résultat est d'une autre nature, l'image et la musique étant expressif "matériellement", immédiatement, leur contact ne sera jamais indifférent. Cela semblera toujours marcher, et c'est sans doute la raison pour laquelle le rapport de la musique à la scène n'a jamais été un véritable enjeu esthétique de l'opéra.

B) Problème de la synthèse au cinéma

Contamination de la musique par le sens général de l'image

Alors que le "danger" pour l'opéra était de voir le poème contaminer la musique par son seul sens général et à la musique de ne pas exprimer le drame, on dira que le danger au cinéma est d'un autre ordre qui n'est plus tant une contamination signifiante qu'une contamination psychologique et physiologique. Et c'est ce qui fait que le contact de toute musique avec toute image aura pour résultante l'apparition d'une expression sensible qui n'était ni dans l'une ni dans l'autre seule. Ainsi, alors que le sens du poème pouvait ne pas être compris à l'opéra sans que la compréhension de la musique n'en soit atteinte, c'est ici presque l'inverse.

D'une part, la musique dans le cinéma dramatique n'est jamais comprise, c'est à dire que sa matière ne fait pas l'objet d'une synthèse. La musique est subie. Et d'autre part, la musique, étant subie physiologiquement, ne cesse d'agir. Ce qui est avouons le aussi bien une force qu'une faiblesse. Une force pour le cinéma qui voit son sens psychologique amplifié et affiné si l'on peut dire par la musique. Et une faiblesse pour la musique qui se voit dépossédée de son sens immanent, de son sens en tant que musique. C'est à dire qu'à la différence du poème, l'accompagnement de l'image par la musique est immédiatement agissant, il ne nécessite pas d'être compris.

Pour autant si de ce rapport naît quelque chose qui est de l'ordre d'une expression sensible, perçue dans la chair même du cinéma et de la musique, peut-on parler de rapport formel? Ce rapport formel pour être compris doit être un rapport dynamique agissant. Mais il faut encore qu'il y ait double mouvement, à la fois horizontal, dans la musique et dans l'image, mais encore vertical, entre la musique et l'image.

Du point de vue de l'aspect strictement matériel, on dira que le rapport formel est nul tant il est vrai que la matière de la musique ne qualifie pas la matière du cinéma et inversement, et cela parce qu'elle ne le peut pas, parce que leur matières sont hétérogènes. D'un point de vue du sens, il faut dire que si l'image est l'objet d'un rapport formel de sens, la musique n'a qu'un sens général très vague et non rationnel, purement psychologique. Il n'y a pas dans la musique de rapport formel signifiant. On ne peut donc pas non plus parler d'un rapport formel signifiant entre la musique et le cinéma dans la mesure où cette collision de sens ne se produit qu'en dehors de l'oeuvre, de manière transcendante.

Et en ce qui concerne la fonction formelle expressive? Le cinéma est l'objet de tel type de rapport et la musique également. De plus, à la différence du poème qui demande une action de compréhension du sens expressif, le cinéma et la musique entretiennent avec l'expression un rapport immédiat, psychologique et physiologique. Ainsi, l'on peut véritablement parler de rapport formel expressif terme à terme entre la musique et le cinéma, parce que leur contact sera qualifiant.

C'est à dire que la résultante expressive sera toujours déterminée, et cela dans le même temps, par la musique et par l'image.

On dira donc que ce rapport est naturel, qu'il peut ne pas faire l'objet d'un travail, de la même manière que le rapport formel matériel musique-poème manifesté par le chant était lui aussi donné. Pour l'un comme pour l'autre on dira que ces aspects sont ce qui fait l'évidence et la facilité de leur rapport conjoint.

On a vu pourtant que cette facilité n'était pas sans effet à l'opéra. Ici, il fallait sans cesse faire un choix entre la primauté de la musique ou du texte. La primauté du texte venant annihiler la nécessité formelle matérielle de la musique et la primauté de la musique venant annihiler la nécessité formelle expressive et signifiante du poème.

Le problème du rapport image-musique est lui plus délicat, car s'il y a toujours un travail d'"ajustement" nécessaire entre le poème et la musique, dans la mesure où le poème est manifesté sous la forme du chant, le rapport image-musique, lui, peut ne pas nécessiter d'ajustement, et cela parce que la musique et l'image n'entretiennent pas de rapport matériel. Ainsi l'influence "néfaste" de la musique sur l'image et inversement sera d'un autre ordre. Disons que le contact d'une musique et d'une série d'image sera néfaste à la musique dans le sens où l'attention se portant naturellement sur l'image, qui représente l'action, celle-ci ne sera plus comprise, mais juste subie. Et cette non compréhension aura pour conséquence de faire d'elle, la musique d'une l'image.

L'autre type de conséquence aura lieu lorsque la musique viendra épouser - partiellement, ce contact ne pouvant être que celui du mouvement - la forme matérielle de l'image ou inversement. Il est inutile de développer ce point car l'on sait que l'on retombe dans une problématique similaire à celle de la poésie et de la musique à l'opéra. Soit la musique prime et l'image deviendra illustrative, soit l'image prime et la musique deviendra commentaire de l'image. Disons juste que comme pour l'opéra, c'est dans une forme totale que l'on cherchera la possibilité de synthèse de la musique et de l'image, dans leur capacité à se moduler réciproquement sans jamais abandonner leur forme propre. Pour autant, le vrai problème de la synthèse image son reste l'hétérogénéité de leur matière. C'est donc ce problème, parmi d'autres, que l'on tentera de résoudre dans notre deuxième partie

III/ LA SYNTHÈSE WAGNÉRIENNE

A) Les grandes étapes de l'oeuvre de Richard Wagner

Sans faire un historique détaillé de son oeuvre, il nous faut faire apparaître quelques points de repères dans l'évolution de son langage musical et dramatique.

Jusqu'à *Tannhäuser*, on peut dire que Wagner, tout en amorçant sa future évolution, demeure dans la tradition de l'opéra romantique à la Weber. Jusque là en effet, ses opéras restent structurés autour de l'enchaînement de numéros.

Numéros, aria et récitatif

Par numéro, l'on entend à l'opéra ces différentes formes d'organisation du rapport Chant/orchestre d'une part et du rapport Drame/musique de l'autre. Cette distinction peut se faire, grossièrement, entre la notion de récitatif et de celle d'Aria (où l'on inclura tous les numéros purement musicaux : solos, duos, chœurs, etc.).

Le récitatif est un mode de chant proche des inflexions du langage parlé et dont l'accompagnement consiste en un soutien rythmique et harmonique qui peut être orchestral aussi bien que limité à un très petit nombre d'instrument, voire un seul, comme le clavecin par exemple. Le récitatif est typiquement le mode qui permet de faire avancer le drame. Dans certains genres d'opéra, comme le Singspiel (opéra comique allemand), le récitatif est simplement remplacé par la parole non accompagnée de musique.

A l'inverse, l'aria, qui peut lui aussi se décliner en différents modes, est une expression purement passionnelle du drame, une pause dans l'action visant à exprimer "plastiquement" les moments de grande tension sentimentale. Celui-ci peut se décliner en solos, duos, et l'on y inclut également les chœurs, dans la mesure où l'on fera ici la distinction élémentaire autour de la question de la prééminence de la mélodie ou de l'action. L'accompagnement orchestral de l'aria peut lui aussi se décliner en différents modes.

On dira qu'il peut «au minimum» se résumer à un simple accompagnement harmonique de la mélodie tenue par le chant. Mais l'orchestre peut comme chez Mozart par exemple s'individualiser et devenir une entité musicale et expressive à part entière.

L'évolution de la structure chant/orchestre chez Wagner

Dans les opéras de Wagner jusqu'à *Tanhauser*, cette structure est assouplie, musicalement estompée. On remarque également que l'emploi des motifs musicaux significatifs est déjà relativement abondant. Mais, ceci qui permet de situer l'opéra wagnérien n'est pas encore suffisant pour être le signe de la révolution qui va s'opérer à partir de *Lohengrin*.

Opéra et Drame

Précédant tout juste *Lohengrin*, *Opéra et drame*, ouvrage théorique fondamental du musicien voit le jour. Celui-ci est l'occasion pour Wagner de jeter un regard sur l'oeuvre qu'il a encore à accomplir. Plus encore, il est l'occasion de préparer ses pairs et le public à la réception des ses prochains opéras. Dans *Opéra et drame*, Wagner nous livre ses vues sur la destination de l'opéra, et sur le moyen d'accomplir l'opéra idéal sous la forme de ce qu'il nomme déjà drame musical. Cette conception nouvelle, totale, de l'opéra n'affectera pas que la manière de mettre un drame en musique. C'est le drame tout entier qu'il faut repenser, la musique n'étant pas, selon les mots de Wagner, la fille du drame, ce que le drame engendrerait, mais bien la mère du drame, ce qui le ferait naître.

Ainsi, lorsque Wagner fait lire le livret de *Lohengrin* à ses proches, tous en vantent les qualités littéraires, poétiques, du moins proprement dramatiques, mais la plupart se demandent encore comment ce livret pourra être mis en musique

Lohengrin et la mélodie continue.

A cette étape de l'oeuvre de Wagner, on ne peut pas encore parler de révolution, mais d'un tournant radical, du premier pas de cette nouvelle orientation. La rupture est ici à la fois dramatique et musicale. Et pour mieux le dire, on dira que les deux sont les conséquences nécessaires l'une de l'autre.

La nouveauté formelle que présente *Lohengrin* est la suppression totale de la partition à numéros. Wagner va même, dans le premier acte jusqu'à supprimer la partition en scènes, et mettre sous nos yeux des personnages ne quittant pas l'espace scénique pendant plus d'une heure. On ne peut déjà pas croire que la substance dramatique et musicale de l'opéra sera indifférente à cette restructuration profonde. Par sa longueur, par le statisme «plastique» de son action, ce premier acte s'apparenterait presque autant à une cérémonie qu'à une oeuvre lyrique. Et cette dimension rituelle est profondément ancrée dans le drame même, cet acte nous présentant rien moins qu'un office juridique médiéval dans toute sa longueur, depuis l'accusation jusqu'à la réparation. Evidemment, la musique même ne peut-être qu'affectée par cette continuité et par cette durée.

Ainsi, l'absence de partition en scène permet également l'absence de partition de la musique. C'est ici que Wagner élabore pour la première fois ce que l'on appelle la mélodie continue, flux musical ininterrompu et embrassant tout l'acte. L'une des caractéristiques de ce flux musical, c'est qu'il lie de manière nécessaire toutes les interventions chantées sans presque jamais les interrompre par des cadences harmoniques. Pour autant, on ne peut pas dire que la partition aria/récitatif/choeur soit totalement absente. Chaque intervention du roi se fait sous la forme d'un récitatif (d'un arioso plus exactement, c'est-à-dire une mélodie plus proche par son mouvement de la parole que l'aria), les récits d'Elsa et de Lohengrin sont à proprement parlé des arias, et la foule des Brabançon intervient tout le long de l'acte sous forme chorale.

Mais le prodige musical est double. Tout d'abord parce que cette partition est justement musicalement fondue en cette mélodie continue qui permet à ces "numéros" d'être toujours partiellement ouverts et de s'enchaîner avec une réelle nécessité musicale.

Ensuite parce que cette partition en résidu de numéro est signifiante. Signifiante en ce que la forme récitative des interventions royales nous disent parfaitement la froideur toute légale de sa présence. Signifiante en ce que les airs d'Elsa et de Lohengrin nous disent plus encore ce mélange d'amour et de douleur que le poème. Signifiant en ce que les choeurs des Brabançons rendent l'ancienne légitimité du choeur grec en venant s'intercaler dans l'action, et en la commentant. Ainsi les "numéros" sont employés de manière aussi nécessaire musicalement que dramatiquement, procédant d'un même mouvement. Et cette double nécessité est proprement ce qui constitue le coeur de la révolution en marche.

Le Ring et le ruban motivique.

Immédiatement après Lohengrin, Wagner s'attaque à ce qui sera littéralement l'oeuvre de sa vie. Mais cela il ne le sait pas encore et l'histoire de cette oeuvre peut nous renseigner sur la complexité de ce qui était en train d'advenir. Car elle s'est écrite sur près de 25 ans, écriture entrecoupée entre autre par celle d'une autre de ses oeuvres fondamentales : Tristan et Isolde.

Au commencement de l'écriture poétique, il y a le *Crépuscule des Dieux*, qui s'intitule encore à l'époque *La mort de Siegfried*. Cet opéra héroïque, centré sur le personnage de Siegfried paraît vite insuffisant à Wagner pour développer quelque chose qui il faut le comprendre est réellement la construction d'un monde. Il décide alors d'y ajouter une première partie qui serait l'enfance et l'adolescence initiatiques du jeune héros. Mais il est impossible de comprendre le sens de ce qu'il adviendra de Siegfried si l'on ne comprend pas son destin, destin qui a pris racine bien avant, dans ce qui deviendra *La walkyrie*. Mais c'est alors que le personnage de Siegfried se révèle n'être qu'un pion, le pion de Wotan, véritable architecte - malgré lui - de ce destin. Wotan lui-même aux prises avec son destin, qui prend à son tour racine dans ce qui deviendra *l'Or du Rhin*, prologue de l'ensemble de l'oeuvre. Ce qui n'était qu'un opéra héroïque devient une cosmogonie. Plus encore que pour *Lohengrin*, Wagner bâti une oeuvre dramatique proprement révolutionnaire, véritable défi lancé à tout le répertoire lyrique, enchevêtrement de symboles, de destins. C'est un vaste réseau, une toile où tous les éléments se trouvent liés par une nécessité absolue.

L'écriture poétique achevée, il faut encore écrire ce qui sera la plus vaste partition de l'histoire de la musique lyrique : près de seize heures de musique. Ici, la révolution musicale est quasiment achevée. Les motifs qui n'étaient encore que des éléments parmi d'autres dans *Lohengrin* deviennent la structure première de la partition. Toute la musique du *Ring* pouvant être perçue comme un vaste réseau de motifs. En plus de se répondre les uns aux autres, les motifs viennent se lier avec le chant poétique dans un subtil contrepoint matériel et signifiant venant parachever cette nécessité poético-musicale. Alors que cette nécessité était encore vague dans *Lohengrin*, on peut dire qu'elle devient structurale dans le *Ring*. C'est cette idée qui sera la base de notre réflexion. C'est ainsi que cette oeuvre sera l'un des points de repère de notre réflexion. La seconde étant le testament esthétique de Wagner : *Parsifal*.

Parsifal et la mélodie infinie.

La synthèse du *Ring* ayant eue lieu, on pourrait croire qu'il ne restait à *Parsifal* qu'à la poursuivre. Mais il est une toute autre chose que la *Tétralogie*. Celle-ci est une oeuvre protéiforme, totale mais encore hétérogène. Hétérogène parce que Wagner n'a pas hésité à confronter autant de caractères dissemblables, qui sont autant d'expressions musicales différentes. Cette hétérogénéité de la musique, c'est donc l'hétérogénéité des personnages, et celle du drame. Chaque personnage y a sa langue musicale, celles-ci toutes dissemblables. Celle de Wotan est diatonique et ample, orchestralement riche et subtile. Celle d'Alberich, d'abord chromatique, puis diatonique également concentre une variété de timbre beaucoup plus restreinte et une palette harmonique plus rude. Son langage n'en est que plus brutal. La langue de Loge à son tour est chromatique et agile. Ces trois langues, c'est encore trois points de vue inconciliables, trois pôles d'intérêt si l'on peut dire, ou trois visions du monde. Pour cela, la troisième scène de *l'Or du Rhin* qui les réunit tout, malgré l'unité de son discours musical prend cet aspect d'hétérogénéité. En cela, on peut dire que Wagner est quoique musicien toujours homme de théâtre, prenant plaisir à jouer avec les caractères.

Parsifal, c'est le corps mourant de Wagner. Ici, les personnages ne sont plus les marionnettes d'un destin mais les multiples incarnations d'une vision métaphysique.

Il n'est plus ici question d'intérêt, de posture, uniquement de douleur et de rédemption. En ce sens, on peut dire qu'ici Wagner réalise la dernière synthèse, celle où les personnages viennent se fondre totalement dans ce qui est une unique expression poétique et musicale. On peut dire qu'avec *Parsifal*, Wagner cesse d'être homme de théâtre pour devenir l'accomplissement d'un poète/musicien. Et bien entendu, cette synthèse poétique et dramatique correspond à une nouvelle synthèse musicale où tous les éléments se concentrent pour devenir pas à pas les maillons d'une chaîne mélodique qui ne cesse de se faire.

D'un bout à l'autre de *Parsifal*, on peut dire que l'on assiste au déroulement d'un même corps musical, dans lequel plus aucune occurrence ne peut venir s'opposer à une autre tant il est vrai qu'elles ne sont que les diverses incarnations d'une même chose. On attend alors le sens de ce que l'on appelait une œuvre totalement organique, en toutes ses dimensions. Alors que la *Tétralogie* était un monde, *Parsifal* est une vision, vision qui réalise l'achèvement d'une synthèse esthétique.

Cette synthèse, qui est un fait reconnu dans l'histoire esthétique, est une chose difficilement saisissable, qui s'énonce facilement d'un point de vue général mais dont la saisie profonde n'est pas aisée. Ce caractère historique et général fait de cette synthèse - et de l'idée de « Gesamtkunstwerk », d'œuvre d'art totale - un lieu commun de la pensée esthétique. Il s'agit pour autant d'une chose précieuse pour nous qui voulons élargir le sens de cette synthèse à une pensée cinématographique. C'est donc en se rapprochant du corps de l'œuvre wagnérienne que l'on espère trouver des pistes de réflexion pour notre problématique spécifiquement cinématographique.

B) Réflexions sur l'écriture motivique dans le ring

La question du motif

La première chose à interroger lorsque l'on aborde l'œuvre wagnérienne est la question du motif. On le sait, le leitmotiv est primitivement un procédé d'écriture poético-musical dont l'objet est d'identifier une cellule musicale (un thème court le plus souvent) à un sens.

Il peut tout aussi bien être associé à un personnage, à une situation ou un affect particulier. Au delà de sa brièveté et de son caractère musicalement clos, ce qui caractérisera le motif, c'est sa coexistence serrée avec un élément poétique ou scénique, mais plus encore, sa capacité à exprimer musicalement l'élément signifiant auquel il est associé. Car le motif n'entretient pas un rapport conventionnel avec ce qu'il signifie, mais un rapport expressif. Ainsi, même si le sens du motif n'est pas tout entier engagé dans sa forme, il l'est partiellement, et c'est la raison pour laquelle le motif est reconnu comme tel

On dira donc que le motif est double. Ce dédoublement, la musique l'opère en se voyant attribuer un sens spécial. Mais c'est une fois implanté, c'est à dire lorsque le motif sera perçu non plus seulement comme musical, mais encore comme signifiant qu'il pourra devenir un double de la poésie. Par cela on entend qu'une fois autonome, le motif pourra être utilisé en contrepoint signifiant avec le texte. Pourra-on dire qu'il interviendra comme un élément structurel? Pour cela, il faudra d'une part qu'il soit l'objet d'un rapport musique image, ce qu'il est fatalement. Mais il faudra aussi qu'il soit l'objet d'une double nécessité, à la fois poétique et musicale. Par nécessité poétique, on entend que son intervention devra être comprise, que ce contact signifiant devra être perçu. Et par nécessité musicale, on veut dire que le motif devra faire partie, organiquement, du tissu musical, il devra être l'objet non plus simplement d'une compréhension rationnelle, mais encore musicale. Et cela, il ne le pourra que s'il n'est pas totalement clos, replié sur lui même, mais ouvert en avant et en arrière sur l'ensemble du tissu musical. Il ne devra pas être perçu comme une entité musicale parfaitement autonome.

Le motif dans le *Ring*

On a dit que le motif, pour être identifié, devait être bref et musicalement clos. Et cette question de la brièveté et de sa clôture musicale du motif ne va pas sans poser de problème, dans la mesure où cela le fait tendre à s'extraire du tissu musical et ainsi de briser la logique musicale. Ainsi, dans les scènes les plus théâtrales de la *Tétralogie* - dans la deuxième scène de *l'Or du Rhin* ou dans la troisième scène du *Crépuscule des Dieux* par exemple - l'on n'entend plus tant de la musique qu'un discours musical qui ne tient que par son caractère signifiant.

Les ruptures musicales causées par le croisement de motifs de ces scènes auront pour effet de donner à comprendre l'orchestre comme un commentaire serré du drame, parce que la nécessité musicale le cèdera à une nécessité strictement discursive.

Mais ailleurs dans la *Tétralogie*, dans le prologue de *l'Or du Rhin* ou celui du crépuscule des dieux, Wagner accomplira le prodige de réaliser ce que nous avons présenté comme étant la substance d'une vraie synthèse.

Le prologue de *l'Or du Rhin*

Pour décrire la première scène de *l'Or du Rhin*, remarquable de ce point de vue, nous faisons appel à la description qu'en a faite Stéphane Goldet dans son analyse musicale de la *Tétralogie* :

« Le célèbre mi bémol, d'abord immobile et seul durant quatre mesure engendre, par simple "division harmonique", sa vie propre. Mi bémol de départ, quintes, puis octaves et tierces cascaded par un mouvement toujours recommencé de notes progressivement agrégées en arpèges. Sur le fond de ce magma d'abord indistinct, ce sont les différents registres instrumentaux qui, par seule différenciation du timbre, viennent poser les premières figures identifiables. Le premier motif est élémentaire : simple figure montant d'un accord parfait déployé en arpège, sereine, fluide et continue, elle est liée au Rhin, et est donnée par huit cors divisés se déployant en éventail dans l'orchestre.

Cette figure est elle-même dynamisée à son tour par démultiplication rythmique aux cordes médianes. Les figures fluides se répètent en se tuilant les unes aux autres, de plus en plus animées, de plus en plus claires et dans une dynamique ne croissant que de l'entrée progressive de tous les pupitres¹ »

De ce motif primordial, qui viendra ensuite irriguer toute la scène prend naissance un autre motif, celui des filles du rhin. L'accord se fige et devient un arpège plus frêle, joué aux cordes, mais dont le mouvement l'assimile immédiatement au motif initial. Et c'est sur cet arpège que vient se développer le chant des trois filles du rhin. Ces motifs vocaux, on les dira modulés par le motif de l'orchestre dans le sens où leur mouvement plus libre semblera comme mu par le mouvement de l'arpège. Ainsi,

1

ce nouveau motif, généré par le précédent se révèle immédiatement et puissamment signifiant, parce que ce qu'il est engendré par le précédent comme les nixes sont littéralement les filles du Rhin, et parce que ce motif du Rhin était déjà perçu comme motif liquide, de par sa nature musicale et son association avec l'image du rhin. L'on assiste à ce qui ne peut être reconnu que comme une métaphore filée.

Puis, ce tissu orchestral est progressivement troublé par une cellule musicale dans un registre jusqu'à présent insolite, joué aux bois. Ce rythme saccadé vient conclure le motif précédent, pour se développer complètement en le motif d'Alberich. Celui-ci, quoi que nouveau a pris racine dans le tissu orchestral précédant. Et cette racine est musicalement une contamination de ce motif diatonique des filles du Rhin par cette nouvelle cellule chromatique qui est pourtant parfaitement intégrée au tissu. Ainsi vient se créer dynamiquement, formellement, nécessairement ce qui par association avec l'action dramatique s'avère être un enchevêtrement motivique signifiant.

Nous arrêtons là notre description que l'on ne peut pas raisonnablement tenir sur toute la scène. Nous dirons simplement que la suite verra l'apparition de nouveaux motifs qui seront structurés par un retour alterné de ces thèmes. Mais ces thèmes initiaux ne seront presque jamais réutilisés tels qu'ils sont apparus. On dira que le tissu musical de cette scène est un mouvement continu qui ne cessera d'être modulé par des éléments signifiants et musicaux ayant pris corps plus tôt dans le drame. Et c'est véritablement le génie de Wagner que de faire tenir toute sa musique dans ce réseau extrêmement complexe de cellules signifiantes en perpétuelle interaction. De plus, ces éléments étant immédiatement associés à des éléments du drame, parce qu'éminemment expressifs, toute la musique, en ne cessant jamais d'être de la musique, ne cessera jamais non plus d'exprimer le drame. Et c'est ainsi que Wagner fait passer le motif d'un procédé statique signifiant, à un procédé formel. On dira pour reprendre la terminologie précédente que la fonction formelle réalisée par le contact du poème et de la musique n'est rien d'autre qu'une pensée motivique. Et que cette pensée n'est pas seulement musicale mais encore dramatique. On peut dire qu'ainsi tout le drame devient formel, agissant dans sa totalité, sur sa totalité. Une sorte d'essence singulière du drame.

Le motif, tel qu'on l'a vu dans l'exemple précédent, ne peut pas être considéré comme un signe. De par la tension formelle qui lie le motif de toutes parts, aussi bien vers la musique que vers le texte, de par l'évidence expressive que revêt le contact de chaque motif avec les éléments du drame, on dira que le motif wagnérien n'est pas un signe mais une manifestation musicale. Qu'ainsi, lorsqu'il sera reconnu, il n'apparaîtra pas comme signe de, mais comme résurgence.

C) Réflexions sur *Parsifal*.

La génération du motif dans *Parsifal*

Le coeur du matériau poético-musical de *Parsifal*, comme celui de la *Tétralogie* ou de *Tristan* est l'écriture motivique. Cette écriture - comme nous venons de le voir - est chez Wagner non pas un procédé, une technique, mais le tout dans ce sens où plus rien n'existe en dehors du motif. Pour autant, l'utilisation du motif dans *Parsifal* est à distinguer clairement de son utilisation dans la *Tétralogie*.

Si l'on observe son prélude, on s'aperçoit que de toute sa matière, il n'est absolument rien qui ne soit pas motivique. Pour autant, lorsqu'ils apparaissent, ils ne peuvent encore être dit motifs. Alors que le prélude de *l'Or du Rhin* était immédiatement compris comme la manifestation sonore du fleuve, rien ne semble pouvoir s'éclairer ici entre l'orchestre et la scène. De plus, nous avons dit plus haut que c'est la brièveté et le caractère clos du motif qui permettaient de le reconnaître. Or les motifs structurants de *Parsifal* ne sont ni l'un ni l'autre. Ces motifs qui composent le prélude, au nombre de cinq, ne sont pas musicalement étrangers les uns aux autres, ils se génèrent naturellement. Cette génération des motifs, nous l'avons déjà vu dans la *Tétralogie*. Mais presque toujours, les motifs étaient liés dans le tissu musical et poétique "de proche en proche". En cela, nous voulons dire qu'ils n'étaient pas liés par une nature commune mais par un travail d'écriture, on pourrait presque dire un artifice, quelle que soit la valeur esthétique de cet artifice.

Dans *Parsifal*, au contraire, la plupart des motifs se retrouvent moins liés par nécessité dramatique que purement musicale, ce que Pierre Boulez appelait « *la matrice autocréatrice du système de leitmotive*² ». Ainsi, ces motifs ne prennent pas naissance dramatiquement mais musicalement et leur nécessité commence par être musicale. Lorsqu'ils interviendront dans le drame, ils apparaîtront moins comme motivés par celui-ci que l'inverse. Et c'est en ce sens que l'on dira que la musique de Parsifal est réellement génératrice du drame

La synthèse poético-musicale

Ce que nous avons vu jusqu'à présent, c'est en fait la capacité de Wagner à synthétiser la musique et l'action dramatique peut-on dire. Mais qu'en est-il du poème dans sa chair même, dans ce qui nous permettrait de parler de synthèse du poème et de la musique?

Cette synthèse nous l'avons déjà dit est rendue possible dans tout opéra par un fait naturel qui est que le poème se manifeste sous la forme du chant et qu'ainsi sa matière est musicale. Ceci s'il faut le répéter ne garantit que le fait que le poème devient une forme au sens matériel du terme. Et le poème ne peut être réduit à sa dimension matérielle, car en tant qu'il est poème il est encore mu par des fonctions formelles signifiantes, symboliques et "plastiques". Ainsi, le rapport formel total entre la musique et le poème ne peut être garanti que par le fait que les autres aspects de sa forme se trouvent également engagés avec la forme musicale.

Nous avons vu que les motifs wagnériens ne fonctionnent pas seuls mais en réseau et qu'encore ces motifs se croisent et plus encore se modulent. Ainsi, les motifs étant rendus signifiants par l'action du poème et entrant en contact avec d'autres motifs également signifiants, on peut dire que l'écriture wagnérienne réalise une véritable fonction formelle signifiante. De cette manière, la communication du sens entre les motifs et le texte n'est pas une communication vague, une contamination signifiante de l'un par l'autre mais une tension perpétuelle que l'on pourrait appeler poétique. Mais encore, peut-on vraiment dire du poème wagnérien qu'il soit poétique?

Pour le dire, il faudrait que la totalité de sa matière puisse être épuisée par une action de synthèse, que chaque vers soit perçu comme l'expression nécessaire de son sens esthétique.

Mais nous disons non seulement que le poème wagnérien n'est pas poétique considéré en lui-même, mais qu'encre le poème wagnérien n'existe pas en lui-même dans la mesure où son expression n'est pas écrite mais chantée, et que dès lors, il ne peut être pensé que comme tel. Ce que nous voulons dire, c'est que son sens n'est pas immanent par lui-même mais qu'il le devient par son expression musicale, et cela de deux manières. Tout d'abord, parce que chanté, la forme matérielle du poème n'est plus que la sonorité des mots mais encore leur musique, au sens littéral du terme. Et ainsi, que la forme sonore du mot nu ne saurait être considéré dans la mesure où le poème n'existe pas sous cette forme. La forme matérielle d'un vers chanté ne sera pas épuisée quand il sera lu mais bien lorsqu'il sera entendu, c'est à dire lorsque non seulement ses articulations sonores seront saisies, mais plus encore lorsque la mélodie qui le porte sera saisie. Pour autant, on pourrait objecter que cela tout l'opéra et toute la chanson le réalise. Et c'est là qu'intervient le deuxième point, c'est que le rapport de sens des mots eux-mêmes sera perçu nécessaire non pas lorsqu'ils seront saisis linéairement mais conjointement avec les rapports de sens des motifs. Et cela, nous dirons que nulle chanson, nul opéra ne l'avait réalisé avant Wagner, et que la condition nécessaire de cette réalisation est que ne cessent de se jouer dans la musique des rapports de sens, c'est à dire une écriture motivique totale.

On dira donc que la nature de cette synthèse ne cesse de se jouer dans le dédoublement de la musique et de la poésie. Le dédoublement de la poésie en musique et sens, nous avons dit qu'il était rendu naturel par le chant et que ce fait expliquait le rapport privilégié de la poésie et de la musique. Le deuxième dédoublement, on vient de le voir fait l'objet d'un travail, c'est que la musique s'ouvre vers le sens, non pas en tant qu'elle se voit attribuer le sens général du poème mais dans la mesure où en son sein même se jouent des rapports de sens et de matière entre la poésie et la musique.

Pour le dire plus simplement, on dira que le dédoublement de la poésie est rendu évident parce que le poème est chanté, et que le dédoublement de la musique fait l'objet d'un travail parce que la musique n'est pas en elle-même poétique.

Mais l'on n'a pas encore totalement épuisé le sens de la synthèse wagnérienne en parlant de ce sens musical immanent et de cette fonction formelle poétique que réalise l'écriture motivique.

La synthèse de *Parsifal*

Le problème que pose l'écriture motivique telle qu'elle se réalise souvent dans la tétralogie, c'est à dire comme discours, c'est qu'elle réalise essentiellement deux fonctions formelles qui s'opposent, et dont la synthèse ne peut être faite en un seul geste. On dira simplement que la compréhension rationnelle du sens des motifs et du sens du poème ne nous permet pas de comprendre dans le même temps le sens immanent de la musique. Que la synthèse rationnelle et la synthèse immanente, ne peuvent opérer dans un même mouvement. Que comprendre le sens rationnel du réseau de motif, c'est déjà ne plus en comprendre le sens immanent, c'est déjà ne plus suivre le flux de la musique.

Dans *Parsifal*, au contraire, on pourrait presque ne pas comprendre le sens rationnel des motifs tant il est vrai que saisir leur dimension expressive permet de les épuiser totalement. Les motifs de *Parsifal* ne sont plus du tout des signes, mais des forces. Les comprendre musicalement, c'est presque tout comprendre. Mais pour tout comprendre, il faut encore entendre le poème.

Ce que l'on comprend lorsque l'on entend le poème de *Parsifal*, c'est qu'il ne cesse de moduler la musique, dont chaque inflexion semble devenir l'expression idéale du texte lui-même. Il n'est rien, pas un mot du poème qui n'agisse sur le mouvement de la musique. Il semble ici que l'orchestre est agi par le drame. Orchestre qui n'est jamais soutient du chant mais expression totale. Non seulement celui-ci génère les motifs, mais encore il module le chant, qui n'est qu'un flux parmi tous les mouvements de l'orchestre, et ce flux porte le poème, qui lui-même module l'orchestre... Cette modulation est donc permanente et semble se jouer toujours dans les deux sens.

C'est un mouvement perpétuel, jamais clos. *Parsifal* est un objet esthétique qui ne cesse de se faire et dont la compréhension ne dépend pas tant de la compréhension du sens général de l'oeuvre que de notre capacité à ne jamais lâcher le drame, qui n'est rien au delà de la musique et du poème.

Parce que la musique est sans cesse enroulée autour du drame, modulée par celui-ci, on serait tenté de dire que le drame détermine la musique. Pour autant, la musique ne cesse jamais d'être comprise comme de la musique, tant et si bien qu'il est impensable que celle-ci soit déterminée par autre chose que par elle-même. C'est alors que la musique détermine le drame. On voit bien que le problème qui se pose est qu'il est impossible de dissocier ici la musique du poème, dont le centre commun est drame. Ce mouvement conjoint permet au mot de venir surdimensionner la musique, de la faire tendre vers une expression transcendante et la musique surdimensionne le poème en l'ancrant définitivement et nécessairement dans la matière musicale.

On dira alors, et ce n'est pas une image, que tout dans *Parsifal* est à la fois poème et musique et que le flux des deux est strictement le même, qu'il n'y a pas un flux de compréhension signifiant et un flux de compréhension immanent. Et cette synthèse, ce n'est pas tant le poème lui-même qui la permet mais la musique qui en se dédoublant, en se faisant expression totale du drame, devient le sens immanent du poème.

Mais enfin, cette synthèse n'est pas comme on l'a dit une synthèse strictement formelle. Parce que l'action même de *Parsifal* est elle-même une synthèse dans laquelle il est impossible de dissocier le drame de la passion, l'action du sentiment. Et c'est la raison pour laquelle la musique peut ne jamais cesser d'être passionnelle et le poème d'être dramatique, parce que l'action est toujours les deux à la fois.

Conclusion et ouverture : y a-t-il une place dans cette synthèse pour l'image?

Si l'on reprend ce qui nous a permis de parler de synthèse esthétique pour *Parsifal* et dans une autre mesure pour la *Tétralogie*, nous avons dit :

- La musique a un sens immanent, expressif mais s'ouvre sur un sens transcendant qui va se jouer dans des rapports tendus et réciproques avec le texte.
- Le texte se voit donner un sens totalement immanent par le fait qu'il est chanté et que ce chant ne cesse d'exprimer directement, matériellement ce que le texte exprime indirectement.
- Les rapports formels qui se jouent entre la musique et le texte sont constamment multidimensionnels : signifiants, expressifs et immanents.

Peut-on dire que l'image wagnérienne entre dans ce type de rapports? Une chose nous permet d'en douter. C'est que les rapports entre l'image et la musique sont ponctuels et en cela non structurants. On dira donc que l'image telle qu'elle existe virtuellement ne fait pas l'objet des rapports existant entre le poème et la musique. Pour autant, le poème étant écrit avant la musique, et malgré cette écriture successive, la synthèse a pu s'opérer. Pourquoi ne pas croire que la mise en scène venant s'ajouter à cette synthèse, à ce tout, pourrait réaliser une seconde synthèse?

Parce que justement la musique en venant s'ajouter au poème venait opérer une synthèse avec un tout ouvert et esthétiquement encore incomplètement formé. Cette synthèse, nous avons vu en quoi elle nous permettait de considérer *Parsifal* comme un objet esthétique total. Or si celui-ci est total, si son sens se réalise pleinement sous cette forme, comment pourrait-elle être changée? Nous pensons que l'écriture de Wagner - qui exclut le plus souvent une écriture visuelle - est trop totale pour avoir été incomplète au moment de la composition. D'autant plus que rien de ce qui se manifeste visuellement ou presque n'advient pas déjà à la fois dans la partition et dans le poème. Penser l'image revient alors à se demander ce qu'il manque esthétiquement à *Parsifal*. La dimension scénique ou visuelle est-elle de ce point de vue nécessaire? Et encore, si celle-ci l'est, l'est-elle comme une fonction ou comme art? Et plus encore, dans l'édifice wagnérien, la scène peut-elle se réaliser comme art?

Nous ne faisons que poser ces questions qui feraient l'objet d'une autre réflexion. Pour le moment, nous partons du principe qu'une synthèse image/musique, pour se réaliser doit faire l'objet d'une écriture. Et c'est dans cette perspective de l'écriture que nous abordons notre deuxième partie.

DEUXIÈME PARTIE : La synthèse image/musique au cinéma

Introduction

L'objet de notre réflexion, est ici de poser la question de la synthèse image/musique comme une virtualité, et de confronter cette virtualité à réalité de la synthèse wagnérienne dont nous avons tenté d'esquisser les contours dans la partie précédente. Cette synthèse, nous l'avons défini relativement à certains points précis :

1) Il faut que la musique se dédouble, qu'elle ne cesse d'exprimer la musique et le drame. Cette expression est rendue possible à la fois par la dimension signifiante de l'écriture motivique, mais plus encore par sa dimension expressive. Par rapport à l'image, on dira que dans une perspective dramatique - et qui est celle dans laquelle nous restons- la musique ne doit pas cesser d'exprimer le drame mais qu'encre, là où celle-ci était ouverte sur le poème dans *Parsifal*, il faut qu'elle s'ouvre sur l'image au cinéma, et cela de manière permanente. C'est donc l'une des questions que l'on se posera dans le chapitre I : comment la musique peut-elle s'ouvrir vers l'image?

2) Mais on a vu que c'était la musique seule qui se dédoublait, qui était transformée et que le poème en lui même ne se voyait pas modifié par cette perspective. C'est que le poème ne se dédouble pas mais "devient" de la musique par le chant. Pour autant, rien de tel ne semble possible au cinéma, en effet, l'image ne peut devenir musique et inversement. On peut alors considérer que :

- L'image et la musique doivent toutes deux se dédoubler. Il faudra alors se demander ce que signifie pour l'image de tendre vers la musique, ce que l'on exposera également dans le chapitre II.

- Mais on peut également dire que si ce lien matériel n'est pas donné, il existe quand même matériellement un rapport privilégié entre la musique et l'image : le mouvement. Cette question de mouvement est une évidence mais nous verrons dans le chapitre III le sens que l'on donne à cette évidence.

D) DEDOUBLEMENT DE LA MUSIQUE ET DE L'IMAGE

A) Tension de l'image vers l'expression musicale

Faire tendre l'image vers l'expression musicale, c'est la faire tendre, comme cela est le cas pour la musique, vers une expression immanente. C'est-à-dire de faire de l'image un tout matériellement synthétisable. Mais là où l'on distingue immanence et transcendance d'un poème autour de la question du sens, nous pensons que cette distinction doit être faite pour l'image autour de la question de l'espace, qui au cinéma est l'objet d'une tension permanente entre immanence et transcendance. C'est le sens que l'on donne à cette distinction que nous allons exposer maintenant.

a) L'espace en question : espace immanent et espace transcendant

Le cinéma, non seulement représente l'espace, mais encore, il le reconstitue. C'est à dire que le montage ajoute de l'espace à de l'espace pour finir par en susciter une image mentale que le spectateur peut reconstituer. Ainsi, l'espace joue le rôle de référent au cinéma, non pas seulement parce que le cinéma le représente, mais plus encore parce que l'espace est vu au delà des images. Car dès lors que l'on comprend la position relative des éléments d'une séquence par son découpage, nous nous faisons une image mentale de cet espace. A partir de là, à la représentation de l'espace de chaque plan s'ajoute la référence à un espace qui, sans être entièrement représenté, est indiqué, donné à comprendre par le montage.

Et ce que nous disons de l'espace, il faut encore le dire de l'action. Car c'est l'action qui est le véritable référent du cinéma dramatique. Cette action, cet espace, nous les dirons transcendants dans la mesure où ils font signe de quelque chose qui n'est pas dans le plan mais qui le déborde. Et ce débordement qui fonde la puissance du cinéma narratif nous semble être, dans une perspective musicale, une entrave. Nous dirons en effet que là où la dichotomie sens transcendant/sens immanent trace une ligne de partage entre le texte informatif et le texte poétique, cette dichotomie espace transcendant/espace immanent trace celle du cinéma narratif et d'un cinéma que l'on pourra dire musical.

La question du hors-champ

Cette notion d'espace transcendant, est évidemment corrélative à la question du hors champ. Hors-champ qui existe pour toute image, photographique, picturale et cinématographique. Mais là où ce hors-champ est statique dans les arts de l'image fixe, il devient dynamique au cinéma, constamment sollicité. Ce hors-champ est donné à penser par les sons hors cadre, par le montage, mais encore par la composition des plans. En effet, le cinéma narratif ne travaille pas sur des compositions stables et fermées, autosuffisantes mais au contraire sur des compositions « partielles » que le montage viendra compléter.

Le meilleur exemple étant ce qui se passe dans le cas d'un champ-contre/champ académique, où chaque personnage se trouve inscrit dans une partie du cadre correspondant à leur position relative par rapport à l'autre personnage. Cette figure est typiquement celle qui donne à percevoir l'espace comme existant au delà du plan. Cette appréhension de l'espace, nous la disons transcendante parce qu'elle n'est présente dans la matière d'aucun plan. C'est une référence vers quoi le découpage fait signe. Et c'est d'ailleurs cette référence de l'espace qui peut permettre au découpage d'être compris, même sans tenir compte des rapports formels matériels, signifiants, ou expressifs.

C'est alors que l'on voit que cet espace, cette action joue un rôle similaire à celui du sens général d'un texte. C'est à dire que c'est l'objet de la cohérence de l'ensemble et qui peut rendre accessoire le recours aux liens formels matériels pour comprendre le texte où la séquence. Alors que l'on dit que le sens d'un texte n'est pas entièrement engagé dans sa forme, on dira qu'il en est de même pour le sens spatial du découpage. Un découpage a un sens spatial au delà de la durée des plans, du détail de leur composition, l'enjeu n'étant pas tant de percevoir des rapports formels matériels que de parvenir à saisir l'au delà de la matière, à se retrouver aux prises avec la situation même.

On ne dit évidemment pas que c'est la seule référence à l'espace et à la situation qui détermine le découpage dans le cinéma narratif, mais plutôt que c'est ce qui le permet.

Pour parler de fonction formelle, on dira que si celle-ci est matériellement nulle - se résumant parfois à la simple symétrie et dans tous les cas à la technique "statique" de l'étalonnage - le cinéma de qualité se réalisera toujours dans des fonctions formelles de sens et d'expression, ce qui suffit à le considérer d'un point de vue esthétique. Ainsi, le découpage dans le cinéma classique sera toujours le lieu d'une tension entre l'espace/situation transcendant et les fonctions formelles expressives et signifiantes.

Mais enfin, chacune de ces fonctions formelles ne sera jamais uniquement visuelle, mais évidemment sonore. Nous ne faisons qu'indiquer ce point et ne le développons pas, car ce qui nous intéresse ici n'est pas de démonter les structures signifiantes et esthétiques du cinéma sonore dramatique comme pratique mais seulement d'indiquer ce qui peut constituer un frein à la réalisation musicale du cinéma.

La génération de l'espace

Donner un sens immanent à l'image, cela ne peut pas être autre chose que de rendre l'espace/situation lui même immanent, de tendre à supprimer sa dimension transcendante au plan. Voyons ce que nous entendons par là. Nous l'avons dit, ce caractère transcendant de l'espace est dû d'une part au hors-champ et au montage que l'on peut appeler complémentaire - où l'on ajoute de l'espace à l'espace - mais encore au caractère ouvert des plans. Comment donc, sans renoncer au découpage travailler cette idée d'un espace immanent? Rendre l'espace immanent, c'est travailler le découpage dans le sens d'un perpétuel devenir, où il ne semble plus tant découper l'espace que le générer. Générer l'espace c'est d'abord ajouter un espace toujours jamais vu, ni même pensé. Un espace que rien n'a encore suggérer jusqu'à son apparition mais dont la nécessité tiendrait de son «contact» matériel avec l'espace précédent.

Et réaliser cela, c'est d'une part clore le cadre, faire de l'image un tout, mais un tout matériellement tendu vers sa réalisation en une autre image signifiante, expressive, compréhensible formellement. C'est encore ne jamais signifier le hors champ, par le son, ou par le regard. Générer l'espace c'est créer un espace nouveau pour chaque cadre, espace qui n'est jamais signe d'un autre espace. C'est générer des visions toujours renouvelées.

Ce qui ne veut évidemment pas dire de rendre le drame ou l'espace incompréhensible, mais que celui-ci ne le soit plus par référence à une action où à un espace qui excède les images, mais que les images contiennent totalement. C'est encore dire que tout l'espace doit être saisi non plus comme contenant, mais comme agissant, que cela soit par sa forme matérielle, expressive ou signifiante. C'est passer de l'espace statique à l'espace formel. Cela veut dire que l'image ne doit plus représenter l'espace mais le manifester.

Et par analogie avec l'exemple de la musique de *Parsifal*, on dira qu'au cinéma, générer l'espace, c'est générer le drame lui-même, c'est rendre celui-là immanent au découpage. C'est renoncer à cette idée d'une situation qui existerait au delà des images. C'est peut-être donc renoncer à l'idée de scénario. C'est en tous cas affirmer le découpage comme lieu de l'écriture dramatique. Et nous disons bien le découpage et pas le montage, montage incapable d'agir sur la nature intrinsèque du plan, sur son mouvement, sur son tempo.

S'il faut le préciser, on ne dit pas que le découpage doit être le lieu d'une écriture dramatique parce qu'il peut réaliser une fonction dramatique, ce qu'il fait toujours, mais que celui-ci doit être le lieu de la première écriture dramatique (notion sur laquelle nous reviendrons à la fin du chapitre 3).

L'espace et la durée

Si jusqu'à présent nous avons considéré cette question de la génération de l'espace dans une perspective de succession, nous n'avons pas encore considéré la dimension de sa durée, c'est-à-dire du temps propre de l'image.

Alors que la synthèse verticale, harmonique est immédiate dans la phrase musicale, elle fait l'objet d'un travail dans l'image, d'une synthèse opérant dans le temps. On dira que l'image est verticalement aussi complexe que l'oeuvre musicale l'est horizontalement. Mais l'image de cinéma, parce qu'elle est de l'espace qui dure est le lieu d'une tension entre sa dimension spatiale et sa dimension temporelle.

En effet, d'un point de vue d'une pensée formelle matérielle, on doit penser que l'image fera l'objet d'une double synthèse, et ce fait ne va pas de soi. Parce que ces deux synthèses doivent se faire idéalement dans un même temps. Mais toutes les images ne nécessitent pas également le même degré de synthèse. On dira en effet que toutes les images n'ont pas la même épaisseur esthétique. Ainsi, pour penser cette question de la durée relative à l'espace, nous poserons l'hypothèse d'une image verticalement peu épaisse, que l'on appellera le plan fixe harmonique

Le plan fixe harmonique

Par plan fixe harmonique, on entend une image matériellement simple dont la synthèse peut opérer presque immédiatement, dont la compréhension formelle doit être instantanée. Et c'est en ce sens que l'on parle d'harmonie. Parce que celle-ci est en musique une saisie physiologiquement immédiate et qui fait l'objet d'une compréhension élémentaire. La dimension harmonique sera par contre le terme de rapports complexes dans le temps. Il en sera ainsi du plan harmonique qui devra être l'objet d'une compréhension formelle matérielle immédiate, en lui-même, mais qui sera terme d'un rapport essentiellement temporel. Ce type de plan demandera donc une simplification extrême de sa nature matérielle, qui doit se voir réduire à un petit nombre d'éléments, éléments qui doivent être eux-mêmes extrêmement simples.

Mais cette extrême simplicité ne résout pas la question de la durée. Car nous pensons qu'un plan comme un tableau, et cela même d'un point de vue matériel, pas simplement psychologique, à une durée propre, que ceux-ci doivent être vus en un certain temps pour que leur durée soit épuisée. Mais alors que la durée d'une oeuvre musicale est objective, imposée par l'oeuvre, la durée de l'image est subjective, elle doit durer le temps de sa synthèse par le spectateur. Et ce fait précis qui n'est pas un problème pour le tableau devient un problème irrésoluble pour le cinéma dans la mesure où le cinéma comme la musique impose la durée. Mais alors que la musique impose la durée sur des éléments harmoniquement fins - un accord n'excédant jamais un certain nombre de notes - le cinéma joue toujours avec des éléments harmoniquement très épais. C'est encore une fois la raison pour laquelle on ne peut penser des images de type harmonique que dans la mesure où celles-ci sont matériellement dépouillées.

La question que l'on se pose au fond, dans la perspective de la musicalisation de l'image est la suivante : est-ce qu'une série visuelle peut-être synthétisée d'un pur point de vue matériel ?

Nous ne le pensons pas et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que la constitution du matériau visuel n'est pas composé, alors que le matériau musical l'est. Une gamme chromatique, une gamme diatonique sont ordonnées, chaque son musical ayant sa place dans une série. Et c'est cette référence implicite et permanente à cette série qui fait que la musique peut devenir un sens, qu'elle peut être comprise. Et il est inutile de dire que ce type de séries n'existe pas pour l'image.

En plus de cela, comprendre une série sonore, c'est faire la synthèse de sa durée, ce qui implique de reconstituer la série sonore, de la refaire, dans ses rapports de hauteur, d'intensité et de durée. Et que ces rapports de durée puissent être recomposés dans des séries visuelles, cela ne nous le croyons pas et ce fait ne tient plus seulement d'une considération relative à la constitution du matériau sonore, mais à celle des organes sensoriels, qui n'entretiennent pas le même rapport à l'espace et à la durée. Nous ne développerons pas ce point qui dépasse de loin nos qualifications et nous dirons seulement que l'ouïe est analytiquement et synthétiquement plus performante dans la saisie des durées que la vue et que c'est ce qui fait que la musique est l'art du temps par excellence.

Mais il ne faut pas perdre de vue qu'une image ne pourra être matériellement être comprise que conjointement à son sens expressif et signifiant et qu'ainsi, ce ne sera jamais qu'en fonction de l'aspect matériel d'une image que l'on en déterminera le temps mais encore en fonction de son aspect expressif, on parlera ainsi non plus de temps matériel mais de temps psychologique. Pour autant, nous ne perdons pas de vue cette idée d'une synthèse totalement matérielle de l'image, et nous verrons dans le dernier chapitre de cette étude comment nous envisageons cette possibilité.

B) Tension de la musique vers l'expression spatiale

On a dit que la nature de la musique de *Parsifal* ne pouvait être pensée en dehors du fil dramatique tissé par le poème d'une part, ce que l'on pourrait appeler le mouvement général du drame et d'autre part en dehors de toutes les inflexions expressives du poème. Musique et poème suivant ce que l'on pourrait appeler par commodité un seul et même mouvement. L'on a dit aussi que la nature de ce drame, poétique, elle même ne pouvait être pensée en dehors de la nature de la musique. Et de ce fait, la nature d'un drame visuel, au cinéma sera la forme même de ce drame et c'est cette forme qui viendra moduler en partie la musique. Cette musique sera alors autre chose, elle ne pourra être une musique wagnérienne, parce que la musique wagnérienne est poétique, qu'elle fusionne avec le mouvement fin et fluide du mot et qu'elle se voit maintenant accompagner le mouvement épais et persistant des images. Ce que nous allons donc voir dans ce chapitre, c'est la nature de ce que l'on peut appeler une musique visuelle ou spatiale.

Il faut noter que ce n'est pas vers l'image en général que l'on prétend faire tendre la musique, mais vers cette image déjà musicalisée que l'on a défini dans le chapitre précédant. Faire faire ce premier pas à l'image n'était pas arbitraire. On dira simplement que faire tendre l'image vers la musique, c'est la faire tendre vers une manifestation esthétique idéale.

L'espace et le changement

Se poser la question de la tension de la musique vers une expression spatiale, c'est au fond se demander ce qu'il y a de naturellement antinomique entre l'image et la musique, et de voir comment cette antinomie peut-être partiellement dépassée.

Alors que la musique est perçue comme un pur changement, une fuite perpétuelle, l'espace est un contenant. Dans ce contenant, se manifestent aussi bien des phénomènes persistants que mouvants. Et même lorsque celui-ci sera mis en mouvement par le cinéma, il ne cessera jamais d'être perçu comme un contenant, comme une entité stable, qui dure.

La musique peut manifester ce mixte de mouvement et de persistance qu'est l'espace

Mais que peut vouloir dire manifester des phénomènes persistants pour la musique? Pour indiquer une piste de réflexion, nous citerons encore une fois l'extrait de l'analyse de l'or du Rhin qu'en fait Stéphane Goldet :

« Le prélude de l'or du Rhin, qui s'ouvre dans un monde encore sans temporalité définie propose la narration d'une genèse imaginaire...Il ne faut guère plus de quelques mesures pour que l'auditeur ne sache plus depuis quand il écoute...Le célèbre mi bémol, d'abord immobile et seul durant quatre mesure engendre, par simple "division harmonique", sa vie propre. Mi bémol de départ, quintes, puis octaves et tierces cascaded par un mouvement toujours recommencé de notes progressivement agrégées en arpèges. Sur le fond de ce magma d'abord indistinct, ce sont les différents registres instrumentaux qui, par seule différenciation du timbre, viennent poser les premières figures identifiables. Le premier motif est élémentaire : simple figure montante d'un accord parfait déployé en arpège, sereine, fluide et continue, elle est liée au Rhin, et est donnée par huit cors divisés se déployant en éventail dans l'orchestre. Cette figure est elle-même dynamisée à son tour par démultiplication rythmique aux cordes médianes. Les figures fluides se répètent en se tuilant les unes aux autres, de plus en plus animées, de plus en plus claires et dans une dynamique ne croissant que de l'entrée progressive de tous les pupitres_(pas de crescendo).³ »

Il nous semble que nous pouvons dire que la description de Goldet fait apparaître ceci : le prélude est tout à la fois "magma indistinct", "sans temporalité définie", et "mouvement toujours recommencé (de) (...) figures fluides (qui) se répètent et s'animent". Ainsi, le développement de ce prélude ne cesse de s'ancrer dans la répétition et dans la multiplication des figures qui aboutissent à une indistinction, un magma. Et cette indistinction provient justement du fait que les arpèges d'accord parfaits se croisent, et en se croisant ne cessent de se compléter. Cette figure d'arpège est ainsi double, elle est à la fois mouvement, puisque l'on ne cesse d'entendre leur déroulement et dans le même temps immobilité, persistance, par le fait que ces arpèges en se croisant deviennent accord, et durent.

3

Cet exemple, nous ne l'avons pas choisi par hasard, mais par ce que nous croyons que Wagner a voulu ce prélude « spatial ». Et pour tenter de le démontrer, voici la description du tableau d'ouverture de ce prélude :

Pénombre verdâtre, lumineuse vers le haut, obscure vers le bas. Tout le haut du décor représente un flot ondoyant, coulant inlassablement de droite à gauche. Dans les profondeurs, les flots se transforment en un brouillard humide, de plus en plus léger; ainsi; tout en bas, jusqu'à hauteur d'homme, l'eau semble absente de l'espace scénique, celle-ci s'écoulant au-dessus du fond ténébreux comme un cortège de nuages. Des rochers escarpés se dressent un peu partout, émergeant des profondeurs et délimitant l'espace scénique; le sol entier, hérissé en tous sens de pierres pointues est de ce fait partout inégal; il laisse supposer des gorges profondes, présentes de tous côtés dans l'épaisse obscurité.

C'est alors que nous voyons que cette double dimension du prélude n'est rien d'autre que la manifestation musicale de quelque chose qui se manifeste également visuellement, le Rhin. Et ce tableau est également tout à la fois mouvement et immobilité. Et nous n'entendons pas que ce tableau disposerait à la fois d'éléments stables et mouvants, mais encore que les mêmes éléments sont à la fois fuyants et stagnants. Wagner nous dit que les flots se transforment en un brouillard humide, de plus en plus léger. Mais cette transformation est autant une transformation dans le temps que dans l'espace car il nous dit encore que cette transformation a lieu dans les profondeurs. Cette transformation, constamment renouvelée, on ne peut cesser de la voir se faire. Nous comprendrons toujours que l'eau qui ne cesse de couler et que le brouillard qui ne cesse de s'élever réalisent dans leur matière un flux ininterrompu, mais se cristallisant, plastiquement en une entité persistante.

Cette équivalence n'est au fond rien d'autre que la construction d'un monde esthétique, la réalisation d'une vision double, à la fois picturale et musicale : celle du Rhin lui-même en tant qu'élément dramatique. Il n'y a pas ici imitation de l'image par la musique ou inversement, mais simplement manifestation double d'un phénomène non pas physique mais symbolique. Ce prélude, est pour nous l'exemple du sens que peut avoir pour la musique de tendre vers l'image, de devenir plastique.

La question de l'étendue

La dimension spatiale de la musique, c'est l'harmonie, mais encore le timbre. C'est ce que l'on pourrait appeler son épaisseur matérielle. Alors que c'est le volume sonore qui détermine l'épaisseur physique du son dans l'espace, on peut dire qu'une série harmonique jouée avec la même intensité qu'une série mélodique occuperont l'espace de la même manière. Pour autant, leur épaisseur formelle est incomparable. Alors que la série mélodique sera toujours perçue comme un fil, la série harmonique sera perçue comme un tissu. On trouve donc dans l'écriture harmonique une fonction formelle spatiale, et en cela matériellement plus proche de l'image que l'écriture mélodique

L'image, lorsqu'elle représente l'espace, nous donne à voir des étendues. Ainsi, l'étendue matérielle de l'image, immanente, ne cessera de faire signe vers une autre étendue, transcendante. On dira alors que l'épaisseur de l'écriture harmonique, sa complexité, pourra donner à cette étendue transcendante, une étendue matérielle, immanente. On dira que l'écriture harmonique pourra permettre d'achever la clôture du cadre et l'immanence de l'espace. De ramener l'ailleurs de cette étendue à une étendue palpable, présente. Ainsi, nous posons que l'écriture harmonique est l'écriture musicale spatiale par excellence, ce dont le prélude de l'or du Rhin nous avait déjà apporté une preuve tangible.

II) LA QUESTION DU MOUVEMENT

De la même manière que nous avons considéré le chant comme un mixte de musique et de poésie, nous posons l'hypothèse que l'on peut considérer le mouvement comme le chant du cinéma, comme son mixte d'image et de musique, son point de contact. Mais avant de développer cette idée, il nous faut discuter de la question du contrepoint musico-visuel matériel. Car si celui-ci avait un sens, s'il pouvait véritablement s'envisager, il deviendrait le mode d'écriture synthétique idéal.

A) Le contrepoint musico-visuel en question

Peut-on parler d'un rapport formel matériel de mouvement? C'est-à-dire d'une action structurelle agissante et qualifiante. Par exemple, est-ce qu'il peut y avoir rapport formel entre la vitesse d'un travelling et le tempo d'une série sonore? Est-ce que du contact des deux pourrait émerger un rythme qui serait le produit de leur action?

Pour répondre à cette question, on dira premièrement, que le rythme de l'un et que le rythme de l'autre ne sera pas perçu par le même organe, et que chacun de ces organes n'entretient pas le même rapport à la durée et au rythme. Comme nous l'avons déjà dit, nous doutons même du fait qu'une série visuelle puisse être rythmiquement synthétisée, comprise esthétiquement. Et cela notamment parce que l'image n'est pas percussive, qu'ainsi elle ne marque pas le temps avec la même acuité que le son. C'est pourquoi l'on dira que le rythme musical, associé à un rythme visuel, donnera un sens à ce rythme. Le rythme visuel pourra être synthétisé pour autant qu'il sera perçu conjointement à un rythme sonore. Mais en ce qui concerne un contrepoint matériel véritable, nous ne pensons pas que cela soit possible, même si l'on ne considère que l'aspect rythmique de l'image et de la musique.

Et cela notamment parce que cette idée de rythme est une abstraction. C'est à dire que le rythme sera toujours rythme de quelque chose. Ainsi, le rythme d'une série sonore, ce ne sera pas la durée relative des notes qui la compose. Croire cela, c'est croire que le rythme soit insensible aux notes qu'il affecte. Croire cela, c'est encore croire que le rythme est une forme abstraite. Et que celui-ci pourra être indifférent à un changement de ces notes.

Nous pensons pour notre part qu'il faut opérer une distinction entre rythme et schème rythmique. Le schème rythmique, c'est justement l'aspect abstrait du rythme, tel qu'il pourrait exister en dehors de tel morceau. Si cela est le schème rythmique, qu'appelle-on donc le rythme? Ce sera justement l'aspect concret du rythme indissociable des termes qu'il meut, le tout de l'oeuvre saisi sous l'aspect de son devenir. Car il est important de dire que la distinction harmonie/mélodie/rythme n'est qu'une distinction analytique qui n'a pas de réalité musicale.

Supprimer le rythme d'une série sonore, c'est supprimer le temps, et il est absurde de croire qu'un son puisse se manifester en dehors du temps. Supprimer

l'harmonie de la musique, c'est supprimer l'étendue de la musique, et il est absurde de croire qu'un son puisse se manifester en dehors de l'espace. Ces choses donc que l'analyse sépare ne cessent jamais dans la réalité d'exister ensemble, d'être la même chose.

Pour donner un exemple de ce qui distingue rythme et schème rythmique, on comparera un arpège de noires répété indéfiniment et une montée chromatique de noires partant de l'extrême grave à l'extrême aigu. Si l'on veut les qualifier élémentairement d'un point de vue rythmique, que dira-t-on? Est ce que l'on dira c'est un rythme égal de noires? Est ce que l'on peut parler de ce rythme sans dire que le premier motif ne cesse de se répéter mélodiquement alors que le second ne cesse de changer? Cette idée de répétition et de changement peut elle être pensée en dehors de l'aspect rythmique? Nous ne le pensons pas, ces deux rythmes sont différents par ce que l'un est cyclique et l'autre non, et que cette idée de cycle est éminemment rythmique. Cet exemple musical nous permet de pointer le fait que l'on ne peut pas dire qu'une image et qu'une série musicale aient le même rythme, ils suivent simplement la même formule rythmique abstraite pourrait on dire.

Une autre raison qui nous permet de douter de l'existence d'un contrepoint musico visuel matériel, c'est que si la musique et l'image peuvent coexister avec tant de facilité, et nous disons bien, n'importe quelle image et n'importe quelle musique, c'est simplement parce qu'il n'ont pas de liens formels matériels, et qu'ainsi ils ne viennent pas se perturber. Imaginons ce qui se passerait maintenant si l'on jouait en même temps la neuvième de Beethoven et la messe en si de Bach. Il nous serait impossible de suivre l'une ou l'autre pour la bonne et simple raison que les deux oeuvre ne cesseraient de se parasiter. Parce que justement des liens formels matériels pourraient venir se créer fortuitement entre les deux.

Nous disons donc que si il existait des liens matériels forts entre la musique et l'image, leur coexistence devrait toujours faire l'objet d'une «direction musicale» parfaite, ce qui n'est on le sait quasiment jamais le cas. Ce n'est que lorsque l'image et la musique se suivront, qu'un lien formel semblera exister. Et lorsque l'on dit semblera, c'est qu'il ne s'agit justement que de correspondance. Et de rien d'autre.

Si l'on résume, on a dit que le rythme était toujours rythme de quelque chose, le tout de l'oeuvre saisi sous l'aspect de son devenir. On a dit dans la première partie que l'image ne perturbait pas le devenir de l'œuvre musicale mais qu'il en détournait l'attention, et nous venons de voir ce qui nous permet de dire qu'elle ne l'agit pas matériellement. On dira pour prendre une occurrence où l'on sait d'avance que c'est la musique qui fera l'objet de l'attention, comme un clip ou l'enregistrement vidéo d'un concert, que leur découpage et leur montage pourront être fait n'importe comment, ils ne seront mauvais qu'en soi et ils ne viendront jamais perturber, ou qualifier le devenir musical d'une œuvre.

B) Le mouvement de caméra

Le panoramique et le travelling latéral

Dans une perspective musicale, nous distinguerons clairement la nature du panoramique et celle du travelling. Car le panoramique est une affirmation claire du hors champ, il est un dévoilement de l'espace, venant exprimer l'incomplétude de l'image, son caractère fragmentaire. Ce mouvement de découverte, pour le dire autrement, c'est une ouverture permanente vers le hors cadre.

Mais n'en est-il pas de même pour le travelling? En ce qui concerne le travelling latéral, en effet, on peut affirmer qu'il entretient le même rapport au hors champ que le panoramique. Ces deux mouvements sont pourtant à distinguer. Le panoramique, en effet, n'est pas pur mouvement. C'est l'image seule qui l'est. Et l'espace en un sens reste stagnant, parce que le point de vue est fixe. Au contraire, avec le travelling, l'espace qui était ce mixte du mouvement et de persistance devient pur changement, et c'est en cela que l'on pourra dire que le travelling est musical : parce qu'il est pur devenir.

Le travelling avant/arrière

Alors que le travelling latéral s'ouvre vers son hors champ et le "pointe", le travelling avant/arrière est centrifuge. L'axe qu'il trace se trouve en son centre. Il n'oriente pas le regard vers le hors cadre, mais au contraire l'aspire dans le cadre. On dira donc qu'il participe à réaliser cette génération de l'espace. Alors que le découpage affirme l'espace comme présence persistante, celui-ci se voit perpétuellement renouvelé par le travelling.

Mais pourquoi croit-on que le travelling entretienne un lien si privilégié avec la musique? C'est justement parce qu'avec le travelling, l'espace en entier devient changement, devenir, ce qui nous permettait plus tôt de caractériser la musique. Ainsi, l'on dira que le travelling entretient avec la durée un lien similaire à celui de la musique. Pour autant il convient de dire que le travelling est un devenir fluide et continu spatialement, alors que la musique si elle est continue d'un point de vue temporel, elle ne cesse d'être discontinue d'un point de vue spatial. On dira alors que le rapport ultime entre le travelling et la musique est l'accord tenu qui lui exprime à la fois une durée et une continuité spatiale épaisse. Il s'agit donc de ce type de rapports dont on a dit qu'ils étaient naturels, qu'ils étaient opérant sans faire l'objet d'un effort spécifique.

C) Les trois écritures

C'est à partir de la notion de mouvement pensé comme un mixte d'image et de musique que nous formulerons définitivement notre proposition esthétique. Mais pour cela, il nous faut encore revenir à Wagner et à *Parsifal*.

Si l'on quitte un instant le domaine « structural » pour le domaine génétique, si l'on ne veut plus comprendre seulement le sens de *Parsifal* comme objet esthétique fini, mais comme objet créé, si l'on veut comprendre comment cette synthèse a pu « être faite », il nous faut nous rappeler que *Parsifal*, comme tous les opéras ou presque a été l'objet d'une première écriture poétique et d'une seconde écriture musicale.

Mais comme nous l'avons dit, le poème de *Parsifal*, pris en lui-même est encore partiellement informe, il ne trouve son expression définitive que dans la

musique. C'est-à-dire qu'il fait l'objet de deux écritures, une première partielle, qui vient être formée totalement par la musique. Et nous avons dit comment le poème y trouvait son expression immanente.

C'est de la même manière que l'on posera qu'au cinéma, l'image doit faire l'objet de deux écritures, une première partielle, purement visuelle, et une seconde, qui sera totalement formée par la musique. De la même manière que le poème était formé par la musique sous la forme du chant, l'on dira que l'image doit être formée par la musique sous la forme de ce que nous avons appellerons un pur mouvement. La nature de ce pur mouvement, c'est ce que nous allons tenter de définir maintenant.

Le mouvement comme mixte d'image et de musique

Nous avons répété plusieurs fois que nous ne croyions pas à la possibilité pour des matières hétérogènes de se qualifier. Et nous avons dit que la correspondance était le seul rapport formel agissant qui pouvait exister entre la musique et l'image. A première vue, l'on serait tenté d'être déçus. Cette idée va de soi, c'est une évidence. Evidance mise à profit d'ailleurs dans un nombre incalculable de pratiques, de tout temps et en tout lieu. Mais nous disons que cette évidence n'est pas honteuse, elle est simplement le seul lien matériel qui existe entre le monde des images et le monde de la musique. De la même manière que le lien matériel qui lie le poème à la musique est le chant. On dira que ces deux liens procèdent d'une nature similaire.

Car de la même manière que le mouvement ne peut pas permettre d'épuiser toute la matière de l'image, que l'image n'est pas que mouvement, le chant ne permet pas d'épuiser toute la matière du poème, car la matière du poème est le mot et non pas le son. La matière du poème est un mixte. C'est une matière physique mais également une matière signifiante. Simplement, alors que le référent du poème, son référent absolu est son sens rationnel, on dira que le référent absolu de l'image est l'espace. Et de même que le chant ne permet pas d'épuiser le sens rationnel du poème, le mouvement ne peut pas épuiser l'espace. Alors que le mot sera toujours partiellement indifférent au chant, l'espace sera toujours partiellement indifférent au mouvement.

Enfin, comme le lien naturel qui lie le poème à la musique ne prescrit rien, il en sera de même pour le mouvement. Ce lien existe, il est le seul matériellement

possible, il faut maintenant le travailler, l'orienter. Et lorsque celui-ci sera employé dans cette optique de correspondance, pourra-t-on dire qu'il se réalise toujours de la même façon ? Le mouvement est-il employé de la même manière dans une danse rituelle et dans un cartoon ? On ne saurait le penser, parce que le mouvement, comme le rythme, est toujours mouvement de quelque chose, et on ne pourra le qualifier qu'en fonction de ce quelque chose.

Si l'on revient à l'emploi du chant, et que l'on sort un instant de l'opéra. Si l'on considère maintenant un chant « pur ». Celui-ci, deviendrait un mixte pur, la ligne de chant, portant à la fois de la matière musicale et de la matière signifiante. On ne pourra donc pas parler de rapport matériel, mais d'identité matérielle physique. Et cette identité matérielle physique, si elle permettra d'épuiser la musique, ne permettra pas d'épuiser le poème. Et c'est entre ce « résidu » et cette matière physique que viendra se jouer un rapport formel non plus matériel mais expressif. Et encore une fois, ce fait est donné, il est naturel. Mais ce qui n'est pas donné, c'est la nature de ce sens, et la nature de cette matière. C'est la nature du flux matériel et du flux signifiant. Et lorsque ceux-ci sembleront procéder d'une même nécessité, l'on sera parvenu à une synthèse esthétique.

En un sens, on pourra considérer le mouvement comme cette ligne de chant, car il semblera porter à la fois la matière propre de la musique et celle de l'image, et la nature de cette image, la nature de cette musique, c'est ce qu'il nous faudra travailler, c'est ce qui fera l'objet d'une synthèse créatrice. Ce n'est donc pas dans la correspondance même que se jouera la valeur esthétique mais dans les termes de cette correspondance. Ainsi, lorsque le mouvement sera le lieu de réalisation de cette nécessité – et l'on a vu avec Parsifal le sens de cette nécessité – c'est la nature d'une synthèse que l'on aura élucidée. Et la dignité de cette correspondance résidera en ceci justement que lorsque l'image et la musique sembleront réaliser leur nécessité dans le même mouvement, une seule et même synthèse permettra d'épuiser toute leur matière. Et la manière dont cette nécessité pourra se réaliser, nous allons le voir avec les trois écritures

La première écriture

La première écriture, nous avons déjà dit dans le premier chapitre, qu'elle doit être le découpage. Découpage orienté dans la perspective d'une génération d'un espace. Mais ce découpage, malgré sa tension « musicale » vers une réalisation immanente, lors de cette première écriture, sera pensé comme partiellement informe. Et cela pas tant parce qu'il ne sera pas encore réalisé – ce qui va de soi – mais encore par ce qu'il abandonnera formellement sa dimension temporelle, et cela parce qu'il le doit, par nature. Car cette dimension temporelle, nous disons qu'elle ne peut pas faire l'objet d'une écriture cinématographique rigoureuse, qu'il ne s'agira tout au mieux d'une abstraction, dont la réalité ne pourrait être que loin de celle qui serait découverte au tournage et redécouverte au montage. Montage qui on l'a dit peut agir sur la durée quantitative du plan, mais qui est impuissant face à son temps propre, singulier.

Mais si le temps ne peut faire l'objet d'une pensée d'écriture rigoureuse au cinéma, comment peut-on prétendre à le rendre immanent ? Pour répondre à cette question, il faut commencer par dire que si ce temps ne peut-être pensé, c'est aussi parce que comme nous l'avons dit, il ne peut être synthétisé, il ne peut pas faire l'objet d'une compréhension matérielle.

Et nous ne disons pas du tout qu'il ne faille pas penser le temps. Au contraire, nous disons que ce temps, il faut le penser de la manière la plus profonde possible, et que seule la musique nous le permet. Seule la musique permet une synthèse matérielle totale du temps. Ainsi, l'image, objet d'une synthèse spatiale, sera pensée en vertu de sa dimension privilégiée, de celle qui peut être formellement épuisée, et sa dimension temporelle, nous la penserons musicalement. Mais pourquoi écrire cette image partielle d'abord, pourquoi ne pas réaliser sa dimension temporelle dans un premier temps ? Tout d'abord parce que l'image est comme le poème ce qui « représentera » le drame et que ce drame, même temporellement encore informe (en partie, dans son détail concret), aura toujours la capacité de féconder la musique. D'autre part, parce qu'une musique temporellement informe, ne sera pas une musique. Ainsi une musique est forcément temporellement formée, et écrite en premier elle imposerait une durée extérieure au drame.

Ce drame visuel, nous l'avons dit, même s'il tendra vers la manifestation d'un pur changement pour réaliser son expression musicale, ne sera jamais ce filet étroit

qu'est le poème, et on dira d'ailleurs qu'il ne devra pas le devenir. Parce que le drame visuel sera physique, il sera incarnation, il sera manifestation d'un monde esthétique, dans le sens où nous l'avons entendu plus tôt. Et ce n'est rien d'autre que cette manifestation du monde que l'on attendra de l'image. Mais ceci est vague. Dans quelle mesure exacte cette première écriture, partielle devra-t-elle être pensée? Quelles fonctions formelles devra-t-elle réaliser, quelles fonctions formelles devra-t-elle expulser ?

On a commencé par dire que cette écriture devait évacuer la pensée du temps. Mais qu'entend-on par là ? On ne veut pas dire évidemment qu'elle ne doit pas le penser psychologiquement, ce qui serait absurde d'un point de vue du drame. C'est d'abord dire qu'elle ne doit pas prétendre, malgré cette orientation musicale qu'on lui a donné, pouvoir se déterminer temporellement, abstraitement. Et cela, nous avons dit qu'elle ne le devait pas parce qu'elle ne le pouvait pas. Mais on veut dire encore que l'image, virtuelle ou réelle ne devra pas déterminer ce temps parce qu'il sera, d'un point de vue de la musique, toujours informe, l'image et la musique ne procédant pas du même ordre.

Ce que devra réaliser cette première écriture, visuelle, ce sont des rapports d'espace et de sens. C'est la constitution d'un tissu spatial et symbolique, d'une structure lourde si l'on peut dire, mais encore une fois non encore formée. C'est on pourrait le dire une trajectoire, comme le Poème wagnérien était une trajectoire. Et celle-ci, abstraite et statique deviendra, lors de la troisième écriture, mouvement, par l'action de la musique. Mais à la différence d'un scénario, qui est un contenant, qui est le signe d'un espace qui excédera le plan, cette première écriture est l'établissement de ce qui est déjà une matière immanente en puissance. Et nous disons immanente parce qu'elle n'est signe de rien d'autre que d'elle-même.

La deuxième écriture

Cette deuxième écriture, nous l'avons dit, sera celle de la musique. Celle-ci sera le développement temporel de la première écriture, l'explicitation du devenir de l'œuvre, de son rythme total (nous verrons après ce que ce rythme aura de total). Et nous parlons d'explicitation car on considérera en effet que la première écriture, en tant que virtualité, portera déjà une forme de son devenir. Toujours est-il que cette

deuxième écriture sera la première forme réelle de l'œuvre. Mais alors que cette deuxième écriture était suffisante à Wagner pour achever sa synthèse, la musique contenant désormais le poème, celle-ci ne vient ici que former la première dimension de l'œuvre.

Pour en finir avec une question plusieurs fois posée. Pourquoi le devenir de l'œuvre devra être réalisé par la musique plutôt que par l'image, concrète cette fois-ci ? On dira simplement qu'une série d'image ne pourra jamais se voir dotée d'un sens immanent temporel, que sa dimension temporelle, ne pourra être épuisée que par une fonction formelle expressive. C'est-à-dire qu'elle ne pourra être pensée en dehors d'un temps que l'on dira psychologique. Le temps d'une image ne sera perçu comme nécessaire que lorsque sera épuisée sa capacité expressive. Et cette capacité expressive, sera un ordre concret, et celui-ci ne pourra être musical, car le temps musical sera lui compris comme un temps immanent. Et c'est la raison pour laquelle une musique écrite pour accompagner une image ne sera jamais comprise comme une musique pure. Mais le temps de la musique n'est pas seulement immanent, il est lui aussi psychologique, c'est-à-dire que sa réalisation immanente sera toujours perçue conjointement à sa réalisation expressive, réalisation qui sera comprise non plus seulement musicalement, mais encore psychologiquement. De la même manière qu'une image, une phrase mélodique sera comprise psychologiquement lorsqu'elle aura épuisée sa capacité expressive. Nous disons donc, que cette musique, dont le devenir aura été modulé par la « trajectoire » spatiale et symbolique statique de la première écriture, pourra réaliser un temps immanent, épuisable musicalement, mais que ce temps sera aussi compris psychologiquement, et qu'étant modulé par la première écriture, il pourra être « suivi » de manière nécessaire par la troisième écriture, l'image accomplie.

De ce fait, cette image accomplie sera épuisée psychologiquement et matériellement dans le même temps que la musique. Ainsi, de la même manière que le poème était rendu immanent par l'action de la musique, c'est l'image qui sera ici rendue immanente, son temps sera perçu comme nécessaire aussi bien psychologiquement que matériellement.

La troisième écriture

D'après ce que nous venons de dire, la première écriture a réalisé une trajectoire spatiale et signifiante statique, dont la seconde écriture a réalisé le devenir formel. Ne reste-t-il à la troisième écriture que de suivre la trajectoire mise en mouvement par la musique ?

On dira pour reprendre les notions utilisées plus haut que cette troisième écriture devra permettre d'épuiser le découpage, dans le même temps que le temps musical. Cela sera la condition nécessaire pour que l'on puisse considérer que ce temps n'est pas arbitraire, ou qu'il n'est pas imposé par la musique de l'extérieur. Et en réalité, ceci ne doit pas être, parce que la musique n'impose pas de temps à une image, elle est sensée être comme on l'a dit son temps idéal, et ce temps idéal, elle ne peut l'être que parce que cette image est encore informée. C'est en ce sens que l'on dira que l'image ne se verra pas imposer un temps depuis l'extérieur, mais plutôt qu'elle possède, avant de se réaliser spatialement, déjà ce temps. Ainsi, son espace idéal – expressif signifiant, etc. – ne sera rien d'autre que celui qui pourra être épuisé par ce temps.

CONCLUSION

Ainsi, en suivant théoriquement ce que l'on a défini comme un modèle d'une synthèse esthétique accomplie, l'œuvre wagnérienne, nous avons déduit que ce modèle ne peut se réaliser qu'à la condition d'une ouverture réciproque des arts en présence, ainsi qu'à l'existence d'un contact matériel possible. Ce contact, nous avons dit qu'il était nécessaire mais toujours insuffisant. L'ouverture des arts, leur dédoublement, comme on l'a dit, est ce qui leur permet de réaliser des fonctions formelles qui leur deviendront communes. Et c'est à cette unique condition que toutes leurs dimensions pourront entrer en contact et se qualifier. C'est alors seulement que l'on pourra épuiser dans un même geste, dans un même mouvement toute leur matière. Et nous avons dit que c'était là l'essence d'une compréhension esthétique totale.

Mais nous avons vu également que cette synthèse ne peut être pensée que par le biais d'une écriture, et que cette écriture possède un ordre. Cet ordre, nullement arbitraire ou abstrait, nous avons dit que c'est celui qui permettait une dissociation entre une matière encore partiellement informée, ce que nous avons appelé une trajectoire (le poème écrit et le découpage) et une matière rendue totalement immanente par l'action de la musique (le chant et l'image concrète).

Mais cet ordre, même si non arbitraire, nous ne l'avons pas encore éprouvé. De même que nous n'avons pas éprouvé le sens que peut avoir cette image tendue vers l'expression musicale et cette musique tendue vers l'expression spatiale. De ce fait, il est évident que nous n'avons pas encore éludé l'essentiel de la question, dont la réponse ne peut pas être rationnelle mais esthétique. Pour autant, nous avons déjà suivi quelques unes de ces pistes, mais dans une perspective « méthodologique » toute autre.

Nous avons en effet cru qu'il était possible de réaliser une écriture conjointe de la musique et de l'image, contrapuntique, et que c'est cette écriture là qui pouvait

permettre de réaliser une véritable synthèse. Nous avons fait l'expérience de cette écriture et nous nous sommes confrontés à un certain nombre d'impasses, qui n'ont pas été sans influences sur notre présente étude. Pour autant, la réalisation de ce projet n'est pas achevée, et nous sommes loin d'avoir fait le tour de toutes les conclusions que nous pouvions tirer de la confrontation d'un modèle de pensée et d'une expérience esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

Richard Wagner, **Gregor-Dellin, Martin**, Paris, Fayard, 1981

Guide des opéras de Wagner, Collectif sous la direction de **Michel Padszro**, Paris, Fayard, 1994

Introduction à Jean-Sébastien Bach, **Schloezer, Boris de**, Paris, Gallimard, 1947

Sur quelques agencements image-musique (mémoire de DEA), **James, Max**, Paris, 2005

Le Mouvement de l'art, **Eisenstein, Sergueï M.**, Paris, Cerf, 1986

Le film : sa forme, son sens, **Eisenstein, Sergueï M.**, Paris, Bourgois, 1976

Vocabulaire d'esthétique, **Souriau, Etienne**, Paris, puf, 2004

L'œuvre d'art totale, Collectif sous la direction de **Jean Galard**, Paris, Gallimard, 2003

REMERCIEMENTS

Merci à M. Alain Aubert pour son infinie patience.

Merci à Antoine Aybes-Gille, Patrick Boujard, Frédéric Dano et à Antony Sharpe, pour leur contribution de près ou de loin à ce travail.