

Patrice Hamel

Parties liées

- *in* Le renouveau de l'art total
- Colloque de la Sorbonne publié aux éditions L'Harmattan, 2005

Toute tentative artistique reliée à la modernité, telle qu'elle s'est définie au XXe siècle, a participé à l'émancipation des paramètres du médium utilisé. Ceux-ci étaient jusque-là davantage soumis au processus de représentation. Néanmoins auparavant certains aspects matériels de nombre d'œuvres s'exhibèrent au-delà des limites imposées par leur rôle évanescent. Ainsi dans plusieurs de ses toiles, Velasquez donna une telle importance indicielle à la touche picturale qu'il devenait difficile de l'oublier au seul profit des qualités d'objets ou de personnages représentés. Mais le trait du pinceau demeurait assujéti au modelé ou au contour des représentés conférant à la peinture une indépendance relative. Il fallut attendre la réalisation de quelques tableaux impressionnistes pour que la touche s'oriente de manière autonome. Déjà chez Seurat, avec sa technique pointilliste, la couleur seule est susceptible d'évoquer des éléments étrangers à la peinture de ses toiles.

La leçon fut appliquée à d'autres pratiques. Avec les arts plastiques et la chorégraphie d'aucuns privilégièrent même les procédures, les structures ou les formes au point de parvenir quelquefois à se passer de représentation (de Mondrian jusqu'à Daniel Buren, de Balanchine jusqu'à Jérôme Bel). Avec la littérature, le cinéma ou la musique, quelques-uns donnèrent aux paramètres matériels perçus une priorité contraire à l'expression des idéautés (qu'il s'agisse de narration ou d'affects), chaque domaine permettant d'expérimenter des stratégies distinctes selon leurs spécificités.

Ainsi Mallarmé fut-il, en littérature, le premier, de manière radicale et convaincante, et selon ses propres termes, à « céder l'initiative aux mots ». Il s'opposait de cette façon explicitement aux écrivains attachés à l'expression d'un « quelque chose à dire » rendant compte d'une vision du monde prédéterminée avant la mise en écriture. C'est en effet parce qu'il n'est pas soumis à de précises consignes sémantiques, voire sentimentales, et pas davantage à des directives idéologiques (fussent-elles louables) qu'un écrivain peut parvenir à explorer les spécificités de son médium. Il est dès lors à même de mettre en place de nouvelles opérations portant sur des paramètres de l'écriture qui étaient délaissés précédemment, ce qui permet de modifier la relation établie avec le lecteur en lui permettant d'être conscient de sa pratique en tant que telle, à savoir la lecture, précisément. La leçon porta au point d'influencer tous les écrivains importants qui suivirent. Ce seront dès lors souvent les opérations scripturales effectuées qui détermineront les éléments référentiels choisis en fonction de leur adéquation avec les problématiques d'écriture soulevées, chez Joyce, Beckett, dans le Nouveau Roman, etc.

Ainsi Mondrian abandonne-t-il la figuration pour que les structures plastiques élaborées ne soient pas effacées au profit de sujets extérieurs à la peinture.

Ainsi Webern ou Varèse décident-ils de mettre à mal la tonalité au profit de sonorités inédites qu'ils explorent en mettant en place des langages détachés des rhétoriques figées ou des connotations affectives qui tenaient lieu de sens préalable et auxquelles les discours musicaux étaient associés. Stravinsky alla jusqu'à dire que la musique n'exprimait qu'elle-même.

De manière plus générale, il est donc possible de préciser que l'innovation artistique au XXe siècle suppose que la forme revêtue par un produit littéraire, pictural, musical, cinématographique, etc. ne dépende pas d'un contenu préalable extérieur à la pratique mise en cause.

Le spectacle musical *Correspondances* se situe dans la continuité d'une telle démarche. Réalisé avec le compositeur Marc-André Dalbavie et l'écrivain Guy Lelong (j'ai réglé pour ma part la scénographie, la mise en scène et la lumière), il consiste à appliquer ce principe à différents domaines reliés entre eux.

Après avoir réalisé un long-métrage, j'ai créé plusieurs spectacles musicaux proches de l'opéra en collaboration avec le librettiste et le compositeur auquel je m'associais¹. Notre but fut à chaque fois de sortir des habitudes installées qui supposent qu'un scénario préalable soit constitué avant de penser les opérations musicales, la partition à son tour devant être achevée avant de concevoir les éléments de mise en scène.

Nous avons en effet constaté que cet échelonnement conventionnel des phases d'élaboration conduisait à utiliser une gamme de rapports limitée entre les domaines mis ensemble alors que ces rapports l'emportent toujours sur les éventuelles opérations inventives réalisées au sein d'un domaine.

Il apparut que notre méthode permettait d'échapper à l'académisme conservateur qui s'établit sur le mode de l'illustration (lorsque par exemple la musique exprime les sentiments des personnages), et qu'elle autorisait non moins à sortir de l'académisme avant-gardiste qui repose sur l'indifférence (c'est le cas notamment lorsque la mise en scène ne se soucie pas des opérations musicales) mais sans exclure toutefois ces possibilités lorsqu'elles s'avèrent pertinentes.

Deux problèmes différents étaient donc évités. Le premier, comme on l'a vu, tend à occulter les paramètres soumis à l'histoire prééminente. Le second, en prônant la juxtaposition, interdit toute relation entre disciplines, les isole dans leur spécificité. Comme si les domaines, tout en étant radicalement différents, n'avaient rien en commun. Comme si les spécificités ne changeaient pas en fonction du contexte et de l'influence réciproque entre les divers éléments mis ensemble.

Afin d'éviter ces deux inconvénients il fallut choisir une méthode reposant sur un travail collectif et nous en sommes venus à préconiser les relations interdomaniales, avant tout autre préoccupation.

Par conséquent, à chaque projet, nous sommes partis des liens que nous voulions développer entre la musique, le texte, la lumière et la mise en scène et nous avons établi un plan très strict correspondant à l'évolution du spectacle. En tenant compte des autres domaines, dès le départ de la conception, il est ainsi possible à chacun des auteurs de mettre au point des complémentarités, des imbrications, des influences réciproques, qui seraient impraticables si l'un d'entre eux avait fini sa composition avant celle des autres sans concertation préalable. Chaque concepteur est à la fois plus libre (une fois que chacun s'est entendu sur les modes d'articulation entre domaines, il peut réaliser sa partie comme il l'entend) et plus associé aux autres (sachant que la réalisation de l'un ou de l'autre ne détruira pas les rapports prévus auxquels chacun se tient).

Ce travail collectif particulier fournit donc les moyens de lutter contre la hiérarchie préétablie entre les domaines, en particulier contre la primauté de l'histoire sur les autres paramètres qui se trouvent généralement, d'une manière ou d'une autre, asservis à elle. Parmi d'autres cas de figure trop souvent inenvisagés, il devient dès lors possible de *déduire* l'histoire des fonctionnements formels utilisés. Plus particulièrement, le *réalisme* qui envahit la plupart des travaux audiovisuels n'est plus la seule issue de secours qui soit autorisée, ce réalisme qui interdit la plupart des combinaisons interdomaniales, exclut les opérations génératrices de sens et rend transparentes les opérations formelles effectuées.

Notre but fut donc de créer des perceptions nouvelles basées sur la compréhension des fonctionnements développés entre les domaines articulés en donnant ainsi les moyens aux spectateurs-auditeurs d'apprécier ce qui est mis en œuvre dans le spectacle même.

Parallèlement à ces spectacles, par le biais de conférences, d'articles et de cours², j'ai analysé les opérations capables d'affecter la mise en rapport des domaines visuels et sonores, et créé des concepts permettant de comprendre comment notre perception pouvait les appréhender. Ce qui m'autorise à effectuer un aller-retour permanent entre la théorie et la pratique, chacune d'elle pouvant bénéficier des découvertes effectuées sur l'autre.

Les relations qu'il m'a semblé devoir privilégier entre les domaines sont tout simplement celles qui reposent sur des paramètres communs aux différents domaines ou du moins sur des procédures qu'il est possible d'appliquer à chacun d'entre eux. En combinant

¹ *Un concert scénique*, avec le compositeur Claudy Malherbe, *Enjeux*, avec le tubiste et compositeur Gérard Buquet, toujours avec l'écrivain Guy Lelong.

² A l'IRCAM, la FEMIS, l'ENSATT, l'Université de Paris 1.

savamment ces procédures ou en les faisant alterner, il est possible de conserver, et même d'exacerber simultanément les différences entretenues ? Ne pouvant montrer dans ces pages les exemples audiovisuels dont je me sers dans mes conférences, je me contenterai d'énumérer certaines des opérations principales qui servent de lien entre les disciplines et donnerai quelques exemples issus de *Correspondances*.

Il s'agit des opérations suivantes :

I. Les modalités d'appréhension cognitive : la conformation, la représentation sensorielle (simulation et congruence).

II. Les relations image-son chronocatégorielles : le synchronisme homocatégoriel, le synchronisme hétérocategoriel, le désynchronisme homocatégoriel, le désynchronisme hétérocategoriel, le diachronisme homocatégoriel, le diachronisme hétérocategoriel.

III. Les types de transitions : la rupture franche, le raccord par superposition, le raccord par zone ambiguë, le raccord par imitation, l'imbrication, le fondu-enchaîné (ou tuilage), la substitution progressive, la transformation progressive (ou interpolation), la contamination par alternance, la contamination progressive, la contamination interne.

* * *

I. Les modalités d'appréhension cognitive :

Je propose d'appeler **conformation** l'opération nous permettant de concevoir un objet conforme dans tous ses aspects à ceux que nous percevons simultanément, en sachant qu'un aspect est perçu dès lors qu'il nous *apparaît* réel, c'est-à-dire lorsque son existence nous semble confirmée par nos sens. Un objet appréhendé dans ces conditions sera dit conformé (tout comme les aspects lui appartenant ayant contribué à son instauration). Ce sera le cas d'un parallélépipède en bois peint, dans la mesure où la compréhension de cet objet géométrique sera conforme à la perception simultanée de tous ses aspects repérés : taille, volume, couleur, matière, par exemple. Si nous parvenons à isoler certaines relations structurelles entre ces aspects et ceux d'autres objets proches, par exemple, nous serons à même de pouvoir établir un autre type de conformation plus restrictif. En constatant par exemple que ce parallélépipède autorise l'accès à un pupitre et qu'il est suffisamment solide pour soutenir un chanteur nous pourrions élaborer un nouvel objet conformé d'un niveau inférieur et voir un podium. Autrement dit, la conformation sert à conforter tout autant qu'à spécifier la perception. C'est grâce à elle notamment que l'auditeur organise les motifs musicaux qui lui semblent mériter ce rôle parmi les successions de notes perçues. Grâce à elle que nous repérons un enchaînement de gestes ou d'éclairages, autrement dit tout ce que nous structurons à partir de la seule réalité apparente.

La première partie de *Correspondances* permet de faire la transition avec la fin des *Nouvelles Aventures*³ et pour cela se contente d'une simple organisation de percepts. La situation générale est celle d'un concert scénographié. Debout sur les trois podiums qui leur servent de socles, les trois chanteurs suivent leur rôle sur des partitions que supportent les pupitres placés devant eux. La musique a donc un rôle prioritaire et les éclairages, comme les gestes, n'interviennent d'abord que lorsqu'elle s'interrompt – et d'ailleurs à seule fin d'en prolonger le rythme. Les effets rythmiques ainsi développés sont toutefois déjà suffisamment complexes pour nécessiter la projection de bandes lumineuses de couleurs distinctes sur les écrans du fond afin de permettre le repérage de leurs combinaisons multiples. Puis les gestes, comme les éclairages, s'autonomisent à la toute fin de cette partie, créant un contrepoint visuel aux voix proprement musicales.

De même, d'abord réduit à de simples phonèmes rappelant ceux utilisés par Ligeti, le texte fait, dans un premier temps, partie de la musique elle-même, dont la sonorité bruiteuse et la vitesse lente sont directement issues de la fin des *Nouvelles Aventures*. Puis, associée à une musique plus rapide, la combinaison de ces phonèmes fait assister à l'émergence progressive du sens⁴ et donc à des modalités d'appréhension cognitive nouvelles.

³ En effet, *Correspondances* a été conçu pour s'enchaîner à *Aventures* et *Nouvelles Aventures* de Ligeti.

⁴ Dans cet article les passages cités de *Correspondances* sont inspirés des descriptions faites dans le livret de Guy Lelong.

Choisir d'utiliser tout d'abord les éléments des différentes disciplines dans leur modalité purement conformatrice permet de mettre l'accent sur leur nature perceptive et d'établir des liens grâce au rythme, l'un de leur paramètre commun, traité ici de manière que les domaines alternent et se complètent mutuellement ou bien évoluent les uns par rapport aux autres selon des polyrythmies contrôlées.

Je propose de réserver le terme de **représentation** pour désigner l'opération permettant de concevoir une entité non conforme, sur au moins un aspect, à l'objet simultanément perçu et avec lequel elle partage le fait d'être établie à partir des mêmes sensations. Une entité appréhendée dans ces conditions sera dite représentée. Quant à l'aspect dont la compréhension s'oppose à la perception simultanée de l'aspect perçu auquel il est associé, je dirai qu'il relève d'une **simulation**. Par exemple, un bout de quai établi à partir d'un parallélépipède sera représenté dans la mesure où la compréhension de l'asphalte associée à cet endroit ne sera pas conforme à l'aspect du bois peint simultanément perçu. La matière de ce quai sera donc simulée, mais le podium blanc restera conformé et c'est même pour cela que la simulation s'effectuera. En effet, si la représentation dépend de la simulation, il est non moins utile de préciser qu'il n'est pas de représentation sans conformation qui lui soit associée. En revanche, toute conformation peut advenir isolément et n'est donc pas obligatoirement accompagnée d'une représentation comme on l'a vu précédemment.

La deuxième partie de *Correspondances* s'apparente encore à un concert scénographié, mais l'ensemble des éléments commencent à glisser vers le théâtre. Ainsi, et bien que la fonction de narrateur externe, apparue dans la partie précédente, soit désormais attribuée au baryton, les deux chanteuses, et surtout l'alto, se constituent en personnages simulant des situations autres que celles du concert. De même, les gestes et les éclairages, jusque-là utilisés de façon "purement" plastiques, commencent à prendre des significations liées au déroulement du texte. Certains passages de la musique, enfin, évoquent quelques-uns des événements sonores qui interviennent dans la fiction comme le bruit d'une rame ou de l'ouverture de ses portes, au point que l'on puisse imaginer les personnages à l'intérieur d'un métro. Ainsi, les projections d'éclairages sur le sol évoquent le défilement des traverses situées entre les rails du métro. Un tel déplacement imaginaire relève bien de la simulation puisque chaque projecteur est fixe et ne fait que s'éteindre ou s'allumer en fondu-enchaîné avec son voisin pour donner une impression de continuité.

La troisième partie s'apparente de plus en plus d'éléments simulés, si bien qu'à la fin une interprète quitte son podium de chanteuse pour mieux évoluer en tant que personnage de représentation. Les éléments du décor et les éclairages correspondent de plus en plus aux différents lieux rencontrés au cours de la fiction. Grâce à l'usage de l'électronique, la musique intègre progressivement certains des bruits qui interviennent dans le récit et simule de plus en plus d'éléments. De même, les projections lumineuses régulières et ascendantes sur les écrans du fond simulent le défilement de l'escalier mécanique (celui-ci ayant peu à voir avec de telles lumières).

Je propose d'appeler **congruation** l'opération permettant qu'un aspect appartenant à une entité représentée soit conçu en conformité avec l'aspect perçu simultanément. Par exemple, la hauteur du quai représenté sera congruée si elle est identique à celle conformatrice du podium perçu simultanément. La hiérarchie des opérations est fondamentale : il n'y a de congruation que s'il y a déjà représentation. Autrement dit, l'aspect congrué ne se distingue de l'aspect conformé auquel il est relié par la perception qu'en tant qu'il appartient à un objet représenté, et qu'il est donc de cette façon articulé à ses aspects simulés.

Dans *Correspondances*, les sous-faces des colonnes suspendues au-dessus des chanteurs, allumées pour la première fois, représentent le plafond bas du couloir du métro. Les ampoules dissimulées à l'intérieur des colonnes sont donc congruées puisqu'elles peuvent être apparentées à l'éclairage du métro.

Davantage, les personnages, s'asseyant sur les socles, s'immobilisent peu à peu pour assister au concert que les instrumentistes commencent à leur donner et se trouvent en position d'auditeurs ce qu'ils sont effectivement. Et le spectateur comprend que le personnage féminin, pour échapper à son poursuivant imaginaire, s'est réfugié sur la scène même où il évolue en tant que chanteuse. Le spectacle a donc évolué d'une conformation globale restrictive vers une série de simulations de natures très diverses avant de finir progressivement dans une congruation quasi générale permettant aux chanteurs de redonner le début de la pièce de Ligeti qui précédait *Correspondances*.

II. Les relations image-son chronocatégorielles

Deux aspects sont immédiatement communs aux domaines visuel et sonore se déroulant dans le temps : la catégorie conceptuelle que l'on attribue automatiquement à l'objet de notre attention pour comprendre sa nature, et le rythme (ou l'impact concernant un nouvel événement isolé) qui apparaît dès qu'intervient une transformation perceptible. J'ai choisi de développer ces aspects parce que ce sont les seuls permettant d'établir des relations directes entre image (geste, scénographie, lumière) et son (voix, bruits et musique), autrement dit sans que l'on ait à utiliser des analogies nécessitant des relais plus ou moins implicites.

La catégorie conceptuelle, qu'elle soit conformatrice ou représentative, s'applique au visuel et au sonore selon les mêmes critères. De même, le rythme (ou l'impact) n'étant pas un aspect spécifique (il appartient seulement à tout ce qui relève du temporel), est partagé directement par l'image et le son.

La catégorie choisie pour qualifier une entité est celle qui nous fournit le plus d'information à son sujet (ainsi, nous pouvons estimer que deux voix de femmes que nous parvenons à discriminer grâce à des particularités liées au timbre ou aux intonations ne font pas partie de la même catégorie).

Les aspects catégoriels et temporels sont toujours associés entre eux d'une manière ou d'une autre. Nous allons répertorier les combinaisons les plus simples.

a) Synchronisme homocatégoriel : le rythme (ou l'impact) d'un élément sonore est identique au rythme (ou à l'impact) produit par le mouvement d'un élément visuel, chaque événement rythmique semblable dans les deux domaines ayant lieu simultanément ; et ces éléments sont susceptibles d'être attribués au même objet. Par exemple : la voix d'un chanteur accompagnée par l'image de ce même chanteur chantant visiblement les mêmes notes au même moment.

Opération plus rare qu'il n'y paraît car l'on persiste généralement à prendre l'homocatégorialité en elle-même pour du synchronisme. Ainsi l'image d'un téléphone en train de sonner relève-t-elle sans conteste d'un diachronisme homocatégoriel comme on le comprendra bientôt.

Dans *Correspondances*, le synchronisme homocatégoriel est l'apanage exclusif des musiciens mais non systématique puisque les chanteurs sont parfois de dos empêchant la perception du mouvement de leurs lèvres, leur voix quant à elle étant par moments enregistrée pour permettre des décalages d'une autre nature.

b) Synchronisme hétérocategoriel : le rythme (ou l'impact) d'un élément sonore est identique au rythme (ou à l'impact) produit par le mouvement d'un élément visuel, chaque événement rythmique semblable dans les deux domaines ayant lieu simultanément ; et ces éléments sont affectés à des catégories distinctes. Par exemple : les paroles d'une voix d'homme doublant exactement les mouvements de lèvres d'un visage féminin.

Dans *Correspondances*, ce cas de figure est au départ plutôt rare pour laisser les domaines s'émanciper, mais toute la seconde partie aboutit progressivement à cet état, produisant un effet de surprise maximum (alors que dans les ballets classiques le geste accompagnant la musique est plutôt la norme). Par exemple, certains accords musicaux isolés accompagneront de façon dramatique les changements des directions des éclairages provenant des colonnes suspendues au-dessus des chanteurs.

c) Désynchronisme homocatégoriel : le rythme (ou l'impact) d'un élément sonore, et celui du mouvement d'un élément visuel qui aurait pu lui correspondre de manière synchrone, sont décalés dans le temps l'un par rapport à l'autre ; et ces éléments sont susceptibles d'être attribués au même objet. Par exemple : une porte se ferme en silence, puis l'on entend le claquement correspondant, superposé à l'image de la porte immobile.

Dans *Correspondances*, la seconde partie développe des décalages importants entre tous les constituants nécessitant l'enregistrement des voix pour permettre aux chanteurs d'exécuter des gestes tout aussi peu en phase avec les instrumentistes et les effets lumineux.

Réservé aux « scènes d'orage » dans les films réalistes.

d) Désynchronisme hétérocatégoriel : le rythme (ou la durée) d'un élément sonore, et celui du mouvement d'un élément visuel qui aurait pu lui correspondre de manière synchrone, sont décalés dans le temps l'un par rapport à l'autre (ils peuvent se chevaucher ou se succéder) ; et ces éléments sont affectés à des catégories distinctes. Par exemple : des rectangles lumineux projetés au sol semblent se déplacer brusquement dans le silence, *puis* l'on entend un claquement de porte, superposé aux rectangles lumineux immobiles.

Dans *Correspondances*, bien que les rythmes affectés aux différents domaines restent hétérogènes entre eux, des similitudes rythmiques commencent à s'établir entre les différentes voix de chacun de ces domaines. Ces similitudes relèvent du principe musical du canon, ce qui signifie que tout motif rythmique, affecté à telle voix de la musique, du texte, des gestes ou des éclairages, est repris, avec un léger décalage temporel, par une autre voix du même domaine.

Le texte s'interrompt sur cette attente et les similitudes rythmiques, établies entre les voix des différents domaines, se développent en un long contrepoint mettant seulement en jeu la musique, les gestes et les éclairages.

Quand le texte entre de nouveau, il s'intègre à ce processus polyphonique dont les différentes voix, alors progressivement évidées par des silences de plus en plus longs, cessent en outre de se superposer pour simplement alterner les unes avec les autres, si bien qu'à la fin de la section une unique et brève figure rythmique circule successivement entre le texte parlé, la musique, les gestes et les éclairages.

e) Diachronisme homocatégoriel : le rythme (ou l'impact) d'un élément sonore, et celui produit par le mouvement d'un élément visuel ne sont pas apparentés ; et ces éléments sont susceptibles d'être attribués au même objet. Par exemple : des sons de clarinettes superposés à l'image d'un clarinetiste immobile ayant son instrument en main. Réservé aux « monologues intérieurs » dans les films réalistes.

Dans *Correspondances*, ce cas de figure est plutôt rare parce qu'il s'agit d'un spectacle où les musiciens jouent en *live*. Et lorsque certains sons apparaissent diffusés par haut-parleurs, il s'agit d'éléments étrangers à ce qui est visible sur scène (du moins conformativement).

f) Diachronisme hétérocatégoriel : le rythme (ou l'impact) d'un élément sonore, et celui produit par le mouvement d'un élément visuel ne sont pas apparentés ; et ces éléments sont affectés à des catégories distinctes. Par exemple : des claquements de porte successifs superposés à l'image d'un visage immobile.

Réservé aux « ambiances » (au hors-champ en général) dans les films réalistes.

Dans *Correspondances*, cette relation est utilisée à plusieurs reprises dans les transitions lorsque les domaines évoluent indépendamment les uns des autres afin de permettre un changement progressif de relation. Il s'agit de relations transversales liées à la superposition de plusieurs relations :

A la fin de la deuxième section par exemple, les domaines commencent ensemble avant de se séparer petit à petit de manière à finir par alterner. Toutefois les bruits enregistrés relevant de la simulation seront associés souvent à des éléments également simulés visuellement. Par exemple la poursuite balayant toute la scène pendant un silence représentera les phares d'une voiture dont on entendra la sirène à un moment qui n'évoquera rien d'équivalent visuellement.

Si ces opérations sont présentées ici de manière séparée, il est clair que dans *Correspondances* elles fonctionnent très souvent simultanément, créant un entrelacs contrôlé de relations équivalent à certaines polyphonies dont je ne peux malheureusement pas rendre compte ici.

A cela s'ajoute l'influence réciproque du son et de l'image. Ainsi à certains endroits du spectacle, les bruits parviennent à transformer l'interprétation des éléments. Par exemple sans le bruit de l'escalator entendu d'abord isolément il ne serait pas possible d'imaginer l'image d'un escalator lorsque l'on voit défiler les bandes lumineuse sur les écrans suspendus.

III. Les types de transitions visuelles ou sonores

Il est particulièrement difficile de retranscrire par écrit les types de transitions susceptibles de rapprocher les domaines. Je me contenterai de les définir en espérant donner l'envie de les utiliser à d'autres que nous. Disons seulement que grâce à ces transitions (qui peuvent devenir les développements de séquences entières) des matériaux distincts, car appartenant à des domaines distincts, peuvent être mis en rapport grâce à des agencements identiques.

La rupture franche : une séquence B remplace une séquence A en succédant immédiatement à elle. Il n'y a donc aucun élément commun entre les séquences.

Le raccord par superposition : le début d'une séquence B commence en même temps que finit une séquence A (il n'y a pas d'autre rapport que temporel).

a) Ponctuellement : la séquence B commence sur le dernier élément de A sans autre rapport que temporel. L'arrêt de A et le départ de B sont brusques.

b) Sur une certaine longueur : B commence brusquement, avant qu'A ne soit terminée puis A s'arrête brusquement alors que B continue.

Le raccord par zone ambiguë : la section permettant la transition entre A et B semblent aussi bien appartenir à A qu'à B.

a) Ponctuellement : un élément commun à A et à B assure la transition de manière que cet élément termine A tout en commençant B.

b) Sur une certaine longueur : une section ambiguë assure le passage de manière qu'elle apparaisse comme la fin de A et rétrospectivement non moins comme le début de B.

Le raccord par imitation : le début de B suit A en reprenant la fin de A.

a) Ponctuellement : le dernier élément de A est répété et se révèle être le début de B.

b) Sur une certaine longueur : la dernière section de A est répétée et se révèle être la première de B.

Le raccord par imbrication :

Une section de transition entre A et B est constituée d'éléments appartenant à la fois aux deux séquences tout en formant une séquence globale qui, si elle était isolée, ne paraîtrait pas faite d'éléments hétérogènes.

Le fondu-enchaîné (ou tuilage) :

Tous les éléments de B se substituent à ceux de A en même temps mais progressivement.

La substitution progressive : l'un après l'autre, chaque élément de A est remplacé par un élément de B (structure en escalier).

La transformation progressive (ou interpolation) : on ne sent pas le passage d'une section à l'autre.

La contamination par alternance : B interrompt A sur des périodes de + en + courtes tout en s'imposant de + en + longuement jusqu'à demeurer seul.

La contamination interne :

Des éléments contenus dans A mais de manière à former une séquence autonome se développent progressivement jusqu'à envahir le champ et former une séquence B qui semble étrangère à A. Les modes d'apparition de B peuvent relever des cas précédents.

*

Dans *Correspondances*, les modalités d'appréhension cognitive, les relations image-son chronocatégories et les types de transitions constituent, parmi d'autres, les raisons de l'ensemble, permettant de dégager l'opéra de sa dépendance fictionnelle en orientant les recherches vers un art sinon total du moins réellement pluridisciplinaire, car éloigné de la fusion illusionniste tout autant que de la juxtaposition discriminante. L'art des **autonomies articulées**.