
LE RING : FORME OU PROGRAMME?

André BOUCOURECHLIEV

Dans la bibliographie wagnérienne — presque aussi vaste que celles de Goethe et de Napoléon, *recordmen* inégaux — les études sur la forme sont très rares. En fait, deux ouvrages seulement ont été, à ma connaissance, consacrés au sujet : celui d'Alfred Lorenz (*Das Geheimnis der Form bei R. Wagner*), qui date d'avant la dernière guerre, et celui, plus bref et plus récent, de Carl Dahlhaus (*Formprinzipien in Wagners « Ring »*), tous deux presque inconnus en France.

Est-ce à dire que le concept de forme chez Wagner est « irrelevant », du moins en tant qu'abordé par la musicologie ? Ou plus simplement, qu'il fait peur ? N'est-il pas, surtout, en état de constante évolution dans les consciences des générations, demandant une approche elle-même évolutive, constamment renouvelée ? Dans cette hypothèse, les apports à la connaissance de la forme wagnérienne, et spécialement du *Ring*, ne peuvent être l'apanage ni d'un individu ni même d'une époque : ils seront toujours collectifs et toujours provisoires.

On est frappé de constater à quel point encore les jugements du public sur le langage musical wagnérien procèdent de la référence *négative*. La *mélodie* de Wagner « n'existe pas » : la référence est celle du bel-canto. Le

rythme de Wagner est « insaisissable » : la référence, cette fois, est celle de la « carrure ». La *forme* elle-même n'apparaît *qu'en creux*, pour autant qu'elle se réfère non à un processus, mais à un musée des formes et qu'elle signe l'absence effective de schèmes formels constitués, issus soit de l'opéra, soit de la symphonie traditionnels.

Reprenons quelques-uns de ces termes, pour les soumettre à la question et, le cas échéant, pour leur faire céder la place à d'autres.

La *mélodie* a été, depuis la chute de la polyphonie, une dimension musicale privilégiée, « incontournable » : sans elle, point de musique, mais des « cris » — ces « cris » que l'on aura tant reprochés à Wagner, comme naguère à Beethoven, comme bientôt à Schönberg. Or il s'agit chez Wagner d'une *réintégration* de la mélodie dans la totalité du phénomène musical, réintégration que l'on observe déjà, solitairement, chez Beethoven. Il s'agit ici, en fait, rien moins que de la ré-invention d'un espace polyphonique où le dualisme vertical-horizontale, mélodie-harmonie est dépassé. Schönberg et surtout Webern iront jusqu'aux confins de cet espace-là.

Dans le même temps, cependant, et ce n'est pas un mince paradoxe, naîtra le concept de « mélodie infinie » chez Wagner. Il avait été lancé par le compositeur lui-même et désignait dans son esprit un discours musical sans scories, où tout doit faire sens. Débordant l'intention de son auteur, le terme fit fortune, comme on sait, et devint un stéréotype. Mais si les stéréotypes ont la vie dure, ce n'est jamais par hasard : car quelque chose, chez Wagner, est bien *perçu comme infini*. La mélodie avait polarisé cette perception en raison de sa position surévaluée, non de sa position dominante. N'est-ce pas plutôt à l'*harmonie*, qui est à sa source, que le terme d'« infinie » doit être appliqué ?

L'harmonie wagnérienne est le modèle idéal du processus évolutif. Elle exacerbe ses facultés de transformation et de modulation jusqu'aux limites de la saturation, jusqu'au vertige et jusqu'au point — jamais cependant transgressé — de mettre en question sa propre existence. « Moduler d'un ton à un autre » est, de ce fait, une expression en train de se vider de son sens. Venant de quel ton, allant vers quel autre ? Venant, en réalité, d'une modulation, s'enchaînant à une autre ; c'est-à-dire, flottant dans un état de perpétuelle *migration*. On voit que le discours classique sur l'harmonie fonctionnelle, qui nomme des degrés et des fonctions — qui donc se représente le temps comme quelque chose que l'on peut arrêter pour en identifier tel ou tel

point — n'a plus de sens (ou : moins que jamais). Il s'agit bien d'un temps *insaisissable hors de son flux même*.

Y flottent également des constellations harmoniques instables, à polarité ambiguë (dont la septième diminuée n'est que l'aspect provisoire le plus simple et le plus efficace), qui font du diatonisme, « base saine » de la tonalité, une sorte de champ mythique du désir, constamment miroitant, sans cesse dépassé, qui commence à perdre son rôle de « référent » du chromatisme pour ouvrir à celui-ci la voie d'une hégémonie nouvelle.

Voilà mise à l'épreuve, à force d'être différée, refusée, sans cesse renvoyée au futur, la *cadence* : non seulement comme événement local, mais aussi — et surtout — comme « programme de base » de la *forme* tonale, laquelle implique, et même étymologiquement, une chute (*cadere*), une *fin*. Voici déjà constitué, sous la catégorie harmonique, un temps musical conçu comme *avenir infini*.

L'harmonie est-elle un « paramètre » ? Certes, ce terme, appliqué également au rythme, aux intensités, au timbre figure dans notre discours sur la musique, et avec une certaine utilité. Mais plus on se penche sur le langage musical de Wagner et sur celui de Debussy, plus l'approche du phénomène musical sous le signe des paramètres apparaît comme inadéquate, voire dé-réelle. Resurgie en ces dernières décennies comme nécessité opératoire pour toute une génération, l'approche paramétrique apparaît aujourd'hui dépassée. Les actes dissociatifs qu'elle implique, quoique provisoires, n'en laissent pas moins comme une béance dans notre connaissance analytique, et comme une blessure au corps musical. D'ailleurs, d'autres discours, plus fidèles à ce *corps en vie* qu'est la musique, se cherchent aujourd'hui de par le monde.

Quoi qu'il en soit, et au regard de Wagner de façon exemplaire, on peut considérer l'harmonie non comme un paramètre, mais comme le *lieu même* du phénomène musical, où s'harmonisent justement, et d'où irradient tous les aspects sensibles du langage. C'est dire, quant à Wagner, que l'harmonie est le *programme* spécifique et irremplaçable de son univers, qui conditionne, coordonne et délimite toutes ses constellations musicales concrètes : je reviendrai sur cette notion.

Le *rythme* chez Wagner, dans la mesure où il est (comme en toute musique) indissociable du phénomène musical global, procède du même principe évolutif spécifique au programme harmonique.

Dès lors que la cadence n'est plus le *paradigme du temps musical* — c'est-à-dire de la forme —, ou, si l'on préfère, dès lors que la forme n'est plus une *métaphore de la cadence*, avec ses phases initiales, culminantes et résolutive (terminales), mais un *processus infini*, se trouvent contestées les notions de *périodicité* et de *symétrie* propres au phénomène musical tonal considéré sous la catégorie de la métrique.

En l'absence d'un vocabulaire du temporel plus approprié et rigoureux que celui dont nous disposons encore, je rappellerai ici les catégories simples de temps *strié* et de temps *lisse*, introduites par Boulez et qui gardent fraîcheur et éloquence. Le strié se réfère à la périodicité, à la pulsation et à la symétrie, tandis que le lisse ne connaît pas de références rythmiques *a priori* (qu'elles soient explicites ou implicites). Or puisque nous avons parlé du temps musical en termes d'harmonie (et qu'il n'est évidemment pas question de limiter sa manifestation aux rythmes et aux mètres, quoi qu'en pense le public), ne convient-il pas de parler tout aussi bien d'harmonie striée (en désignant par là l'harmonie régie par le diatonisme et la cadence) et d'harmonie lisse, ou chromatique, qui s'affranchit, elle, du principe cadentiel? Car c'est de cette harmonie-là que relève, me semble-t-il, la musique de Wagner, ou du moins, est-ce là la direction vers laquelle elle *tend* (en attendant que le *xx^e* siècle consacre son aboutissement). Nous sommes bien en présence, chez Wagner, d'un *temps lisse* (tous « paramètres » confondus), *apériodique* et *asymétrique*, susceptible de *moduler* à l'infini, selon la volonté du compositeur et conformément au programme de base. Moduler, dis-je: ce terme, réservé à l'harmonie, le voici intégré à la catégorie plus générale du temps. Car les structures temporelles modulent effectivement et sans cesse, hors de toute référence posée *a priori*. Il est assez intéressant, me semble-t-il, de commencer à confondre et à interchanger des notions jusque-là cloisonnées. Car cela peut nous mener encore plus loin.

Qu'en est-il des *durées* chez Wagner? Elles sont de moins en moins tributaires d'un système périodique univoque c'est-à-dire d'un programme tonal et se conforment au programme harmonique évoqué plus haut. Or ce programme est à la fois assez spécifique pour donner à une œuvre comme le *Ring* son principe temporel général (tout en laissant le champ libre aux innombrables *gestes* rythmiques du compositeur), et assez *ouvert* pour intégrer un autre système rythmique constitué « à l'extérieur » — celui du texte poétique. Je ne m'étendrai pas ici sur les rapports texte-musique, dont la problématique — inépuisable — est

re-posée de façon variable dans toute œuvre vocale. Je rappellerai que la rythmique propre au texte possède, par nature, ses propres systèmes de relations de durées, d'accentuations et de timbre; en revanche, j'insisterai sur le fait que chez Wagner ces relations sont elles-mêmes *composées*, construites, destinées à s'intégrer organiquement à un programme général qui d'ores et déjà prévoit leur mise en place dans des structures musicales. Dans cette optique, on mesurera l'importance du *Stabreim*, qui est, entre autre choses, un système d'assonances de *timbres apériodiques*, et qui a été préféré par Wagner au système périodique de la rime. On est un peu trop condescendant à l'égard du *Stabreim* wagnérien, taxé de « démodé » (il remonte, en fait, au premier Moyen-Âge), mais on oublie qu'il est ici destiné délibérément à assumer une intention compositionnelle; et cela, à un niveau premier, antérieur à la musique (non encore composée): au niveau, précisément, d'un *programme*. C'est là sans doute un cas unique dans l'histoire de la musique « savante » (je dis « savante »: car la musique populaire, elle, manipule de tout temps, et d'instinct, des programmes communs à la parole et aux sons, d'une précision remarquable).

Quant aux durées musicales, considérées à l'intérieur du programme harmonique et de son chromatisme « lisse », ne peut-on déjà en parler en termes de *durées chromatiques*? On touche ici, dira-t-on, au paradoxe, une fois de plus. Toutefois, certains travaux théoriques, notamment de Stockhausen, sur le temps musical, nous fournissent à cet égard des instruments conceptuels nouveaux et audacieux (*Wie die Zeit vergeht...*, « Die Reihe », 1957) sur lesquels il est, bien entendu, impossible de s'étendre ici.

Il devient certes de plus en plus périlleux de s'aventurer sur ce terrain où les concepts inversent ou échangent leurs termes — harmonie striée ou lisse, durées diatoniques ou chromatiques... Et il faudrait préciser, relativiser, limiter, assortir de réserves ce que je ne peux ici que schématiser à l'extrême. Il faudrait indiquer, par exemple, les innombrables plages « striées » du *Ring* (asymétriques cependant dans leurs *proportions* au sein de la forme); il faudrait pointer les isochronies, les cellules rythmiques répétées jusqu'à l'obsession. Il faudrait également, dans cette forme-fleuve qui se dessine devant nous sans rivages et sans fin, repérer les « formes fermées » qui surgissent ici et là comme autant d'« îles formelles » — je pense par exemple à *Winterstürme*, à la Chevauchée des Walkyries, à cette micro-symphonie qu'est le thème du Walhalla, ou encore à cette redoutable « chanson à couplets » qu'est l'épisode de la Forge dans *Siegfried*. Néanmoins, je crois qu'il est peut-être plus utile d'aborder la nouveauté ahurissante de

l'univers wagnérien avec des concepts risqués et actuels — ici à peine indiqués — plutôt que de reprendre des méthodes d'analyse désuètes et un discours descriptif ou, pire encore, « additif », où l'on comptabilise des parties pour former un « tout » illusoire.

Evoquons à présent le réseau des Leitmotifs du *Ring*, à la fois dans la forme musicale et hors d'elle.

Commençons par le second point de vue : je veux parler du réseau thématique réduit à un « état mythique » — celui d'un *catalogue*.

Passons sur l'utilité de ce bréviaire (de ce « bottin administratif », disait Debussy), vendu aux portes de Bayreuth ; cette utilité est certaine. Qui d'entre nous n'en a bénéficié en tentant de s'orienter dans les structures de parenté, musicales et humaines, et dans l'inventaire des objets, symboles et idées, si complexes, du *Ring* ? Rappelons cependant que ce recours au catalogue implique un artifice, une opération *réductrice*, sans fonction autre qu'informative. Car la mise en fiche du Leitmotif wagnérien présuppose un état fondamental de celui-ci : or il n'y a pas d'états fondamentaux thématiques dans le *Ring*. Même les énoncés les plus spectaculaires, les plus insistants (jamais cependant répétés *textuellement*) et les plus importants sur le plan dramatique diffèrent entre eux. Où est LE Leitmotif, dans la partition, dans notre perception ? La forme sous laquelle il est inscrit au « catalogue » est, comme je l'ai dit, *mythique* : c'est un « portrait-robot » basé sur la prise en compte statistique d'un maximum de traits distinctifs. Dans cet état là, hors forme, les Leitmotifs n'ont pas d'existence musicale ; et ils ne préexistent pas à l'œuvre, tout comme les organes ne préexistent pas à un corps.

Dans la forme, en revanche, d'où ce « catalogue » est extrait pour des besoins mnémotechniques et didactiques, le réseau des Leitmotifs possède, faut-il le dire, un statut dramatique et musical de la plus haute importance. Son action s'exerce sur trois plans : un plan sémantique, trop évident pour que je m'y arrête spécialement, un plan formel *concret*, où le motif s'inscrit dans une réalité *hic et nunc*, où il est « en situation » tant dramatique que musicale, et enfin un plan structurel général, qui englobe tous les autres, et sur lequel je voudrais m'arrêter un peu plus. Je ne parlerai ici que d'un Leitmotif — quel qu'il soit — pris comme modèle, laissant de côté le fonctionnement des motifs *entre eux*, leurs relations « intergalactiques » : plusieurs pages ne suffiraient pas à en rendre compte, et je ne peux que renvoyer là au texte important de Boulez, *Le temps re-cherché*, écrit pour Bayreuth en 1976 et recueilli dans « Points de repère ». Je ne parlerai pas davantage de la genèse des Leitmotifs, de leur origine que l'on dit unique

(le thème du Rhin), ni de leur unité : questions qui méritent d'être réexaminées à fond, mais qui dépassent, évidemment, mon propos.

Venons-en donc au Leitmotif dans la forme : comment s'y présente-t-il ?⁸ Comme un *ensemble d'états* soumis à la conduite dramatique et musicale et à l'économie — *discontinue* — de l'espace-temps wagnérien. Comme un ensemble d'apparitions tantôt fugaces et tantôt insistantes, comme autant de visions sonores nettes ou tremblées, de traits à peine suggérés ou puissamment marqués qui frappent notre mémoire et aussitôt se brouillent, se défont, se déforment et se reforment, sortis de quelque nébuleuse harmonique qui se concentre à point nommé pour « libérer » le motif et qui ensuite le dilue et l'engloutit... Autant de cristallisations sonores d'une idée en constante *mais non-linéaire* évolution, cristallisations dont aucune ne peut être dite première, préexistante. Le motif dans la forme n'apparaît pas comme un objet, mais comme *l'ensemble de ses métamorphoses*.

Cela va loin. Car cela vaut à dire que Wagner conteste ici la notion même de donné, *a fortiori* de « donné initial », et pour tout dire, de « thème » au sens de « thème à variations ». (Et cela, bien entendu, par delà la genèse, « l'histoire » d'un motif et de sa chronologie compositionnelle, et *quand bien même* il existerait une source originelle des Leitmotifs, ce qui est une tout autre question).

Je rappellerai que par cette contestation du « donné », Wagner s'inscrit dans une lignée exceptionnelle qui va du Bach des « Goldberg » au Beethoven des « Diabelli » et qui, au-delà de Wagner, se poursuivra chez Webern et ses successeurs. En effet, les devanciers illustres de Wagner auront, chacun à sa façon, contesté la notion de « thème » dans le corps vivant de la forme. Quand bien même ce thème avait été inscrit en exergue de leurs cycles de Variations, il se voyait *pulvérisé* comme « donné » concret, comme visage musical, dès la première variation, et se trouvait réduit à certains éléments fondamentaux de structure capables d'assurer la singularité des comportements musicaux dans l'œuvre et leur cohérence, à la façon, si l'on veut, d'une chaîne génétique. Dès lors il fonctionnait, tout au long du temps musical, comme un *programme*, au sens le plus actuel de ce terme, qu'il soit informatique ou génétique.

Programme : appliqué d'abord à l'harmonie wagnérienne, ce terme me paraît devoir s'appliquer tout aussi bien, sinon mieux encore, à cet autre facteur formel capital du *Ring* qu'est le réseau des Leitmotifs. Car ce que Wagner va ici produire, avant de le mettre en place comme matériau concret, ce n'est pas (ou pas seulement) un *répertoire* de

motifs mais, essentiellement, un réseau de *potentialités*, une grille susceptible de régir des comportements musicaux possibles et cohérents. Je rappelle avec insistance cette évidence : un programme n'est pas un répertoire, mais un langage.

Et en effet : parmi les choses stupéfiantes que l'on n'aura cessé de découvrir chez Wagner, et spécialement dans le *Ring*, il y a celle-ci, qui n'a jamais laissé de m'intriguer : comment était-il possible de bâtir une œuvre cohérente de seize heures, sur quarante années de travail, et avec l'interruption centrale de vingt ans qui verra naître *Tristan*, avec un matériau architectural qui servira du début jusqu'à la fin sans accuser de faille ni de scories ? Comment, en effet — alors qu'au début de son travail Wagner *ne savait pas* quel chemin prendrait ce travail, quels seraient sa durée et son visage définitif ? C'est que son « matériau » était *autre chose qu'un matériau* : un ruban génétique — si l'on veut garder cette image là — qui portait en lui les *conditions d'existence* et les *critères fondamentaux* d'une œuvre encore inconnue de son propre auteur.

Je voudrais, pour terminer, dire quelques mots des hiérarchies que Wagner établit dans la conduite des Leitmotifs au sein de la forme, et de leur perception.

Le Leitmotif considéré comme modèle structural sans localisations ni aspects privilégiés *a priori*, n'implique pas moins, de la part du compositeur, l'établissement de hiérarchies entre les visages concrets qu'il se voit s'attribuer. Le processus musical tout autant que le processus dramatique l'exige. Mais ces hiérarchies sont *plurielles* et *mobiles*. Les choix électifs se déplacent constamment sur la trajectoire de la forme, se précisent ici, se transforment là, se remémorent, voire se contredisent à dessein.

Or cette relativité des hiérarchies implique, également, un *opérateur* qui agit concurremment au compositeur et à ses interprètes au sein de cette forme en perpétuelle *formation*, et qui les articule *en dernière instance* : l'auditeur.

Que nous mêmes, auditeurs de Wagner, établissions nos propres hiérarchies au long du processus formel est, en effet, obligatoire. Certes, toute musique digne de ce nom nous fait l'obligation de coopérer avec elle, de nous confronter à elle au prix de grands bonheurs et parfois de grandes déconvenues : mais plus encore celle de Wagner, et particulièrement celle du *Ring*. Les raisons de cette exigence accrue sont nombreuses, rappelons-le : aucun repère relevant du répertoire formel de la musique — symphonique ou d'opéra — ne nous est ici donné ; l'asymétrie des phases, dramatiques et musicales, est totale ; le plan harmonique est mouvant comme le sable et le principe cadén-

tiel y est constamment mis en question, et avec lui les « assises tonales » et leur pouvoir dynamisant. C'est dire qu'il s'agit dans le *Ring* d'un temps musical *ouvert*, en perpétuelle fuite, aux dimensions, d'ailleurs, inconnues jusqu'alors. Un temps *à faire* sans cesse, à reprendre d'une étape à l'autre, d'une nuit à l'autre... Il nous faut y tracer notre route, guidés certes par le déroulement dramatique et par le réseau thématique, mais qu'il faut sans cesse reconnaître pour nous y reconnaître. Coïncider avec ce temps en fuite, garder en vie son passé, anticiper, même, son avenir. Dans ce travail constant, la mémoire joue un rôle capital, chargée qu'elle est de retrouver dans le présent en marche les jalons antérieurs que le compositeur a posés, et d'opérer des liaisons vertigineuses, à mille mesures, à trois nuits de distance, entre un état et un autre état d'un motif, même et autre. Cela, en tirant nécessairement, quoiqu'instinctivement, des conclusions quant aux contextes — modifiés — de ces apparitions.

Il y a même une autre mémoire encore, susceptible d'être mise en jeu : celle de l'auditeur *déjà familier* avec le *Ring* ; ce n'est pas là, du moins pas essentiellement, une mémoire « culturelle », statique : elle porte en elle le réseau thématique à l'état vivant, tel qu'il est modifié, *déformé même*, dans ses voyages au plus profond de nous. C'est là un autre « état mythique » des Leitmotifs, leur ultime et intime métamorphose, qui se voit soudain confrontée avec la réalité sonore de l'audition.

Ainsi, l'auditeur au travail se verra reconnu comme le nécessaire *interprète* de l'œuvre, et c'est à lui qu'appartendra le dernier mot. Forme ou programme, forme *et* programme ? Une œuvre nous parle : mais exige, pour vivre en nous, *que nous lui parlions*.