

Ma relation à Robbe-Grillet au niveau de l'ordre musical, me conduit à vous proposer l'examen, à ce niveau, des deux termes — littéraire et cinématographique — et de son œuvre.

Je tenterai d'abord une analyse « musicale » de *la Chambre Secrète*, texte ultime du recueil des *Instantanés* ; plus exactement, une lecture de ce texte, à partir d'une pratique musicale. Je commenterai ensuite ma collaboration à *L'Homme qui ment*, par quelques exemples, tirés, de la partition sonore du film.

Il faudrait d'abord définir ce qu'est l'ordre musical. Reprenant un texte de Louis Rougier sur le méthode axiomatique¹, on pourrait, dire, par exemple, que c'est un réseau de relations dans lequel une même forme peut s'appliquer à diverses matières, à des ensembles d'objets de nature différente à la seule condition que ces objets respectent entre eux les mêmes relations que celles énoncées entre les symboles non définis de la théorie. J'ajouterai, que dans sa relation avec le corps, l'ordre musical est avant tout, distribution d'énergie en fonction du temps ; c'est-à-dire organisation des hauteurs, des timbres, des intensités en fonction de la durée.

Ceci posé, on peut s'interroger sur la nature du rapport que nous entretenons avec la manifestation musicale et si elle se trouve liée à un certain type de musique. On devra définir, de plus — c'est l'objet de cette étude — en quoi l'ordre musical, est pertinent dans une application littéraire ou cinématographique.

Première évidence : la musique n'exprime rien. Rien d'autre qu'elle même. Je relie déjà cette première affirmation à celle si souvent énoncée par Alain Robbe-Grillet lui-même à propos de son œuvre : qu'elle n'a pas *quelque chose* à dire, qu'elle a, seulement, *à dire*.

Et ce qui nous occupe, dans la participation de l'ordre musical aux phénomènes littéraires ou cinématographiques, ce qui en fonde la modernité, c'est la réduction à opérer sur le système de double articulation d'une part, c'est aussi une toute autre valeur à affecter au « signe » musical. C'est, de ce fait, une toute autre notion du *sens* dans ce que j'appelle l'ordre musical, et qui me paraît coïncider, avec la manière dont Robbe-Grillet le manipule.

Puisqu'aussi bien, le sens n'est pas la signification, alors le sens *musical*, c'est comme le dit Deleuze, la position relative d'un terme par rapport aux autres à l'intérieur d'une série ; c'est une circulation.

Si l'on peut admettre que la musique fait, depuis Guillaume de Machaut par exemple, du structuralisme sans le savoir, si en effet, le mot structure répond à une réalité vérifiable chez Bach, Beethoven, Schönberg, Stravinsky, Debussy, Boulez, parmi d'autres, un musicien ne peut sérieusement — suivant la sémiomanie de certains — appliquer le modèle linguistique au fait musical, sans l'affecter d'une considérable distorsion.

La plus petite unité en musique c'est *déjà* un événement défini par trois paramètres principaux (hauteur, intensité, durée) ; plus exactement par trois champs paramétriques, puisque les phénomènes d'attaque et de timbre du son rendent les variations — extrêmement rapides dans le temps de ces trois formants, absolument solidaires. Les recherches actuelles sur la synthèse directe du son par échantillonnage en sont une preuve infaillible.

Mais si cette petite unité, dont les trois formants peuvent jouer entre eux par opposition, peut se combiner, avec d'autres plus petites unités pour continuer un discours, ce discours ne participera jamais d'une langue ?

Pas de référent en musique. Tout le monde est d'accord, je crois, pour admettre que la note DO ne signifie pas chaise ou arbre, ou la note RÉ, cheval ou automobile ; mais là où les choses se gâtent, c'est que bien d'autres persistent à ressentir le mode majeur comme une expression de la

¹ Cité par Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd'hui*, éd. Gonthier, 1963.

gaieté et le mode mineur de comme celle de la tristesse ou de la mélancolie. Je reviendrai sur ce point lorsque j'évoquerai le discours sonore dans le film.

Ces habitudes auditives, qui compliquent singulièrement la perception des musiques contemporaines (plus de majeur, plus de mineur, plus de linéarité dans les formants !...) sont redevables d'un système connotatif qui s'est institué à partir d'une contrainte de programmes et qui deviendra la Loi du compositeur de musique de film.

Parce que dès l'origine, le compositeur a dû satisfaire à des commandes programmées, il a dû se plier à un système rythmique, par exemple — dépendant d'une circonstance — ; alors s'est établi une convention-conversion, qui veut que funèbre égale lent, et martial égale rapide. N'est-ce pas là une valeur (faussement) ajoutée, et aussi peu innocente, que celle prétendument dégagee par la métaphore du « village blotti au creux du vallon² »

Je parlerai tout à l'heure, à l'occasion du film, de l'occurrence d'un texte ou d'un récit sur le propos sonore ; mais si l'on veut bien admettre que le processus musical, spécifiquement et en dehors des distorsions socio-culturelles que je viens d'évoquer, ne renvoie à aucune réalité cachée qu'il serait chargé d'exprimer, qu'il renvoie, en quelque sorte, qu'à lui-même, nous tenons là un premier point d'ancrage à une certaine littérature, à celle de Robbe-Grillet, particulièrement.

L'Ordre Musical, c'est avant tout une certaine distribution d'énergie en fonction du temps : distribution organisée selon un système de relation précis entre ses termes ; énergie liée ou libre, selon qu'il s'agit d'une pensée classique ou actuelle. Les grandes formes classiques du système tonal autant que les micro ou macro-structures de l'espace atonal d'aujourd'hui en font foi.

Une invention à deux voix, de Bach, ou la 3^e sonate pour piano de Boulez, organisent, à des titres divers, les relations — continues dans le premier cas, discontinues dans le second, — entre des paquets d'énergie fonction d'un ou de plusieurs sens³.

Oui, le SENS ; mais pas n'importe quel sens, si j'ose dire ! Celui-ci, ayant court-circuité la signification, ne s'occupe que de la *direction* et de la *sensation* — sens-à-son.

Dans *L'Invention* de Bach, le sens (la flèche) est uni-directionnel. Ça part d'une origine, Ça monte, Ça descend, Ça s'arrête, Ça repart, Ça conduit à un terme. Dans le développement Beethovenien, déjà plus complexe, la notion de carrefour intervient, de sens superposés. Dans l'œuvre musicale moderne, il s'agit d'itinéraires multiples à partir d'un noyau central, par exemple.

Et c'est là un second point d'ancrage à l'œuvre de Robbe-Grillet qui dit :

« Le récit traditionnel peut toujours être considéré comme l'expression d'un sens, tyrannique, totalitaire, dévorant ; tous les éléments du récit doivent s'étager entre eux pour le raffermir. L'œuvre moderne, au contraire, se présente comme un espace non balisé, traversé dans des directions diverses par des sens multiples et changeants ; et, dans cette circulation du sens à travers l'œuvre, le sens lui-même est moins important que le fait qu'il circule, glisse, se modifie. »

Cette attitude fonde une dynamique du sens qui ne se mesure plus en sèmes mais en quantité d'énergie, et quanta ; du moins pour la lecture « musicale » que l'on peut opérer d'une œuvre littéraire ou cinématographique.

Si comme dans une écoute authentique de la musique, on ne *lit* pas, chez Robbe-Grillet, de tristesse ou de gaieté (à ne pas confondre avec humour-structure) puisqu'il s'agit de personnages, ou d'actions *plates*, les relations qu'il établit entre ce qu'on pourrait assimiler aux « formants » dont je parlais tout à l'heure, les séries d'événements, d'occurrences entre ces formants, deviennent alors le matériau idéal pour les transformations, variations, développements (au sens musical du terme), qui sont l'organisation, la pertinence de l'Ordre Musical.

² Pour un Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet, Éditions de Minuit, p. 48.

³ Certains textes de *Discours, Figure*, Jean-François Lyotard, Klincksieck, 1971, éclairent cette notion, de manière précise.

Enfin, troisième point d'ancrage (ici à l'œuvre musicale moderne) : l'œuvre de Robbe-Grillet secrète sa propre forme, c'est-à-dire le jeu des tensions, des attentes, des vides, des frustrations, des connivences ou des perversions d'un système propre à chaque œuvre.

Je vais tenter, sur un texte court, *La Chambre secrète*, des *Instantanés*, d'interroger une structure en termes d'Ordre et d'Énergie Musicale.

L'ensemble de la pièce s'inscrit dans le cadre d'une sorte de grand Lied-Sonate en trois parties, qui n'est pas sans rappeler, en particulier par les procédés de récurrence qui sont employés, l'utilisation qu'a fait de cette forme, Berg dans la scène 3 de l'Acte 2 de *Wozzeck*. Introduction en position symétrique de la Conclusion. Partie centrale « circulante » qui fait *dérivée* cette symétrie. Trois « champs » de substances (de poids énergétiques différents) à la fois agis et révélés par la structure de la pièce : les « états » successifs de la femme suppliciée, les différentes attitudes (discontinues) de l'homme, le lieu de et son espace propre.

Définissons d'abord les trois volets A, B, A'.

A : du début à « ...*le long du flanc et sur la banche* » (p. 99).

B : de « *C'est un corps de femme...* (p.99) à « ...*dans la masse des cheveux noirs répandus sur le velours* » (P 108).

A' : de « *Tout en haut de l'escalier de pierre...* (p. 108) à la fin.

Il convient, bien sûr, de moduler cette partition un peu schématique, en observant que les « segments », dans n'importe quelle œuvre de Robbe-Grillet, (littéraire u cinématographique), sont toujours en rapport de contamination les uns avec les autres : sous-ensembles en relation d'intersection, ou encore, peut-être plus justement, ce que les neurologues appellent l'intervalle synaptique.

Comme dans les grandes formes Lied chez Beethoven et Berg, les procédés de « variation » où l'énergétique du temps est comme suspendue, se combinent et s'oppose tout à la fois aux procédés de « développement » presque exclusivement fondés, eux, sur une dynamique temporelle.

Ici cette dynamique est sinusoïdale (comme le précise la dernière phrase de la pièce) ; on observe un procédé du même genre dans le premier mouvement de la deuxième sonate pour piano de Boulez.

Sinusoïdale, c'est-à-dire que les temps se trouvent tantôt en deçà, tantôt au-delà d'un axe vertical — il s'agit d'un temps vertical, d'une sinusoïde basculée d'un quart de cercle par rapport à sa représentation classique. Une sinusoïde qui s'amortit (un son, en fait), déjà présente dans l'exposé A :

« ...*l'amorce d'un vaste escalier de pierre, qui monte en tournant un peu, de plus en plus étroit à mesure qu'il s'élève* » (P. 98).

parfaitement définie dans l'ultime phrase de la pièce

« ...*traçant ainsi une sinusoïde irrégulière, de plus en plus amortie, qui monte, verticalement vers le haut de la toile* » (p. 109).

C'est là un point essentiel de l'Ordre Musical chez Robbe-Grillet, une structure *issue* du matériau, *congruente* au matériau, à la limite, la seule *pertinente*. La forme sinusoïdale du développement central (volet B) c'est « la fumée légère du brûle-parfum » (p.109), comme la série (de douze sons) de l'Allegro Misterioso de la Suite Lyrique de Berg, ne pouvait engendrer avec cette même évidence, que l'Allegro Misterioso.

Cette relation qu'à défaut de termes plus appropriés, on pourrait définir comme celle de *structure* à *substance* et qui gouverne toute l'œuvre de Robbe-Grillet, est fondamentale dans l'Ordre Musical.

L'École de Vienne (plus particulièrement Berg et Webern) ont, dans cette perspective, ouvert une voie, poursuivie ensuite par Boulez, et, qu'aujourd'hui, la composition musicale par

ordinateur permet de situer rigoureusement, puisque là, une même fonction permet de calculer, tant la micro-structure du son que la macro-structure de l'œuvre elle-même.

Mais puisque nous citions (pour cette sinusoïde), la fin du troisième volet (A), dégageons aussi son système énergétique.

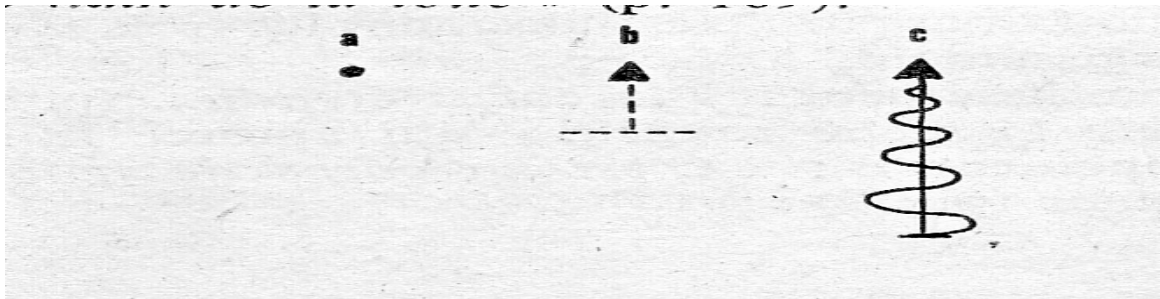
Symétrique au premier volet (A) dans une relation de Coda à Exposé, nous avons dit que ces deux parties traitaient avec un temps *vertical*, plutôt, avec un espace *vibré* par un temps.

L'énergie de cet espace est distribuée sur trois niveaux entrelacés :

D'abord, a) « *Tout en haut de l'escalier de pierre...* » (p. 108)

Ensuite, b) « *Ensuite, tout le décor est vide...* » (p. 108), on passe d'un *point* haut à un élargissement ; notion générale de milieu comprenant un court appel du futur et très proche mouvement ascendant « ...l'escalier monumental sans garde-fou qui monte, en tournant » (p. 109).

Enfin, c) en partant du bas : « *près du corps dont la blessure s'est figée* » (p. 109), la désignation du vecteur complet, dont nous savons maintenant qu'il est générateur de la forme de l'œuvre : la « ... *sinusoïde irrégulière, de plus en plus amortie, qui monte verticalement, vers le haut de la toile* » (p. 109).



Cette configuration représente une condensation (encore un dispositif musical) de la distribution énergétique du premier Volet (A) que l'on peut découper de la manière suivante :

« *C'est d'abord une tache rouge...* » (p.97), ponctuel en bas.

Élargissement : *L'ensemble se détache sur la pâleur d'une surface lisse...* (p. 97).

Suite et fin de l'élargissement, indication de la sinusoïde génératrice, définie p. 109 :

« *Au-delà, l'espace est occupé par les fûts cylindriques des colonnes qui se multiplient et s'estompent progressivement, vers des profondeurs où se distingue tournant un peu, de plus en plus étroit à mesure qu'il s'élève, vers les hautes voûtes parmi lesquelles il disparaît* » (p. 98).

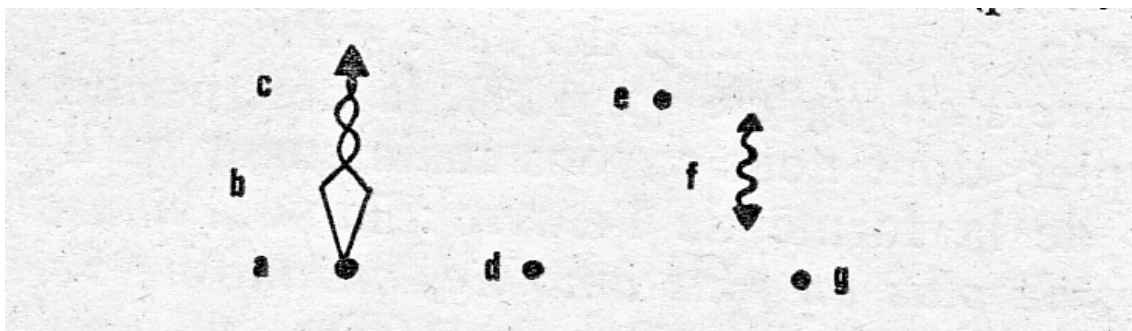
À la suite de cette première période de trois segments, un élément : d) « *Seul, au premier plan, luit faiblement le corps étendu...* » (p. 98), première concaténation des éléments a) et b) de la première période.

Puis, troisième et dernière période de l'exposé :

e) « *Dans le fond, vers le haut de l'escalier, s'éloigne une silhouette noire* » (p. 99).

f) « *Une fumée légère en volutes contournées...* » (p. 99).

g) « *Tout près repose le corps laitieux...* » (p.99).



Ce schéma fait apparaître clairement les trois systèmes :

1° d'élargissement, a, b, c ;

2° d'agrandissement : « *le corps étendu...* (p. 98) sur lequel *s'étale la tache rouge...* » qui amorce le système de développement B : « *C'est un corps de femme aux formes pleines* (p. 99) » ;

3° de verticalité, e, f, g, axe de la sinusoïde, qui part du haut de l'escalier pour aboutir au corps laiteux, *par* la fumée légère du brûle-parfum sur son pied de ferronnerie, dans un mouvement inverse de celui de A', qui, au contraire, monte verticalement vers le haut de la toile.

L'homéomorphie de A et A' est évidente, malgré l'inversion des sens (e, f, g —troisième segment de A') les interpolations des segments (c en A = b en A') et bien d'autres petites choses du même genre.

D'autres constatations sur le poids des motifs, dont le développement central B explicite les différences selon qu'elles sont en A ou en A' ; le motif tache rouge, sein ensanglanté, femme suppliciée, probablement thème principal de la pièce et le poids le plus important de cet exposé (A) se trouve pratiquement éliminé à la reprise A' où il n'apparaît plus que comme une indication de lieu, l'origine de la sinusoïde : « *Près du corps dont la blessure s'est figée, dont l'éclat s'atténue...* » (p. 109), vidé de sa substance, puisque les formants rouge-sang-sein ont disparu.

Ce procédé d'élimination (typiquement musical) est conséquence logique du Développement Central (B) qui après exaspération, saturation, saturation progressive de ce thème, ne pouvait aboutir qu'à son annulation ; mais qu'elle annulation puisqu'elle constitue le point zéro, l'origine de la sinusoïde.

En revanche : P « *homme enveloppé d'un long manteau flottant qui gravit les dernières marches sans se retourner, son forfait accompli* » (p. 99), en position presque finale à l'exposé A, se trouve débiter A', à son poids égal.

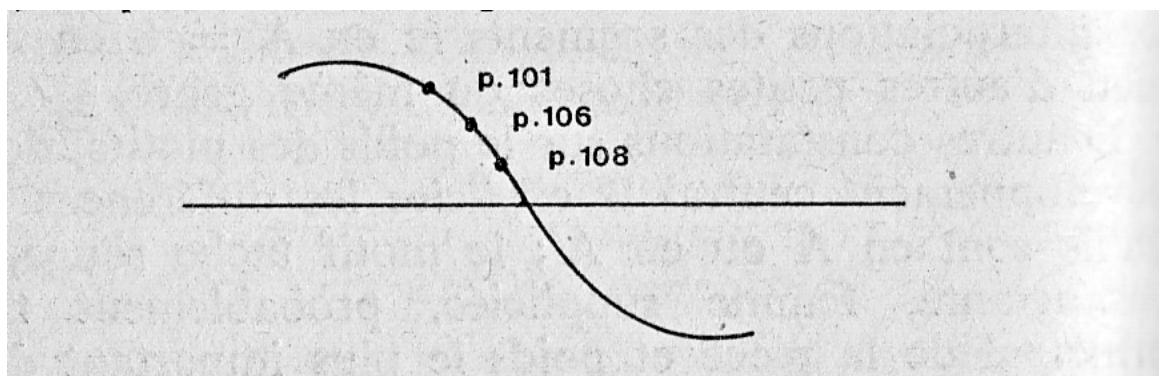
Il paraît difficile, dans les limites de cet exposé, d'analyser point par point, note par note allais-je dire, le fonctionnement du développement central. J'en dégagerai seulement l'axe essentiel : la fonction sinusoïdale, encore marquée par l'auteur au point central du Développement (p. 103) dans « *le coin, qui s'enroule sur lui-même en un S assez lâche...* ».

Les variations — de même sens — de la courbe par rapport à son axe, se décrivent ainsi, en fonction du thème de l'homme :

P. 101 : « L'homme s'est déjà éloigné de quelques pas... »

P. 106 : « L'homme est encore à demi-penché sur elle... »

P. 108 : « L'homme, tout contre elle, un genou en terre, se penche d'avantage. »



La fonction agit ici sur la valeur des « moments » par rapport à l'axe référence, le moment zéro, celui du supplice.

Les variations d'amplitude de la courbe par rapport au thème du corps de la femme sont jalonnées par les points suivants :

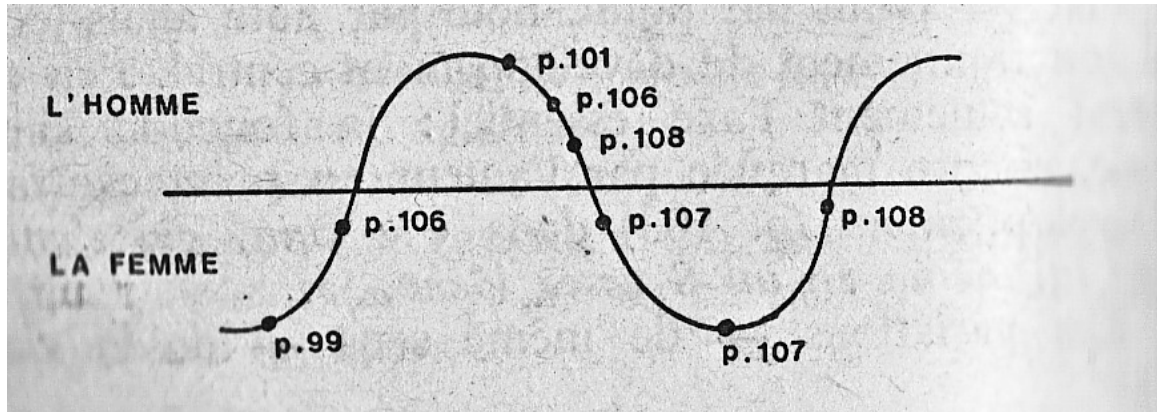
P. 99 (début de B) : « *C'est un corps de femme aux formes pleines...* »

P. 106 : « *...quand elle a essayé de se débattre* » puis « *...comme si elle était en train de hurler...* »

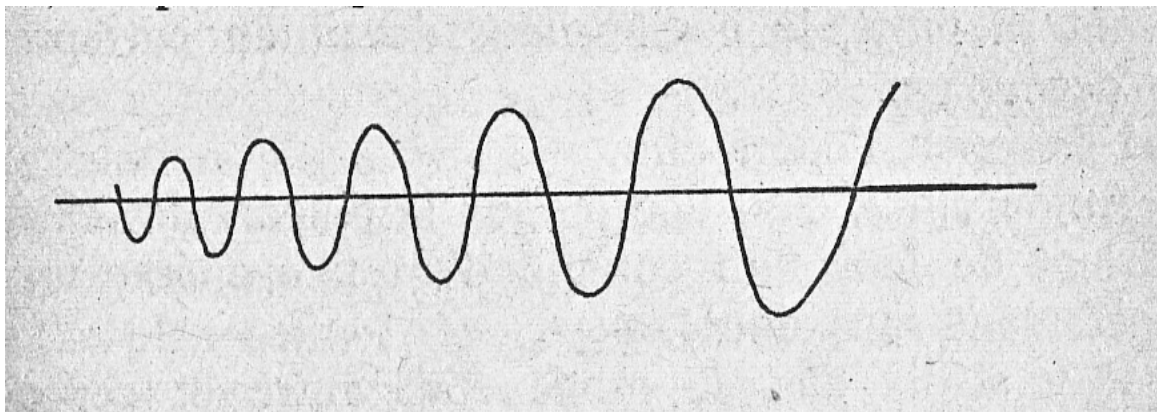
P. 107 : « ...la tache rouge qui s'est répandue sur l'arrondi du sein » puis « Voilà, maintenant la chair est intacte... »

P. 108 : « ...enfin la bouche de la fille s'ouvre et se tord tandis que la chair cède... »

C'est là le point de rencontre avec l'axe, le moment-zéro, l'aboutissement de Développement qui débutait sur le point le plus éloigné.



Les différentes sections du Développement Central (4) qui vont développer, d'abord alternativement, puis ensemble, les deux thèmes principaux (femme et homme), vont en s'accélération jusqu'à la fin, comme si la fréquence de la sinusoïde augmentait. Fréquence qui augmente, amplitude qui s'amortit, c'est bien :



« La fumée légère du brûle-parfum... traçant ainsi une sinusoïde irrégulière de plus en plus amortie, qui monte verticalement, vers le haut de la toile » (P. 109).

Et c'est à cause de cette sinusoïde que A est devenu A'. Cette sinusoïde est le seul sens de l'œuvre.

Il aurait été exaltant de vous faire entendre une œuvre musicale parfaitement correspondante à cette structure littéraire ; mais les dispositifs qu'elle emploie sont évidents dans beaucoup de pièces musicales différentes, il reste à composer celle qui les réunirait en une figure parfaitement *homéophorme*, et qu'on pourrait intituler alors, « La Chambre secrète⁴ ».

Il demeure que cette réflexion sur l'Ordre Musical, que je viens d'essayer de définir par rapport à un texte, a été, en tous les cas, essentielle pour l'élaboration du Discours Sonore dans les films de Robbe-Grillet, notion qui est l'objet de la deuxième partie de cet exposé.

⁴ Ce travail a été entrepris, depuis, par l'auteur de cette communication.

Dans un travail déjà ancien, sur le *Wozzeck* de Berg, j'avais été fasciné par la relation entre le fait de récit et le fait musical. Non plus, comme c'est l'habitude dans la musique lyrique, par une analogie des substances, gouvernée par la convention socio-culturelle dont j'ai parlé tout à l'heure, mais, tout au contraire, par une homologie des structures une symbolisation, celle-là même que devrait révéler un texte musical de *La Chambre secrète*.

La musique de Berg est « rhétorisation » du texte de Büchner ; sa formalisation rigoureuse n'exprime pas un sens, mais opère cette *circulation* du sens, plus importante, dit Robbe-Grillet, que le sens lui-même.

Cette œuvre (achevée en 1921) procède, de plus d'une dynamique cinématographique ; peu de temps avant sa mort, le compositeur devait en entreprendre le découpage.

Film-opéra, l'opéra-film.

Aujourd'hui, c'est une mode : la plupart des cinéastes parlent de leur film comme d'un film-opéra ; un peu légèrement sans doute.

Il y a dix ans, la mode était autre et cependant *L'Immortelle* et *L'Année dernière à Marienbad* (dans une certaine mesure) constituaient déjà des approches sérieuses de cette forme.

L'Homme qui ment, dont je vais parler maintenant, me paraît s'y manifester de manière exemplaire.

Qu'est-ce au juste un film-opéra ?

Je renvoie à l'excellent texte de François Jost dans un récent numéro de *Critique*, dont j'isolerais quelques définitions particulièrement pertinentes et auxquelles j'ajouterai des constats personnels.

À partir du *Jeu avec le feu*, Jost parle d'une musicalisation de la narration, grâce — je cite — aux « motifs qui ont pour propriété de préparer le spectateur, lors de leur première occurrence, à des bribes de narration ultérieure ».

C'est en effet une des fonctions du motif dans *Wozzeck*, qui est aussi une préfiguration, musicale ou dramatique, ou mémoire ; compteur-décompteur (ou conteur-déconteur !) du récit. Jost cite ensuite des exemples de *fonctionnements musicaux* (analogues à ceux que révèle une lecture « musicale » de *La Chambre secrète*) à base de manifestations sonores.

Je m'expliquerai plus loin sur la dynamique de ces procédés, qui repose sur trois notions essentielles :

- variation d'épaisseur sémantique d'un son,
- application de technique d'ordre musical au traitement du son non-musical,
- variation d'ancrage — ce que Jost appelle l'occurrence — entre son et image au sein du récit.

Le fait sonore — qu'il soit musical ou non — est toujours en relation dialectique avec le récit ; non plus en position analogique mais plus en position symbolique.

D'une manière générale, la construction sonore est concertée au niveau de la structure générale de l'œuvre, au niveau de l'élaboration du matériau, au niveau de la circulation des sens.

La partition sonore d'un film-opéra doit constituer une « rhétorisation » du récit :

sur le plan formel : les structures sont de même poids substantiel (le matériau est secrété, directement, allusivement ou par contiguïté, par le récit) ;

sur le plan de la circulation des sens (structures et substances sonores vont s'inscrire comme autant de provocations à des itinéraires multiples).

Avant de vous faire entendre quelques exemples tirés de la partition sonore de *L'Homme qui ment*, et destinés à vérifier ces premières assertions : quelques remarques concernant le travail d'élaboration proprement dit.

Les motifs générateurs se décomposent, pour la plupart, en « formants », dont la manipulation *déliée* fera évoluer, justement, ces motifs. Telle l'isorythmie chez Guillaume de Machaut (rythme délié : de sa mélodie originale et appliqué à une autre mélodie), un rythme de pas peu organiser des gouttes d'eau ou des pizzicati de cordes. Le caractère signalétique du motif par rapport au récit se trouvera donc plus ou moins perverti, en fonction des distorsions ainsi apportées.

Plus bergienne que wagnérienne, cette conception du motif, composé de formants, s'oppose au leitmotiv, de caractère thématique.

Car, si un formant peut être une cellule rythmique, un timbre, il peut être aussi une *attitude sonore*, un procédé de traitement électro-acoustique, une déviation temporelle par rapport à l'image (asynchronisme) : la souplesse autant que la prégnance du champ formel proposé par ces éléments générateurs permet un travail de « tissage » du discours sonore à travers le récit qui lui assure, par sur-investissement, perversion, occultation même, le fonctionnement énergétique le plus performant.

Cette notion de formant renforce, de plus, le système de contiguïté des substances, de glissement, de contamination des substances sonores les une sur les autres ; or nous savons que glissements et contaminations sont à repérer parmi les systèmes formels du film.

Et ce n'est pas seulement glissement des substances, mais dans ce film où le mensonge est conçu sur le mode de la coïncidence, glissements temporels. Le son précède, coïncide, ou mémorise (on pourrait dire « réfléchit ») l'image qu'il *signe*.

Les substances sonores sont d'ordre vertical, itératif, horizontal. Elles se manifestent dans des systèmes de récitatifs (Trintignant : « Je vais vous raconter mon histoire »), de Variations ou de Développements (les « trajets » — labyrinthiques ou non).

Les formants d'un motif peuvent être exposés séparément, disséminés, et, par brusque concaténation, *révéler* le motif, en général, à un moment de *coïncidence*, du film.

Travaillons maintenant sur quelques exemples :

En premier lieu le générique de début.

Deux parties :

La première, une sorte d'Exposé très dense (en capsule) des formants du matériel sonore musical-instrumental ou musical-non instrumental.