

LE PHÉNOMÈNE MUSICAL DES FILMS DE SERGUEI PARADJANOV

SVETLANA SARKISIAN

Komitas-Konservatorium
1a Sayat-Nova Str.
375001 YERIVAN, Armenia
E-mail: ykse@conservatory.am

UDC: 78.094 PARADJANOV, S.

Original Scientific Paper
Izvorni znanstveni rad
Received: March 15, 2006
Priljeno: 15. ožujka 2006.
Accepted: August 7, 2006
Prihvaćeno: 7. kolovoza 2006.

Abstract — Résumé

La musique et le cinéma sont deux arts qui montrent, le long d'un siècle entier, les croisements les plus variés aux niveaux sémiotique et phénoménologique. L'interpénétration de ces arts donne naissance à une nouvelle forme substantielle de leur existence. C'est pourquoi les films et tout l'œuvre de Paradjanov se trouvent en quelque sorte entre ces arts, entre la plasticité du cinéma et l'expressivité de la musique, créant un nouveau phénomène de plasticité de la musique qui résonne et

d'expressivité du cinéma silencieux. Rendant hommage au précédent de Paradjanov, l'on doit néanmoins reconnaître le potentiel qu'a l'art du cinéma de s'unir à la littérature et aux autres arts. Et chaque artiste de l'envergure de Paradjanov choisit un sentier connu de lui seul de la communication linguistique, c'est-à-dire sémiotico-symbolique des arts.

Key words: S. Paradjanov; musique; cinéma; interpénétration des arts; sémiotique

Au XXe siècle, avec le développement de la »photographie mouvante«, le champ des synthèses possibles des différents arts s'étend et s'agrandit. Ce processus se fait d'autant plus marquant que les arts anciens s'approprient avec enthousiasme un certain nombre de caractéristiques du jeune art du cinéma. L'objectivité réelle, la matérialisation du monde imagé et imaginaire, propres à l'art du cinéma, ne peuvent rester sans influencer les tendances structuralistes de la poésie (futurisme, suprématisme, dadaïsme, etc.), tandis que la spécificité des décalages spatiaux et

chronologiques du cinéma se manifeste activement dans la prose (par exemple, chez J. Joyce, M. Proust, W. Faulkner, etc.) et, bien sûr, au théâtre, d'abord dramatique, puis musical. Il est intéressant de rappeler la réflexion, d'une importance essentielle, de Tynianov: »Le cinéma a décomposé le discours. Il a étendu le temps, déplacé l'espace «¹.

L'art du cinéma, basé sur le mouvement-développement, ne peut se passer de la musique. Cette dernière se sert de la structure basique du film: la séquence, ce qui conduit à l'introduction dans la théorie de la musique de la notion courante, d'une interprétation d'ailleurs assez obscure, de »caractère séquentiel«. La coopération vivante et fructueuse de Sergueï Eisenstein et de Sergueï Prokofiev symbolise les possibilités variées de la jonction des deux arts. L'interpénétration diffuse de leurs caractéristiques se reflète aussi bien dans l'œuvre que dans les ouvrages théoriques de ces deux artistes. L'analyse des parallèles entre les arts, accomplie par Eisenstein, se présente comme le couronnement conceptuel de ses réformes historiques².

Dans sa célèbre œuvre *Montage vertical* et sur l'exemple du film *Alexandre Nevski*, ce réalisateur parle du lien de la musique avec le cinéma, mettant en relief la propriété de la transformation des rapports spatiaux en chronologiques et vice-versa³.

Les théoriciens-linguistes contemporains d'Eisenstein (Roman Jakobson, Jan Mukařovský) suivent la voie de l'étude de la nature sémiotique du film et c'est là que s'ouvre un vaste champ pour l'analyse sémasiologique. Cette optique de la nature sémiotique du film permet à Mukařovský d'en venir, dès 1933, à une conclusion qui reste d'actualité même pour le cinéma d'une période plus avancée. Ainsi, il constate la communauté de l'espace poétique et filmique par l'intermédiaire de l'alternance progressive des différents éléments dont se compose l'entité. Il écrit que »l'imagination de l'espace acquiert de la précision au fur et à mesure que les images se suivent, d'où l'on peut supposer que l'espace filmique spécifique n'est ni réel, ni illusoire, c'est un espace-signification. Les fragments illusoires de l'espace présentés par l'intermédiaire des reflets successifs en sont les signes partiels et leur ensemble »signifie« l'espace entier«⁴.

Il faut noter que dans ses observations sur la nature sémiotique du film, le philologue tchèque prévoit les voies qui sont celles de son évolution à la seconde

¹ Youri TYNIANOV, *Poésie. Histoire de la littérature. Cinéma*, Moscou 1977, 322 (en russe).

² Ainsi, dans »La nature sensible«. Eisenstein parle des relations des idées de composition musicale avec celles de la peinture (relativement à la peinture japonaise du XVe siècle). Il signale en outre les mêmes motifs se répétant dans différents instruments et dans différentes tonalités et conclut que dans la peinture »l'unité de l'entité s'atteint non par l'union de la perspective spatiale, mais uniquement par la voie musicale décrite tout à l'heure«. S. EISENSTEIN, *Œuvres choisies* en 6 tomes, T. III, Moscou 1964, 267-270 (en russe).

³ Sergueï EISENSTEIN, *Œuvres choisies*, T. II, Moscou 1964, 248-249.

⁴ J. MUKAŘOVSKÝ, *O estetice filmu »Res facta«*, T. III, Warszawa 1969, 144.

moitié du XXe siècle. Le cinéma, en tant qu'analogie de la structure poétique, ce vers quoi penche Mukařovský (rappelons qu'il est membre du cercle des linguistes de Prague), trouve son incarnation pratique en France. Un brillant exemple en est le film *L'année dernière à Marienbad* (1961) réalisé grâce à la fusion des conceptions d'Alain Resnais et du scénariste Alain Robbe-Grillet. Les »natures-mortes verbales (S. Vélikovski) de ce dernier, les interminables rotations des constructions poétiques, dont la répétition variée dynamise ce film de l'intérieur — alors qu'extérieurement il est statique à l'extrême, — sont un défi au cinéma événementiel des années précédentes. Malgré toutes ses exagérations stylistiques (mais quel est le manifeste qui évite les exagérations?), le film de Resnais proclame une autre réalité esthétique. Phénomène purement français (sa généalogie: Mallarmé — Debussy — Breton et les poètes surréalistes — Boulez — Butor) ayant transformé les fantaisies musico-poétiques en images visuelles, le film de Resnais atteste précisément ces nouvelles synthèses en l'art.

A cette époque, Sergueï Paradjanov suit lui aussi la voie des nouvelles synthèses. Toutefois, à l'encontre de l'expérience psychoanalytique des Français et du surréalisme métaphysique des grands Luis Buñuel et Salvador Dalí (je veux parler de leur film commun, *Le chien andalou* (1928), chef-d'œuvre du cinéma muet!), la pensée du maître arménien se tourne vers la mythologie. La conscience mythologique de Paradjanov se manifeste aussi bien dans ses grands films, à commencer par *Les chevaux de feu* (titre de l'auteur: *Les ombres des ancêtres oubliés*) que dans son original pop art que l'auteur lui-même définit par le genre »collage«. Néanmoins, ni le collage en tant que technique, ni le pop art en tant que style de l'art d'avant-garde ne peuvent être tenus pour des informateurs dignes de foi de ce domaine de l'œuvre de Paradjanov. Là, de même que dans ses films, on est en présence d'un assemblage peu habituel de différents temps de la réalité. Les attributs du temps (ici: le temps de l'action) y sont relégués au second plan, leur »orchestration«, particulière pour chaque cas, est réalisée à divers degrés de convention. Une importance purement conventionnelle est également accordée au lieu de l'action et aux caractéristiques nationales. De plus, chaque nouvelle perception s'accompagne d'une sorte d'actualisation des indices chronologiques et autres, selon l'attitude du percepteur à l'égard des facteurs qui lui semblent présenter le plus de valeur⁵. Toutefois, lors de la perception des collages, l'important est la recherche de la fonctionnalité profonde et intrinsèque agissant sur l'intégrité générale de la composition. Cette fonctionnalité profonde ne se découvre qu'après une longue contemplation des compositions de Paradjanov, lorsqu'on pénètre, lorsqu'on s'absorbe méditativement dans leur monde original

⁵ Dans les collages de Paradjanov, la valeur ne tient pas dans la qualité du matériau, mais dans l'information qu'il transmet. Ainsi, les vieux débris, les horloges cassées, les miroirs, les poupées, les malles, mis dans une même composition avec d'autres objets, présentent une importance d'autant plus grande que leur nature sémiotique est plus conventionnelle.

et irréel. Ce procédé permet de découvrir les impulsions subconscientes qui nourrissent la fantaisie de l'artiste.

Les particularités de l'univers subconscient de l'œuvre de Paradjanov tiennent dans le système développé de sa mentalité mythologique. D'ailleurs, mentalité mythologique en tant que catégorie générale et non pas concrète dans son expression nationale. Ainsi, par exemple, les collages de Paradjanov rendent possible la mythologisation suivante du symbolisme des objets: horloge — écoulement de la vie, poupée — enfance ou protopatrie de l'être, miroir — introspection, autoanalyse, malle — expérience biographique, et ainsi de suite dans le même esprit. La mentalité mythologique de Paradjanov conditionne la conservation de structures précises de la conscience, la stabilité des symboles sémiotiques, ainsi que celle du langage dans son ensemble. Dans ce sens, il faut noter la tranquille évolution de sa manière artistique, l'absence de brusques changements de style même entre des films chronologiquement aussi éloignés l'un de l'autre que *La couleur de la grenade* et *La légende du fort de Souram*. Les collages de Paradjanov témoignent aussi de l'unité de son langage artistique; la présentation extérieure — qui tient de l'aphorisme et de la métaphore — du matériau y est porteuse d'isotérisme aussi bien que de caractéristiques généralisantes.

La mythologie de Paradjanov, semblable à toute autre mythologie dans son sens classique, représente un système compliqué à plusieurs niveaux. La réalité et l'invention, la spontanéité et l'ordre, le sens et l'absurde, le présent, le passé et un avenir hypothétique, enfin, l'homme, la nature et l'univers s'y trouvent dans un équilibre absolu. Ils possèdent une attraction réciproque et ne se divisent pas en général et particulier, ni en principal et latéral, ni en autres essences polaires, pour devenir ainsi les divers aspects d'un même phénomène. Le «phénomène» lui-même existe en différentes hypostases, aussi bien objectives, imagées, qu'imaginaires, méditatives, idéales, subconscientes. S'enrichissant d'une grosse couche de significations, ce genre de «phénomène» diffère énormément, au point de vue fonctionnel, des autres phénomènes de type non-mythologique dans les genres narratifs. (Notons que le drame antique conserve certains traits d'une interprétation précisément mythologique du «phénomène».) L'essence de la différence tient en ce que, dans la mythologie, le phénomène existe dans son vol libre et qu'il n'est pas introduit dans la stricte succession événementielle bâtie selon la célèbre triade «nœud — culmination — dénouement». L'évolution du «phénomène» semble suivre une spirale, car tout en changeant d'hypostases, il conserve ses propriétés radicales de leitmotiv, sa mémoire et son code génétique. La logique de la transformation du «phénomène» dans le temps suppose moins sa transformation qualitative que sa variation. Ces facteurs confèrent au mythe une envergure immanente, une dimension particulière des fonctions sémantiques.

Cet ensemble brièvement décrit des instruments de la narration mythologique peut être entièrement appliqué à l'analyse de l'œuvre de Paradjanov et, le plus efficacement, à son film le plus mythologique *La couleur de la grenade*. En même

temps, le spectre hors cinématographique de *La couleur de la grenade* a ses affinités aussi bien avec les règles de la syntaxe mythologique qu'avec celles de la syntaxe musicale. Et malgré leur nature, leur fonctionnalité et leurs moyens linguistiques différents, le mythologique et le musical se rejoignent structurellement.

Le problème du lien de la mythologie avec l'art n'a rien de nouveau. L'ethnologie du XXe siècle en la personne de Claude Lévi-Strauss est parvenue à l'étude de ce problème par l'intermédiaire de l'analyse des «structures mentales», c'est-à-dire des structures profondes du conscient, qui unissent la mythologie et les espèces d'activité spirituelle qui lui sont proches. L'art musical, l'une des espèces les plus proches de la création de mythes, a, selon Lévi-Strauss, le temps comme principal facteur d'action. Toutefois, le temps que dure l'exécution de l'œuvre et celui de sa perception sont différents, aussi bien dans la mythologie que dans la musique. Le structuraliste français définit le temps de la perception par «continuum d'ordre intérieur». C'est le temps physiologique de l'auditeur, qui «détruit» le continuum du temps culturo-historique du mythe. Il écrit en particulier: «La mythologie touche surtout les aspects psycho-physiologiques par la longueur même de la narration, la répétition des thèmes, d'autres formes de répétitions et de parallélismes dont la perception correcte exige que la conscience de l'auditeur couvre, si l'on peut dire, le champ de la narration en longueur et en largeur, au fur et à mesure que celui-ci se déroule devant lui. On peut en dire de même de la musique»⁶.

Plaçant la musique dans une situation privilégiée (et l'élevant au rang de «mystère suprême de la science de l'homme«!), Lévi-Strauss souligne constamment le caractère métaphorique de son langage. Et le mythe possède aussi, dans une grande mesure, cette qualité, car il «opère aussi par approximations conscientes des vérités». Enfin, le mythe, de même que la musique, est le reflet de l'attitude irrationnelle de l'homme à l'égard de la réalité.

En avançant dans la voie de l'argumentation de Lévi-Strauss, on peut en venir à la conclusion que tous les arts chronologiques révèlent leur structure mentale intrinsèque dans le processus de la perception active: vision ou audition. Et l'art du cinéma possède cette propriété avec suffisamment de netteté, évidemment si pour l'œuvre cinématographique elle-même l'important n'est pas le rang visuel concret illustrant la narration, mais une visualisation d'une autre orientation: la vue tournée vers l'intérieur. Le spectateur, de même que l'auditeur de la musique, est capable de percevoir la profondeur des structures mentales, aussi bien que l'isotérisme du processus artistique dans son ensemble, c'est-à-dire qu'il est capable de voir ce qui se trouve hors des limites de la contemplation mécanique de la ciné-vision. Et s'il y est invité par un réalisateur du type de Paradjanov, alors les résultats de la pénétration dans l'essence de ce qui est représenté dépassent toute attente.

⁶ Claude LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Paris 1964.

Les matériaux de ses films, qui sont d'un caractère ethnographique marqué, prédisposent à la recherche de pré-éléments archaïques ou, autrement dit, d'archétypes de mœurs, de comportement, de conscience, de notions visuelles ou auditives du passé. Pour Paradjanov, le mythologisme spontané de la «pensée sauvage» (terme de Lévi-Strauss) n'est pas l'abstraction de l'imagination artistique, mais une réalité présente dans l'actualité. Car pour lui, l'acte de création, c'est la restauration du «lien détruit des époques» (Shakespeare), alors que l'être humain qui joint l'inconscience primitive des ancêtres au rationalisme maniéré du penseur actuel est le personnage principal de ce processus de restauration. Concentrant son attention sur la découverte de l'essence humaine, Sergueï Paradjanov, semblable à un compositeur, pénètre le mystère de la science de l'homme. Sur ce plan, l'on peut dire que le point de vue de Lévi-Strauss sur le caractère privilégié de la musique parmi les autres formes d'art et sur Richard Wagner, le compositeur «mythologique» le plus marquant, perd son caractère absolu.

Le système complexe de la mentalité de Paradjanov inclut l'élément musical en tant que partie intégrante du mythologique. D'une part, l'élément musical reflète à sa manière le caractère des relations logiques de la narration mythologique, de l'autre, l'élément musical, avec les stricts canons de sa structure intrinsèque, fait irruption dans la composition de l'espace du film. L'on peut dire que le phénomène musical assume dans les films de Paradjanov (et, en fait, pas chez lui seul) une fonction substantielle: il agit aussi bien sur le niveau sémantique que syntaxique. Le premier de ces niveaux est brièvement exposé au cours de nos réflexions générales sur la nature de la conscience mythologique et de son action sur la littérature et l'art. Venons-en à présent au niveau syntaxique dont l'examen ne fera que confirmer une fois de plus l'idée des possibilités de contacts entre la musique et le cinéma au cours de l'étape actuelle.

A la différence de beaucoup d'autres arts, la théorie de la musique a très minutieusement élaboré l'appareil terminologique de l'analyse de la musique. Il est utilisé pour les autres arts aussi, bien que les notions et les termes connus soient souvent interprétés arbitrairement. Les musiciens, eux, prêtent à leur contenu un sens suffisamment concret; nous voulons parler des termes employés depuis de nombreuses décennies dans diverses études musico-théoriques. Citons parmi les notions terminologiques fondamentales:

- Le rythme, mesure spatio-chronologique de la musique;
- L'exposition et les procédés de développement du matériau musical;
- Les nombreuses formes de variations, à commencer par la variation morphologique, liée à la modification des détails de la formation musico-structurale, jusqu'à la variation syntaxique, quand la formation toute entière est sujette au changement;
- La facture: polyphonique, harmonique, mélodique;
- Les consonances d'accord vertical;

- La variabilité des fonctions musicales;
- L'importance fondamentale de la basse-appui dans la musique (elle sous-entend un son, un complexe de sons, une couche de basse formée);
- Le phonisme de la musique, c'est-à-dire son image formée par le timbre et le coloris;
- Les propriétés statiques et dynamiques du mouvement.

De la vaste liste terminologique des notions musicales, nous ne citons que celles qui admettent la possibilité de parallèles avec l'art du cinéma. En outre, pour préciser il est nécessaire de noter que les notions citées en appellent d'une manière ou d'une autre à l'intégrité structurale de la composition de l'œuvre.

Le film, comme la musique, est géré par le rythme dans sa dimension spatio-chronologique. Rappelons la remarque d'Ingmar Bergman: »Le cinématographe est principalement rythme, aspiration et expiration dans une succession ininterrompue«. Par l'intermédiaire de la fréquence des séquences ou, parfois, de leur lenteur, de leur extension préméditées, le rang imagé du film souligne effectivement et parfois visiblement la pulsation rythmique, à la différence de la musique où la pulsation rythmique perçue par l'oreille forme l'image émotionnelle. Dans le film, le dessin rythmique s'exprime par la plasticité des mouvements; là de même que dans la musique, les décalages tempo-rythmiques sont naturels: arrêt de la caméra (contemplation — longue durée du rythme musical), ralentissement et accélération, aisance et discrétion, durées grandes et petites (c'est-à-dire étendues chronologiques alternant horizontalement et, dans leur superposition, verticalement). Le rythme de la composition définit les rapports chronologiques des structures de grande envergure. Dans ce cas aussi, la compression, l'accélération et, au contraire, l'étendue de la narration-démonstration agissent activement sur le dynamisme du film.

Ce dernier est lié à la manifestation des propriétés statiques et dynamiques du mouvement (dans ce domaine, la musique et le film présentent évidemment plus de différences que de similitudes puisque, pour la musique, le dynamisme est généralement un facteur prioritaire). Toutefois, au cinéma, le fonctionnement de ces propriétés du mouvement n'est pas toujours lié au rythme. Dans ce cas, le cinéma propose ses propres règles en fonction de ses moyens d'expression. Par exemple, la caméra ne fait pas que fixer le mouvement, elle se trouve elle-même en mouvement. Un procédé purement technique, réalisé grâce à la vision du metteur en scène et du caméraman, devient une parcelle stylistique du film. Dans la musique, l'on peut trouver une analogie éloignée de cette situation dans l'interprétation personnelle du musicien qui agit, elle aussi, techniquement, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un facteur extérieur sur le texte musical en donnant une lecture individuelle.

La variation, qui est à la base de nombreux arts, acquiert dans la musique un caractère universel. Premièrement, elle se comprend comme une catégorie

philosophique supposant l'unité des degrés de la modification. La variation devient synonyme de développement-écoulement, elle garantit la dialectique de tout genre de processus. Le processus dans la musique est permanent, il est présent dans chaque mesure et il est dissimulé dans l'espace entre les sons. Deuxièmement, la variation dans la musique sous-entend la variabilité de tous les détails possibles — grands ou petits — des structures soniques au niveau de la hauteur, du rythme, de l'harmonie, de la facture, de l'orchestration, jusqu'à la variabilité de la forme. En fait, non seulement la transformation, la modification, mais aussi toute répétition (imitation) des figures musicales alternant l'une avec l'autre ou reportées à une certaine distance passent au rang de variation, car c'est un changement des rapports contextuels et chronologique.

Ce qui a été dit de la variation dans sa seconde qualité concerne directement l'art du cinéma, à commencer par le fait que le processus technique de la production cinématographique est basé sur la répétition — double — du plan, ayant pour but d'exprimer la version la plus fidèle à la conception artistique. Toutefois, ce n'en est que l'aspect extérieur. Le principal a lieu pendant l'exposition et le développement du matériau. Semblable au musical, ce matériau, dès son exposition en tant que procédé de développement, suppose la variation. Imaginons, par exemple, les plans initiaux d'un film, représentant un paysage. Ils sont habituellement bâtis sur le lent mouvement de la caméra ou un changement plus brusque du raccourci de la démonstration. Néanmoins, dans les deux cas, la ressemblance avec la situation musicale est évidente: exposition du thème-thèse et sa légère élaboration.

Dans ses films, et surtout dans *La couleur de la grenade*, Paradjanov se sert de ce procédé d'exposition-narration du sujet, et cela non seulement au début de chaque nouvelle relatant une étape de la vie de Sayat-Nova, mais constamment au cours du film. Là, où le développement du sujet manque et où l'attention se concentre sur la contemplation du personnage ou bien se trouve attirée dans la profondeur des »structures mentales«, là, Paradjanov utilise le procédé de la répétition variée. En même temps, rivalisant vraiment avec les nombreuses transformations des structures musicales, le film de ce maître arménien laisse observer différentes formes de variations dont certaines fort populaires au cinéma, telles les variantes des réminiscences imagées, et d'autres fort peu typiques, tels les stop-plans consciemment ralentis (genre de mouvements musicaux *ritenuto*), où l'on observe nécessairement un changement des fonctions de certains éléments, leur nouvelle position dans la composition, ce qui amène une nouvelle accentuation sémantique. Pour employer une fois de plus la terminologie musicale, l'on peut dire que dans ces cas l'on assiste à une remise en valeur de l'intonation de figures mélodiques précises, influençant la formation structurale toute entière. (Il s'agit de l'envergure de cette formation, ainsi que du caractère de l'adjonction verticale des voix.)

Paradjanov, pour lequel la couleur dans *La couleur de la grenade* a une importance sémantique active, utilise des variations purement chromatiques (dans la

musique, ce serait la variation du timbre et du coloris). Ainsi, la scène où Anna confectionne des dentelles de différentes couleurs. Ici, la variation touche plusieurs plans à la fois. Outre la variation chromatique, figurent celles de la composition (variation d'une même mise en scène), de l'ornementation (rotation du mannequin) et de la sémiotique (le poète parle allégoriquement de son amour pour Anna par l'intermédiaire du symbolisme des objets. D'autre part, dans *La légende du fort de Souram*, le réalisateur emploie souvent ce procédé d'allégorie, comme par exemple dans la scène de la prédiction, où la jeune fille qui fait balancier vivant symbolise la brève durée de la vie). La seule chose qui se présente comme fond sémantique inchangé de cette scène d'une expressivité distinguée est la musique. Deux de ses genres: naturel — accord de la kamantcha — et abstrait moderne — avec la dissonance marquée des intervalles et du style pointillé — sont enfermés chacun dans sa propre sphère.⁷

Les fonctions de la musique sont assimilées ici au point de l'orgue. Elle joue le rôle de basse-appui, permettant aux autres »voix« de varier librement. Et tant que procédé musical, cela rappelle les variations polyphoniques sur basso ostinato. Il est évident que le processus même de la variation n'est pas développé ici à cause de la structure bloquée du film.

A la différence de Paradjanov, Alain Resnais développe dans *L'année dernière à Marienbad* le principe de ce genre de variation au cours de longs morceaux. Le rôle de la basse-appui échoit ici non à la musique, mais à la répétition en variantes infinies de constructions grammaticales (on pourrait les nommer rotatives, car elles semblent tourner autour de leur axe). De même que Paradjanov, Resnais renonce à la forme traditionnelle à sujet et dialogues. Le développement cède sa place à la contemplation et son but est de pénétrer l'essence intérieure de l'objet de la contemplation. En guise d'exemple pour l'analyse typologique, on pourrait citer un autre film célèbre, *Nostalgie* d'Andreï Tarkovski où s'observe aussi une orientation introvertie de la signification du rang visuel. Parmi les autres œuvres de cet éminent réalisateur russe, ce film occupe une place particulière précisément sur le plan de sa proximité avec la phénoménologie musicale du cinéma. Mais retournons à Paradjanov.

Son étonnante ingéniosité dans la variation ferait honneur à n'importe quel compositeur. La raison semble en être la conception globale que Paradjanov a de la variation: comme peintre, assemblant soigneusement les plans en variantes toujours nouvelles, comme metteur en scène, construisant la composition et l'observant de l'œil des spectateurs sous différents aspects, et comme compositeur, faisant des variations sur ses propres thèmes. Et précisément comme compositeur, il apporte la plus grande minutie à élaborer la facture. La facture de la musique est l'incarnation matérielle de la matière qui résonne. En même temps, c'est l'union

⁷ Le compositeur du film est Tigran Mansourian.

(l'entité) tressée de toutes les couches de lignes-voix, des sons et des autres détails du tissu musical. Le caractère des rapports et des fonctions de ces couches est conditionné par le type de la facture: 1) polyphonique, avec action égale de toutes les voix, 2) harmonique, avec importance prédominante d'une ou deux voix, et 3) mélodique, unissant les deux types, c'est-à-dire lorsque chacune des voix acquiert son indépendance mélodique.

L'approche méthodologique de Paradjanov visant à former la facture est analogue à la facture musicale décrite. L'assemblage des plans dans ses films, et principalement dans *La couleur de la grenade*, peut être analysé à travers le prisme des règles de la facture musicale. Chacun des trois types de facture entre habituellement en contact avec la dramaturgie générale du film. Ainsi, dans les scènes d'exposition, Paradjanov préfère employer le type de la facture mélodique, ce qui lui permet d'individualiser certaines lignes, transférant l'attention de l'une à l'autre. »Ligne« sous-entend toute manifestation du rang imagé ou objectif. En généralisant, on pourrait dire que le type de cette facture mélodique est le plus naturel pour le cinéma: les »sauts«, la fixation de la vue sur différents objets ne semble pas ici être un procédé aussi brusque du développement du matériau comme dans la musique. (On comprend que dans la facture musicale, la variabilité des fonctions ne se distingue pas par le décalage de la donnée imagée qui caractérise les arts plastiques, le cinéma dans ce cas concret.) Les types polyphonique et harmonique de la facture sont les préférés de Paradjanov. Ils sont employés pour le développement ou l'élaboration du matériau. Et là, l'on observe deux particularités symptomatiques. La première est qu'en règle générale l'abondance des lignes-voix n'est pas propre au type polyphonique. (Il y a évidemment des exceptions, telle la scène des »Jeux royaux« dans *La couleur de la grenade* et celle, sémantiquement proche, de »Le roi et les jeux populaires« du film *La légende du fort de Souram*.) Cela permet de souligner par un procédé d'un raffinement suprême chaque ligne constituant la facture, son libre comportement et son indépendance fonctionnelle. Les scènes de ce genre sont nombreuses dans le film. Habituellement, elles sont données en gros plan. L'une d'elles — une invention à trois voix — est la scène finale, »La mort du poète«. Sayat-Nova, calme et sage dans sa résolution, les coqs agonisants de l'holocauste et la terre immortelle dont la caméra éloigne progressivement le spectateur. Ce dernier semble assister à l'ascension de l'esprit immortel du Poète.

La seconde particularité est liée au type harmonique de la facture auquel, au contraire, est propre l'abondance, et même parfois la surabondance, des lignes voix. Le metteur en scène emploie efficacement ce type de facture dans les culminations psychologiques. Ainsi, les obsèques du Catholicos à l'église avec l'interprétation allégorique du troupeau de moutons. Ou bien les scènes présentant l'importance d'un tournant dramaturgique. Dans ce cas, la facture harmonique acquiert plutôt un ordre d'exposition d'accord, pour employer la terminologie musicale. Les scènes au lama résonnent dans le film comme un accord d'une ten-

sion durable. La surabondance des lignes-voix dans la structure de cet accord est rendue par la superposition verticale des différentes figures (le rang plastique est verticalement bâti, il semble spatialement comprimé). Cette composition présentant plusieurs figures, plusieurs niveaux et plusieurs voix compte parmi les stop-plans spécifiques de Paradjanov. De là, il n'y a qu'un pas à faire jusqu'à ses collages, créés à partir du milieu des années 1970 jusqu'à la fin de la vie de l'artiste. Hypothétiquement, l'on peut conclure que les sources de l'originale esthétique du collage de Paradjanov — assemblage de l'incompatible — remontent précisément à ces plans statiques à plusieurs figures: plans photographies, plans-accords. De plus, l'accord de Paradjanov n'est pas un accord classique disposé en tierce, ce serait plutôt le »tone-cluster«, si fréquent dans la musique du XXe siècle.

En outre, dans *La couleur de la grenade*, on trouve aussi le type traditionnel de la facture harmonique où l'accord présente l'importance d'un accompagnement. Là aussi, le terme accord sous-entend une formation à nombreuses figures. Les scènes de la vie du monastère peuvent servir d'illustration typique de ce qui a été dit. On y trouve la répartition très nette des fonctions du solo mélodique (le Poète) et de l'accompagnement harmonique (les moines, les fidèles de l'église). Paradjanov souligne le partage de leurs fonctions par la différence de leurs mouvements plastiques: la voix solo est plastiquement d'une intonation plus variée, plus mobile, tandis que les voix d'accompagnement exécutent un mouvement rythmique monotone et monotype.

Par analogie avec la musique, le développement de la facture dans *La couleur de la grenade* se trouve dans un état de constante instabilité, c'est-à-dire que le metteur en scène utilise la facture comme un moyen de dynamisation de la forme. Il est évident que ce n'est pas la seule alternance des factures qui assure la dynamisation, d'autant plus qu'outre l'alternance, l'opposition des différentes figures, le film emploie le procédé de l'écoulement des éléments d'une facture dans l'autre. Il est important de noter qu'à l'intérieur des plans, même les plus décoratifs, Paradjanov tâche de surmonter le statisme extérieur par différentes méthodes de variations, de rotation, de modification de la sémantique contextuelle des unités constituant le plan et de leur mise en relief épisodique, pour ainsi dire accentuée. (En fait, *La légende du fort de Souram* est également riche en statisme de ce genre, tel l'épisode »Le rêve et le pressentiment de la mort« où le statisme extérieur est surmonté par le dynamisme intérieur.) La musique moderne de tendance méditative connaît des notions terminologiques du type »statisme dynamique«, »station dynamique« qui sont capables de refléter avec une précision absolue les principes de la méthode de Paradjanov. Le réalisateur penche non pour l'action tendant à la culmination du sujet et au dénouement consécutif, mais aux longues stations-méditations pénétrant le fond de la conscience et du subconscient du spectateur. Comme phénomène, le statisme dynamique a sa source dans la conception du monde orientale. L'on sait que la perception orientale du temps-espace, la contemplation orientale, s'accompagnant de renoncement à la vanité sociale et

plongée dans la méditation abstraite, contribuent au ralentissement de l'action. Mais le calme extérieur dissimule bien autre chose. C'est l'intensité du mouvement perpétuel. Semblable au cours de la rivière où la répétition ininterrompue extérieure dissimule des changements imperceptibles dont le résultat agit sur l'ensemble. L'art de l'enluminure médiévale de l'Orient ou celui des khatchkars (pierres-croix) ornements d'Arménie peuvent servir de modèle de ce genre de perception.

Paradjanov atteint indiscutablement le sommet de la conception du monde orientale dans *La couleur de la grenade*, bien que les prémisses s'en soient formées dans ses œuvres antérieures: les documentaires *Les fresques de Kiev* et *Hacop Hovnatanian* et le grand film *Les chevaux de feu*. Très curieusement, Paradjanov introduit dans *Les chevaux de feu*, poétique nouvelle-parabole consacrée aux Goutzouls, des traits de statisme oriental ancien qui s'assemblent parfaitement avec le caractère rituel et un certain paganisme de ce film. Au point de vue sujet, le film *Les chevaux de feu* est assez actif. Mais son auteur semble tout le temps freiner consciemment l'action, s'arrêter, observer, arrêter le mouvement, le vol, l'élan pour voir leur essence. Après ce film, le style de *La couleur de la grenade* devient logique, d'autant plus que l'activation de toutes les manifestations de la mentalité orientale y est conditionnée par le matériau concret national arménien.

Et enfin, encore une catégorie qui rapproche la musique et le cinéma. Il s'agit du coloris du timbre. Les phonogrammes des films de Paradjanov conduisent à d'intéressantes conclusions relatives à la dramaturgie du timbre. Les sons physiques s'unissent aux sons musicaux, le chant pur au parler en différentes langues, en différents dialectes, à différents motifs, aux sons inarticulés, aux cris des animaux et des oiseaux, aux différents bruits concrets émanant de la nature environnante ou de chocs mécaniques, créant une partition phonique étonnamment diversifiée. Les sons naturels des instruments folkloriques acquièrent une importance particulière: dans *La couleur de la grenade*, c'est le leitmotiv de la kamantcha, dans *La légende du fort de Souram*, ceux du dhol et du dimplipito. L'artiste y souligne avec une sensibilité purement musicale l'importance des pauses, du calme, du silence, tout comme dans la musique où, à côté des pauses brèves, on emploie les longs luft et tacet.

Tout en maniant le phonisme comme une structure spécifiquement résonnante, Paradjanov conçoit le phénomène du timbre dans son sens pittoresque traditionnel. Les notions paires impressionnistes de son-couleur, timbre-coloris, sont réalisées par Paradjanov selon ses conceptions individuelles, dans la mesure où l'ouïe intérieure humaine peut être individuelle. Ce processus particulier de l'interaction des différents organes des sens, menant en fin de compte à une nouvelle capacité de perception, est défini comme synesthésie par la science psychologique. L'une de ses formes originales — la visualisation de ce qui s'entend — est l'ouïe chromatique. L'on sait que Rimski-Korsakov, Scriabine et partiellement Schönberg

et Messiaen possèdent une ouïe tonale chromatique. Iannis Xenakis, élève du dernier, unit le mouvement du son, de la couleur et des formes architecturales dans une unité spatiale.

Paradjanov, de même que ses célèbres collègues, tel Michelangelo Antonioni, doit lui aussi posséder cette ouïe chromatique. Il perçoit la couleur sous forme de timbre et de ton, et c'est pourquoi sa »sonorisation« n'est pas spontanée, elle tient compte d'une logique précise. D'autre part, l'imagination chromatique du metteur en scène se nourrit d'autres sources complémentaires, telle l'enluminure arménienne de la période de son apogée, du haut Moyen Age (Xe-XVIe siècles). On pourrait aussi mentionner la gamme chromatique des paysages d'Arménie (*La couleur de la grenade*), d'Ukraine (*Les chevaux de feu*), de Géorgie (*La légende du fort de Souram*) et d'Azerbaïdjan (*Achik-Kérib*). Toutes ces sources, s'unissant, intensifient le phonisme dans le système général des moyens d'expression.

Quelques conclusions. La musique et le cinéma sont deux arts qui présentent, le long d'un siècle entier, les croisements les plus variés aux niveaux sémiotique et phénoménologique. L'interpénétration de ces arts donne naissance à une nouvelle forme substantielle de leur existence. C'est pourquoi les films et tout l'œuvre de Paradjanov se trouvent en quelque sorte entre ces arts, entre la plasticité du cinéma et l'expressivité de la musique, créant un nouveau phénomène de plasticité de la musique qui résonne et d'expressivité du cinéma silencieux. Rendant hommage au précédent de Paradjanov, l'on doit néanmoins reconnaître le potentiel qu'a l'art du cinéma de s'unir à la littérature et aux autres arts. Et chaque artiste de l'envergure de Paradjanov choisit un sentier connu de lui seul dans la communication linguistique, c'est-à-dire sémiotico-symbolique des arts.

L'écoulement des caractéristiques d'un art dans l'autre n'a pas lieu »aux dépens« de la catégorie du genre de cet art ; autrement dit, le cinéma ne cesse pas d'être le cinéma, ni la musique. Il serait plus exact d'affirmer le contraire: l'interpénétration des caractéristiques des arts enrichit concrètement chaque art, car le degré des relations associatives augmente. Cette circonstance influence la perception de ces arts, surtout du cinéma. Il acquiert la capacité d'agir activement sur le spectateur, tout en semblant échapper à son rang imagé basique. Ce genre de cinéma en appelle aux impulsions intellectuelles, sensuelles et subconscientes, tout en formant un nouveau type de spectateur pour lequel la valeur esthétique du film dépend de son niveau d'expressivité artistique.

Sergueï Paradjanov (1924-1990) est entré dans l'histoire du cinéma comme réformateur de son langage qui avait eu le temps, au cours de son existence d'un siècle, de se saturer de la logique formelle du développement du sujet. Surmontant la narration littéraire, Paradjanov introduit dans ses films la poésie de la peinture, de la musique, de la plasticité chorégraphique et pantomimique — chacune avec ses règles individuelles — enrichissant le cinéma d'une nouvelle essence de synthèse des arts et ouvrant la porte à l'avenir.

Summary

THE MUSICAL PHENOMENON IN THE FILMS OF SERGEY PARADIANOV

Music and cinema are two arts that have shown the most varied entwinements on semiotical and phenomenological levels during their century-old history. The permeation of these two arts has given birth to a substantially new form of their existence. It is because of this that the films and complete oeuvre of Sergey Paradianov are somehow situated in between these arts, between the plasticity of the cinema and the expressiveness of music, creating a new phenomenon of the resounding plasticity of music and the expressivity of the silent film. Paying homage to the precedent of Paradianov, one should nevertheless recognise the potential of film to unite with literature and other arts. And every artist of Paradianov's scope chose his own way, known only to himself, in the linguistic communication, that is, in the semiotical and symbolic communication of the arts.

The overflowing of characteristics from one art to another does not occur to the detriment of the genre category of this particular art; in other words, the film does not cease to be film, nor is this the case with music. It would be more precise to confirm just the opposite: the permeation of the characteristics between the arts enriches each individual art, because the associative degree is augmented. This circumstance influences the perception of these arts, especially of the cinema. It acquires the capacity actively to influence the spectator, seemingly evading its basic image-like rank. This cinema genre refers to intellectual, sensual and subconscious incentives, forming at the same time a new type of spectator for whom the aesthetic value of a film depends on its level of artistic expression.

Sergey Paradianov (1924-1990) had entered the history of cinema as a reformer of its language and this has had time — during its century-long existence — to saturate from its formal logic within the development of content. Outgrowing the literary narration, Paradianov introduced in his films the poetry of painting, music, choreographic plasticity and the pantomime — each with its own individual rules — enriching the cinema with a new essential synthesis of arts and opening the doors to the future.

Sažetak

GLAZBENI FENOMEN U FILMOVIMA SERGEJA PARADJANOVA

Glazba i film su dvije umjetnosti koje pokazuju tijekom čitavog jednog stoljeća najrazličitija preplitanja na semiotičkoj i fenomenološkoj razini. Prožetost tih umjetnosti rodila je jedan bitno novi oblik njihova postojanja. Zbog toga se filmovi i cijeli opus Sergeja Paradjanova nalazi na neki način između tih umjetnosti, između plastičnosti filma i izražajnosti glazbe, stvorivši jedan novi fenomen plastičnosti glazbe koja odzvanja i izražajnosti nijemog filma. Odajući počast presedanu Paradjanova, valja ipak priznati potencijal koji umjetnost filma ima za sjedinjenje s književnošću i drugim umjetnostima. I svaki umjetnik širine jednog Paradjanova bira put poznat jedino njemu u jezičnoj komunikaciji, tj. u semiotičko-simboličkoj komunikaciji umjetnosti.

Preljevanje karakteristika jedne umjetnosti u drugu ne događa se na uštrb kategorije žanra te umjetnosti. Drukčije rečeno, film ne prestaje biti filmom, ni glazba glazbom. Bilo bi točnije ustvrditi suprotno: prožetost karakteristika umjetnosti konkretno obogaćuje svaku umjetnost, jer raste stupanj asocijativnih odnosa. Ova okolnost utječe na primalaštvo tih umjetnosti, osobito filma. On zadobiva sposobnost da aktivno djeluje na gledatelja, iako se čini da izbjegava svoj temeljni slikoviti rang. Taj se filmski žanr poziva na intelektualne, osjetilne i podsvijesne pobude, stvarajući novi tip gledatelja za kojeg estetička vrijednost filma ovisi o razini umjetničke izražajnosti.

Sergej Paradjanov (1924-1990) ušao je u povijest filma kao reformator njegova jezika koji je imao vremena tijekom jednog stoljeća svojega postojanja zasititi se formalne logike razvoja sadržaja. Nadrastajući književnu naraciju, Paradjanov je u svoje filmove uveo poeziju slikarstva, glazbe, koreografske plastičnosti i pantomime — svaku sa svojim pojedinačnim pravilima — obogativši film novom biti sinteze umjetnosti i otvorivši vrata budućnosti.

