

Finir la musique

Antonin Tri Hoang

Travail d'étude personnel sous la direction de Jean-Jacques Birgé
CNSMDP - Master 2ème année, 2010

«On doute
La nuit
J'écoute
Tout fuit
Tout passe
L'espace
Efface
Le bruit»

Victor Hugo, dernière strophe du poème *Les Djinns*

« Jusqu'où ça commence la musique ? »

Bernard Lubat

SOMMAIRE

Introduction	p. 5
Improviser la fin	p. 8
Composer la fin	p. 11
Percevoir la fin	p. 18
Conclusion - De l'infini en musique	p. 24
Bibliographie	p. 30

INTRODUCTION

L'homme met des limites dans l'espace et le temps pour pouvoir l'appréhender et le comprendre. Ainsi, comme il le fait dans l'espace par les frontières, dans l'expression par le langage, l'homme établit des limitations dans le temps pour pouvoir le percevoir. Il en va de même pour les aiguilles d'une montre que pour la musique ou le cinéma, l'homme signifie un début et une fin pour pouvoir percevoir le temps, à travers la durée.

Depuis le son le plus court jusqu'à l'œuvre entière, la musique, ou l'organisation du son comme la nomme Edgard Varèse, possède deux limites : le début et la fin. Dans la durée circonscrite entre ces deux bornes se développe la musique, qui se meut du début à la fin sans possibilité de retour. Le début lance le son dans le temps, le met face à son devenir. La fin, elle, achève le parcours temporel du son et permet de le déterminer, rendant impossible l'espoir qu'il devienne autre. L'auditeur doit attendre la fin du son pour le percevoir dans son entièreté. Un son qui n'est pas terminé laisse planer le doute sur son devenir et se fond dans la dimension qui lui est propre : le présent. Sans cesse renouvelé, le son inachevé empêche l'auditeur de pouvoir le saisir complètement. C'est seulement après la fin du son, alors qu'il n'est plus présent, qu'il est possible de l'appréhender par l'action rétrospective de la mémoire, mais sa saisie est d'autant plus incomplète que notre mémoire est imparfaite, non exhaustive et même parfois trompeuse, déformante.

Il en va de même pour toute œuvre musicale : l'œuvre n'est pas un tout tant qu'elle n'est pas finie, mais elle n'existe plus de manière effective à partir du moment où elle devient ce tout. Ce paradoxe, qui fait de la fin à la fois l'aboutissement de la forme de l'œuvre et le point après lequel elle disparaît, m'a conduit à m'intéresser plus fortement au sujet de la fin musicale.

J'ai commencé mes recherches par le dictionnaire, et j'ai pu m'apercevoir qu'en français, il n'existe pas une mais deux définitions du mot «fin» :

«Fin. *n.f.* (Xe s. ; *lat.* finis, borne, limite, fin)

I. Point d'arrêt ou arrêt d'un phénomène dans le temps. [...]

II. Ce qui est à la fois terme et but; ce pour quoi quelque chose se fait ou existe. [...]»¹

Ces deux définitions de la fin, l'une dans le sens d'arrêter, l'autre dans le sens «d'arriver à ses fins», ont habité toute ma réflexion, et ont généré les problématiques suivantes : La fin musicale est-elle un arrêt ou un accomplissement, un but ou une nécessité ?

1. Dans le dictionnaire Le Robert, Société du nouveau Littré, 1973

J'ai décidé d'aborder le sujet sous trois angles différents, qui correspondent aux différents aspects de mon activité musicale : Improviser la fin, composer la fin et percevoir la fin.

Ce sujet, n'étant abordé de manière directe dans aucun ouvrage (à ma connaissance), m'a conduit à ouvrir mes recherches dans un champ assez large, qui comprend à la fois des observations nées de ma pratique quotidienne de la musique, et des références abordant le thème de la fin dans les domaines de la musique, la peinture, la littérature et la philosophie.

IMPROVISER LA FIN

Les musiciens improvisateurs parlent souvent de l'instant final comme quelque chose de magique, inexplicable. Dans une improvisation collective totale (c'est-à-dire sans aucune contrainte préalable autre que la formation donnée), quand vient le moment de finir, une attention, une communion particulière, sont essentielles pour finir ensemble. L'acte final est une des décisions musicales les plus importantes que fait un collectif quand il improvise, et c'est a priori la seule contrainte qu'il a avec l'acte de commencer. C'est un passage obligé et pour qu'il se fasse, il faut l'accord de tous, et ce dans le même temps. D'où l'aspect un petit peu magique que revêt la fin en improvisation collective. En effet, on peut se demander comment est concrètement possible une telle décision collective. Prenons en comparaison une conversation entre deux personnes : il y a d'abord une sorte d'introduction, où les deux personnes entrent en contact, souvent à partir de codes, qui sont soit ceux qui sont liés aux habitudes d'une culture, d'une communauté, soit ceux qui sont développés spécifiquement par ces deux personnes entre elles, on parlera alors de culture ou d'expérience commune. La conversation à proprement parler aura ensuite lieu, avec ses codes (laisser parler l'autre par exemple), où l'objet principal sera par exemple le développement d'un sujet. Puis arrive le moment de clore cette conversation, les possibilités sont alors les suivantes :

Exemple 1 : La fin a lieu soit parce que la conversation a abouti à une conclusion satisfaisante pour les deux parties, soit à cause d'un désaccord, une impasse voire une dispute entre les protagonistes, après quoi ils auront tendance à se séparer brutalement.

Exemple 2 : La fin a lieu parce que les deux personnes ont tout simplement fini de parler. Ce genre de fin est marqué par un silence (« un ange passe »), suivi d'une formule d'adieu propre aux codes de langage.

Exemple 3 : La fin est provoquée par un des protagonistes, par une formule explicite (« il faut que j'y aille », « on en rediscute », « c'est pas tout ça mais je dois y aller », « je dois me sauver » etc.).

On peut trouver des causes similaires dans la musique improvisée :

-La musique peut se finir d'un commun accord, les musiciens se sentiront assez en phase pour terminer en même temps. Cette fin est une affaire de goût, d'entente et d'expérience de jeu entre les musiciens, qui peuvent tourner leur pièce improvisée vers sa fin, créant une orientation collective qui réunit les intentions esthétiques de chacun.

-La musique peut se finir d'elle-même, presque sans réelle décision, parce que les forces internes à la pièce la conduisaient à finir à ce moment-là. Les choix des musiciens sont alors

portés, guidés par la musique qui demande à s'accomplir. Ici a lieu peut-être cette sorte de magie souvent décrite par les musiciens. En fait de magie, il s'agit surtout de logique et de culture : les tensions accumulées pendant la pièce demandent à être résolues, la pièce demande à être finie.

-La fin peut être provoquée par un musicien ou une partie des musiciens qui soit marque brutalement la fin, (brutalité qui n'est pas forcément en terme de volume sonore, mais plutôt d'intention), la violence de cet acte subjuguant les autres musiciens, ils sont alors contraints d'abandonner toute idée de suite; soit envoie des codes, des formules d' « adieu », des signaux adressés aux autres camarades, provoquant la fin. Ces codes peuvent correspondre à la culture commune des musiciens, où aux habitudes qu'ils ont prises ensemble, parfois inconsciemment.

-Il faut également ajouter la fin inattendue, cas où, par pur hasard, les musiciens s'arrêtent au même moment : le silence créé fait fin. Il y a tout de même un choix puisque les musiciens peuvent ne pas conserver ce silence soudain.

Savoir finir est une qualité primordiale pour l'improvisateur. L'improvisateur compose de la musique instantanément en analysant et réagissant à l'instant présent et au passé. La seule donnée du futur qu'il ait est l'obligation de finir. Cet acte de finir relève donc de la faculté de l'improvisateur à prendre conscience de la forme tout en étant impliqué dans le présent. L'implication dans l'instant présent est pour l'improvisateur la faculté d'être sensible aux éléments qui arrivent de l'extérieur et de pouvoir formuler une réponse presque immédiate. Cela peut suggérer les notions d'abandon et de lâcher prise : l'improvisateur doit pouvoir abaisser ses niveaux de conscience et de réflexion qui peuvent ralentir ses réflexes, afin d'être le plus réactif possible. La conscience de la forme implique au contraire le jugement, la réflexion ainsi que la digestion des éléments passés pour décider de la destinée de l'œuvre spontanée. Un va-et-vient entre conscience de la forme et investissement dans l'instant se met en place durant l'improvisation, l'improvisateur plonge dans le présent, lâche prise, puis sort la tête de l'eau pour savoir où il va. Il peut aussi avoir lieu une fusion des deux d'où résulte un état de demi conscience propice à l'appréciation de l'instant et de la forme à la fois. Alors, la fin résulte-t-elle de l'investissement dans le présent ou de la conscience de la forme ? Certains improvisateurs préfèrent l'idée de lâcher prise, privilégiant l'intuition et délaissant le calcul. Mais la fin nécessite dans tous les cas une certaine conscience de la forme, l'acte de finir ne peut être seulement la conséquence du lâcher prise (sauf dans le cas de la musique de transe que nous analyserons plus bas, où la fin peut être synonyme d'épuisement) mais d'une décision immédiate résultante de la forme passée.

Une improvisation ne considérant que l'instant, qui fait table rase au fur à mesure que le présent avance, peut parfois présenter des difficultés à finir, gâcher la musique passée qu'elle

s'obstine à oublier et s'éterniser². Dans d'autres cas, la fin semble être toute désignée à un endroit, et la non-synchronisation des volontés des improvisateurs fait la musique continuer au-delà, les improvisateurs sont souvent alors touchés par cet instant manqué, et la suite de l'improvisation s'en trouve très marquée, il est alors difficile de repartir sur d'autres bases afin de trouver un autre emplacement propice à la fin. La possibilité de fin en improvisation possède parfois ce caractère très furtif, difficile à déceler s'inscrivant dans un champ très réduit qu'il faut savoir sentir : une trop grande réflexion personnelle de l'improvisateur quant à la forme peut l'empêcher de saisir le moment final que la somme des actions des autres peut créer. La lucidité et le calcul peuvent faire sortir l'improvisateur du collectif.

Il est donc essentiel pour les improvisateurs de doser leur niveau de conscience et de réactivité en particulier lors de la fin. Celle-ci, pouvant être clairement réussie ou clairement manquée (le silence faisant foi), peut servir de révélateur quant à la concentration des musiciens.

Dans les musiques de traditions orales ayant recours à l'improvisation, les moments les moins improvisés sont souvent le début et la fin. Les fins s'expriment souvent par des conventions issues d'une culture commune. Dans le jazz, dans sa forme la plus libre³, la composition préalable intervient au début et à la fin, par une thématique qui introduit et conclut les morceaux. Le propos principal est ici l'improvisation, et il trouve une place centrale dans la forme⁴. Cette position est déterminante dans la notion de fin dans le jazz, puisqu'elle montre que l'improvisation ne commence pas et ne finit pas la forme. Les jazzmen choisissent de commencer puis de finir avec un thème qui laissera son empreinte sur l'improvisation centrale. Parfois le thème est prétexte à l'improvisation, parfois il l'emmène dans des territoires assez précis et lui permet de se donner une direction, un sens (aller vers). L'expression de la fin en jazz se présente souvent sous la forme d'un aller et d'un retour : la musique part et revient au même point. La composition possède dans ce cas des caractéristiques du concept de ritournelle développé par Gilles Deleuze dans «Mille plateaux», elle suggère un territoire d'origine, que l'on quitte au cours de l'improvisation, puis que l'on retrouve à la fin, quand la mélodie revenue appelle une reterritorialisation. Il y a l'idée dans cette manière de jouer le jazz de partir d'un territoire et d'y revenir, par le biais d'une mélodie que l'on peut reconnaître, comme un appel à partir puis à rentrer chez soi. Le thème final rappelle le thème introductif, mais n'est jamais complètement le même, même si on le joue exactement de la même façon, du temps a passé entre temps, pouvant

2. Ce terme hyperbolique mériterait d'être analysé tant il exprime bien le sujet.

3. C'est-à-dire la moins arrangée, dans des formations plus réduites, en omettant le free jazz non-thématique qu'on classera du côté des improvisations libres.

4. Centrale a ici le sens d'«au milieu».

faire exprimer à la fin une sorte de résignation quant au devoir de finir, une nostalgie ou une certaine joie conclusive et malicieuse.

La fin dans l'improvisation collective est donc une résultante de l'entente entre les musiciens, qui s'exprime selon deux tendances : l'une est la convergence des concentrations des musiciens vers un but qui sera à la fois l'arrêt et l'accomplissement d'une orientation commune, l'autre qui découle de la focalisation des musiciens sur l'instant, ce qui donne à la fin un caractère plus inattendu, issu du réflexe et de l'intuition. Quant au jazz, il laisse souvent à la composition préalable le soin de terminer sa forme, ce qui nous servira de lien avec la partie suivante.

COMPOSER LA FIN

L'acte créateur de musique implique la fabrication de la naissance et de la mort du son. Le créateur de musique se doit de faire naître et mourir la musique. La fin est nécessaire à toute musique, mais il y a bien des manières d'appréhender cette idée.

Dans la composition musicale, il y a deux notions de fin différentes. D'un côté il y a la fin comme dernière extrémité de la forme de l'œuvre, de l'autre il y a la fin comme achèvement du travail sur l'œuvre. Ces deux notions peuvent se fondre en une seule, un compositeur pouvant achever son œuvre par la dernière extrémité de sa forme. Mais il est important de les différencier l'une de l'autre.

Quand le compositeur achève son œuvre, il clôt la durée de son travail. Il n'est cependant jamais sûr que cet achèvement soit définitif, il peut toujours réviser son œuvre au cours de sa vie. Le travail est toujours en cours, potentiellement modifiable jusqu'à la mort de l'artiste. Quand une œuvre passe à la postérité, quand elle devient chef d'œuvre, elle prend la forme d'un tout indivisible, non-modifiable, duquel on ne peut rien lui retrancher, rien lui ajouter. Mêmes les défauts font partie intégrante de l'œuvre, autant responsables de sa beauté que ses aspects les plus parfaits. Dans l'opinion, un chef-d'œuvre n'est pas perfectible. Cependant, dans l'esprit de l'artiste créateur, le regard porté sur l'œuvre est tout autre. Le travail du compositeur sera justement la construction de ce tout. Mais dans construction il y a assemblage d'éléments hétérogènes, donc des choix à faire, des doutes, plusieurs possibilités à envisager. Entre le début et la fin de la période de composition, il s'agirait pour le compositeur qu'il garde une seule et même certitude, une forme première qu'il emplit. L'idée du tout serait donc le problème de garder l'unité dans la durée : unifier le début et la fin de la phase de création. Pour Pierre Boulez, cette unité est illusoire : « L'œuvre considérée comme tout ne serait qu'une illusion habilement construite, comme la lumière à travers le prisme, se décompose en constituants fragmentaires, qui, dans une continuité temporelle, reprennent l'apparence du tout. »⁵ De même, Stéphane Mallarmé, artiste de l'inachevé, dit : "Un livre ne commence ni ne finit ; tout au plus fait-il semblant"⁶. Quelle place a en effet la fin d'une œuvre dans l'œuvre totale d'un compositeur ? Le vocabulaire musical donne comme synonymes à l'œuvre les termes de « morceau », de « pièce » et de « composition » qui suggèrent bien cette idée de fragments. Considérer les œuvres de musiques comme des fragments donne à la fin et au commencement une importance moins fatidique. L'œuvre exprime alors l'immensité voire l'infinitude dont elle

5. P. Boulez, *Points de repère : Tome 3, Leçons de musique*, Christian Bourgeois, p.713

6. Stéphane Mallarmé, *Le livre*, feuillet 181a.]

n'est que la trace, le fragment. La fin alors délimite, circonscrit l'œuvre dans un champ défini par l'artiste.

Pour un compositeur, finir peut aussi signifier la possibilité de passer à autre chose. Accomplir, c'est permettre le commencement de quelque chose d'autre, c'est laisser de l'espace à d'autres idées, c'est ranger, classer une affaire pour partir dans une autre direction.

Pendant sa phase de travail, le compositeur peut aller et venir dans la durée qu'il a donnée à son œuvre, il peut revenir en arrière, naviguer dans le temps comme un roman peut le faire. Cette possibilité disparaît avec la fin du travail sur l'œuvre musicale. L'œuvre sonore ne peut réaliser des anticipations ou des retours en arrière dans le temps. Le temps musical ne peut se briser à la manière d'une trame narrative, il est irréversible.

En achevant son travail le compositeur scelle théoriquement l'unité indivisible de son œuvre, la fait devenir chose à part entière, s'empêche donc d'intervenir encore sur elle, la laissant fonctionner par elle-même. C'est en se séparant de son œuvre que l'artiste pourra voir avec recul la chose qu'il a créée. D'où la difficulté d'achever pour l'artiste, qui peut toujours se dire que son œuvre est perfectible tant qu'il ne l'a pas déclarée finie. Achever, c'est assumer l'œuvre comme une totalité indépendante. Dans *Le chef-d'œuvre inconnu*, Balzac décrit en 1831 la difficulté d'un artiste face à l'acte d'achever. Il montre dans cette nouvelle un peintre en quête de l'absolue perfection de son art. Le peintre concentre tous ses efforts sur une seule œuvre, son chef-d'œuvre, qu'il cherche, au bout de dix ans de travail, à achever. Le problème est qu'il ne cherche pas seulement à achever son œuvre, il cherche aussi à atteindre l'idée même de l'art dans sa totalité. Il souhaite que son œuvre, une «Catherine Lescault», soit aussi vraie, voire plus vraie que nature (il va jusqu'à vouloir comparer son œuvre à une vraie femme et estimer que son œuvre lui est supérieure en réalisme). Mais avant cela il lui faut finir, ce qui, quand on cherche l'absolu, est difficile « Montrer mon œuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je dois la perfectionner encore. Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini. Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait ! Quoique j'aie trouvé le moyen de réaliser sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature, ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur. »⁷. Jamais satisfait, voulant toujours aller plus loin, il perfectionne son œuvre jusqu'à sa destruction. A la fin de la nouvelle, pensant avoir fini, il la montre à ses amis peintres, Porbus et Poussin. Ces derniers sont déconcertés :

« En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à

7. H. De Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Folio classique, 1994, p. 51

une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.

Il y a une femme là-dessous, s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses superpositions de couleurs dont le vieux peintre avait successivement chargé toutes les parties de cette figure en voulant la perfectionner. »⁸

Trop vouloir finir, ne pas s'arrêter à temps, sont des défauts à éviter chez les artistes (on l'a vu plus haut chez les improvisateurs). Il est important pour l'artiste d'arriver à se séparer de son œuvre, d'accepter son état final pour ne plus revenir dessus. D'autre part, esthétiquement, les œuvres trop léchées peuvent être agaçantes et manquer de poésie. La recherche de la perfection est loin d'être la préoccupation de tous les artistes⁹. Certains artistes aiment laisser un goût d'inachevé, exprimer le manque ou la maladresse (le poète Stéphane Mallarmé par exemple). Le peintre Eugène Delacroix, dit à ce propos « Il en est de même des poèmes comme des tableaux : ils ne doivent pas être trop finis. »¹⁰. Savoir finir une œuvre, ça serait alors pour l'artiste reconnaître la part de différence entre son œuvre et ses idéaux, qui par définition sont inatteignables. Accepter l'imperfection des choses, laisser vivre son œuvre par elle-même comme un être à part entière, sont des objectifs artistiques qui contredisent ou atténuent la crispante quête de la beauté absolue.

Un improvisateur ou un interprète finit en même temps que la fin, c'est-à-dire qu'il fait la fin en même temps qu'elle se produit, l'artiste et le spectateur sont alors synchronisés. Le compositeur, lui, calcule une fin, il met une fin à son œuvre sans finir lui-même. Comme il décide que ce qu'il écrit est une fin, il peut lui insuffler une expression de fin comme il l'entend. Les formes classiques comme la forme sonate permettent de dramatiser la fin et de lui donner une valeur particulière dans l'œuvre. En mettant des bornes fortes au commencement et à la fin, la dramatisation de la forme crée une illusion de véritables début et fin, qui ne seraient précédés et suivis de rien d'autre, et gomme l'idée de fragment et d'infinitude. La dramatisation exprime la naissance et la mort à travers la musique, s'inspire de la finitude de la vie. Un des moyens de mesurer et de préparer la fin dans la forme classique a été le système tonal.

La tonalité a donné pendant des siècles une logique résolvente, finissante à la musique, les mouvements tonals ont permis de projeter la musique dans la durée et lui ont apporté un moyen de se résoudre par l'harmonie cadentielle. Écrire une pièce en Do majeur apporte la certitude de finir dans cette tonalité, et de dessiner une trajectoire jusqu'au Do majeur final. Ce serait en

8. Ibid., p. 66-67

9. Par perfection, on entend le fait que l'œuvre est en tout point en accord avec les goûts de l'artiste au moment où il l'achève.

10. Eugène Delacroix, Journal, Tome III, «25 janvier 1857», PLON 1996

quelque sorte se soulager de l'incertitude du devenir de la musique en lui offrant un repos certain. Même si il y a une infinité de manières de terminer en do majeur, la tonalité a le pouvoir, en se projetant vers une fin précise, d'établir une durée, de percevoir l'idée d'une totalité. On pourrait dire que la musique tonale s'écrit à partir de sa fin, c'est-à-dire que ce mode de composition contient en lui-même ses limites. La tonalité est une contrainte, mais elle ouvre un champ, un territoire qui permet à la musique de se développer en son sein. Même si les limites ne sont que suggérées, la musique semble être conduite et aller vers sa fin.

Mais à l'intérieur même du champ de la tonalité, des compositeurs entrevoient par-delà les limites qu'elle projette, par-delà la fatalité qu'elle instaure. La musique tonale semble alors à la fois aller vers son but, et à la fois se débattre contre son destin. Comme si elle laissait entrevoir une multitude de chemins qu'elle pourrait emprunter.

Il est intéressant de voir ce que dit Stravinsky à propos de la musique de Wagner, compositeur qui apporte une incertitude quant à la résolution tonale par le chromatisme : « L'œuvre de Wagner répond à une tendance qui n'est pas à proprement parler un désordre, mais qui tâche de suppléer à un manque d'ordre. Le système de la mélodie infinie traduit parfaitement cette tendance... Cette façon de faire répondait peut-être à un besoin ; mais ce besoin n'était pas compatible avec le possibilité de l'art musical qui est limité dans son expression à proportion des limites de l'organe qui le perçoit. Un mode de composition qui ne s'assigne pas à lui-même des bornes devient pure fantaisie. »¹¹. On voit ici Stravinsky s'opposer à la vision de la limite chez Wagner. Selon lui la notion de limite n'est pas incluse dans le langage de Wagner, mais, parlant d'un point de vue strictement musical, il occulte le fil narratif fourni par les livrets de ses opéras, qu'on ne peut séparer de sa musique,

Le compositeur Anton Webern parle très précisément de cette période où la tonalité glissait vers quelque chose de moins certain : « Il y eut une période où l'on revenait au dernier moment à la tonalité de départ et, où, cependant, sur de longues distances, on ne savait pas en quelle tonalité on était. « Tonalité suspendue. » Ce n'est qu'à la fin que l'on apprenait comment il fallait comprendre tout ce qui s'était passé au cours du morceau. Mais cela devint de plus en plus fréquent, et, un jour, il devint possible de renoncer à tout lien avec la tonique. »¹² La tonalité suspendue nous offre moins de certitude quant à la fin, mais quand celle-ci arrive, elle dénoue l'indéterminisme qui précède en rendant logique toute l'œuvre. Comme si une énigme grandissait au cours de la pièce puis était résolue par la fin. Même si le parcours de l'œuvre semble plus mystérieux, la logique est portée par la fin qui rétrospectivement rend cohérent tout ce qui précède. C'est alors encore une écriture par la fin.

11. I. Stravinsky, Poétique musicale, Librairie Plon, Paris, 1952, p. 44

12. A. Webern, Chemin vers la nouvelle musique, Edition Lattes, 1980, p. 102

Que se passe-t-il alors quand « un jour, il devint possible de renoncer à tout lien avec la tonique » ? Webern parle ici de la rupture totale avec le système tonal opéré par Schönberg à partir de 1908. Il semble que les compositeurs privés de tonalités aient été plongés dans le noir, comme s'ils étaient immergés dans un monde obscur et nouveau où il est impossible de voir autour de soi. Avancer dans le noir, tâtonner, c'est en ces termes que Webern décrit cette période de composition où les œuvres s'expriment dans des durées très brèves, comme des torches éclairant une petite partie d'un espace obscur. « Toutes les œuvres qui ont été écrites entre la disparition de la tonalité et la formulation de la loi des douze sons ont été courtes, remarquablement courtes. Les œuvres les plus longues écrites à cette époque l'ont été sur un texte qui les soutenait (*Erwartung* et *Die glückliche Hand* (la main heureuse) de Schönberg ; *Wozzeck* de Berg), en rapport, donc, avec quelque chose d'extra musical. En renonçant à la tonalité, on perdait du même coup le moyen le plus important utilisé jusqu'alors pour construire des œuvres de longue haleine. Car la tonalité était de la plus grande importance lorsqu'il s'agissait d'obtenir un ensemble formel. C'était comme si la lumière s'était éteinte ! C'est l'impression que l'on eût. (Du moins c'est ce qu'il nous semble aujourd'hui). À l'époque tout était incertain et obscur. C'était très excitant et stimulant, de telle sorte que nous n'avions pas le temps de faire attention à ce que nous perdions. »¹³ Cette notion d'obscurité est très intéressante pour la composition, qui alors aurait pour but d'éclairer, d'ouvrir un espace, d'établir une durée dans un temps obscur. La tonalité offrait comme une pièce éclairée à l'intérieur de laquelle on pouvait se mouvoir librement.

La tonalité implique l'idée que la musique « va » vers quelque chose. Un déplacement s'opère au cours de la durée de l'œuvre, le commencement n'a pas la même valeur que la fin ou le développement, la musique avance, se dirige vers, un mouvement se crée. La fin se trouve alors considérée plus comme finalité que comme arrêt, c'est-à-dire que la tonalité donne à l'arrêt la valeur de conséquence de l'œuvre et non d'une nécessité. Mais cette idée de la musique se retrouve dans beaucoup d'œuvre n'utilisant pas le système tonal : la musique va vers, fait résoudre ses forces dans le moment final. Stravinsky en parle en ces termes : « Toute musique n'est qu'une suite d'élan qui convergent vers un point défini de repos »¹⁴. Ainsi, le sérialisme, en tant que système, peut posséder cette directionnalité qui fait aller l'œuvre vers sa fin, par le développement progressif de la série. Pour le mouvement spectral, il s'agit d'un constat plus clair : le son se transforme, passe par d'un état primordial à un état final, nous sommes totalement dans l'optique d'une musique qui va vers sa fin. Il s'agit d'une conception du temps linéaire, hérité de la dramaturgie occidentale, d'un temps qui va vers sa fin, une conception très présente dans la culture judéo-chrétienne.

13. *Ibid.* p. 137

14 Igor Stravinsky, *op. cit.*, p. 26.

Mais des conceptions différentes du temps, notamment en orient (l'Inde, la Chine et le Japon par exemple), ont influencé des compositeurs et leur ont permis de créer une musique qui échappe à la finitude classique et occidentale. Cette ouverture commence à la fin du XIXe siècle où l'orientalisme influence des artistes comme Mallarmé (qui tente d'échapper à l'achèvement forcé), Debussy (qui se passe de la forme sonate et se libère d'une fatalité vieille de presque deux siècles), des peintres impressionnistes comme Monet (qui tentent d'effacer le cadre, de le rendre moins perceptible), d'autres compositeurs comme Scriabine ou Rimsky-Korsakov.

Au cours du XXe siècle, des compositeurs proposent eux aussi d'autres visions du temps et de sa fin. Des compositeurs ont ainsi cherché à s'appuyer sur une conception du temps cyclique¹⁵, une conception du temps statique¹⁶, ou une conception d'un temps moins déterminé à l'avance, qui laisse de la liberté aux interprètes¹⁷.

John Cage, lui, a cherché à introduire le hasard et l'improvisation dans sa musique. Par l'utilisation du I Ching chinois par exemple, il laisse la place la place à l'idée de chance dans la musique écrite : la musique ne se dirige plus vers un seul but, elle peut bifurquer, soulignant la versatilité du temps. L'acte de finir ne se pose pas de la même manière pour lui : La musique n'a pas vocation à être achevée puisque chaque son qui la compose est déjà une complétude à laquelle il n'y a rien à ajouter, les sons s'expriment par eux-mêmes « Je ne me suis mis dans la tête aucune idée de perfectionnement des sons, aucun parti pris d'amélioration de la race sonore. Je garde simplement mes oreilles ouvertes. »¹⁸ La musique pour lui n'avance pas, les sons sont là où ils sont et n'ont pas de relations entre eux « Je voudrais que l'on considère, comme on peut le faire dans le bouddhisme zen, que je suis là où je dois être »¹⁹ Il souhaite la suppression de la causalité à travers le concept de contingence « Il s'agit d'une activité où il n'existe pas de relation linéaire entre la cause et l'effet, mais une sorte de dislocation de l'un par rapport à l'autre; où l'on ne peut pas contrôler l'effet à partir de sa cause; j'aime beaucoup cela. »²⁰ La musique de Cage est alors indifférente à sa position dans l'œuvre, les sons situés à la fin d'une durée organisée par Cage ne possèdent pas de valeur particulière par rapport au reste de l'œuvre.

15. Les compositeurs du mouvement de la « musique répétitive » comme Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass...

16. Notamment György Ligeti dans des œuvres comme *Atmosphère* ou *Lux Aeterna*.

17. André Boucourechliev par exemple, avec ses formes libres comme les *Archipels*.

18. John Cage, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, L'Herne, 2002, p.38

19. Interview de Daniel Caux in *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Edition de l'Eclat, 2009, p. 42

20. *Ibid.* p. 45

Le problème de la fin dans la composition musicale se pose donc doublement, à l'instar de la définition française du mot fin. A la fois comme but : l'idée d'achever une œuvre, de finir le travail de composition, de créer une totalité viable; et comme nécessité : le temps de l'artiste n'étant pas illimité, il doit achever pour passer à autre chose, on ne peut atteindre l'absolu en art, il faut donc à un moment donné s'arrêter et accepter l'imperfection de l'œuvre. La conception du temps est cruciale dans le traitement de la fin par les compositeurs avec, encore, l'idée de but : la musique va *vers* sa fin (dramaturgie); et de nécessité : la musique s'arrête parce que c'est nécessaire (indifférence entre le début, le milieu et la fin de l'œuvre).

PERCEVOIR LA FIN

Nous allons maintenant nous placer sous l'angle de l'auditeur percevant la musique, et étudier ce qui peut se passer quand arrive le moment final, quand l'auditeur fait l'expérience de la fin.

On pourrait d'abord parler du rapport différentiel entre le dernier son et le silence qui suit. En effet, une grande part de l'impression de fin résulte de cette différence. Par exemple, la fin pourra produire plus ou moins de surprise chez le spectateur suivant la puissance du dernier son. On peut parler d'une dialectique entre le dernier son et le silence. Cette dialectique est productrice de sens et possède un caractère qui peut être indépendant du reste de l'œuvre. Ce rapport est le plus immédiat car il se produit dans l'instant, il est inévitable pour le spectateur quel que soit son degré d'attention. Le moment où la musique s'arrête possède donc une force très particulière, dont les créateurs de musique se servent comme moyen d'expression. Comment expliquer cette force que le spectateur ne peut manquer de sentir ? La musique s'exprime dans une durée. A l'intérieur de cette durée elle est continue et vit par le perpétuel renouvellement du présent. «(...)la continuité indivisible et indestructible d'une mélodie où le passé entre dans le présent et forme avec lui un tout indivisé»²¹. L'auditeur suit cette continuité du présent renouvelé, suit une musique qui vit par elle. La perception de la musique dans l'instant subsiste tant que dure cette continuité. La fin intervient dans cette continuité, elle y participe comme tout autre élément musical. Sauf qu'elle la brise ensuite. Le silence est le dernier élément musical et n'est suivi de rien d'autre : une continuité non musicale remplace alors la continuité musicale. Le spectateur est marqué par la fin car c'est le moment où il retrouve une continuité «habituelle». On serait alors tenté d'expliquer les applaudissements comme une ré-appropriation du temps par le public : le spectateur ne vit plus dans une continuité créée par les artistes et reconnaît le temps non musical comme sien. Ce passage d'un temps musical à un temps non musical, peut être violent, comme un réveil douloureux, un retour à la réalité subi, ou doux, imperceptible.

Si le rapport son/silence à trait au présent, les autres paramètres qui entrent en compte dans la perception de la fin ont plutôt attiré au passé, et donc à la mémoire. Dans «Musique et mémoire (Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire)» Jean Vion-Dury, en s'appuyant sur «L'altération musicale» de Bernard Sève, décrit les différentes mémoires qui entrent en jeu lors d'une écoute musicale : « La musique, comme la danse, convoque la mémoire à chaque instant, et de multiple manières. Ainsi que le souligne très judicieusement Sève (L'altération

21. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Puf, 2008, p.164

musicale, p. 32), la musique nécessite plusieurs niveaux (plans) de mémoire simultanément actifs : mémoire de la note précédente (marche mélodique et harmonique), mémoire de la note superposée (harmonie, marche harmonique, fission mélodique, fusion harmonique), mémoire des notes précédentes (la cellule, le thème, les rythmes), mémoire des harmonies et rythmes antérieurs (variation), mémoire des motifs (thèmes, rhétorique), mémoire de l'agencement (redites, répétitions, thèmes variés, forme), mémoire des formes esthétiques (sonate, fugue), mémoire de l'histoire ou de la genèse de l'œuvre. »²² Ainsi, tout le déroulement de l'œuvre présent dans la mémoire du spectateur, ajouté à son expérience musicale passée, est mis en perspective avec lors de la fin, dans une analyse du rapport entre passé et présent.

Puis vient l'appréciation de l'œuvre une fois qu'elle est finie. L'auditeur peut, lors de la fin, séparer l'œuvre de ce qu'elle n'est pas et ainsi l'apprécier comme chose entière. Cette appréciation est un résumé approximatif et sélectif²³ des souvenirs de sensations passées, de leurs rapports entre elles, de leurs enchaînements. Le souvenir de la pièce se trouve d'ailleurs comme inversé dans son déroulement, la fin étant la partie la plus proche dans la mémoire, le début étant la plus lointaine.

Marcel Proust décrit de manière sublime le mécanisme de l'écoute musicale : "Mais les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique."²⁴

22. Jean Vion-Dury, «Musique et mémoire» in *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, SOLAL 2008

23. Notre mémoire ne pouvant tout retenir...

24. Marcel Proust, «Du côté de chez Swann» in *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1999, p. 173

L'instant final, comme on a pu le voir dans l'improvisation, est un instant fugitif. En tant qu'auditeur il est difficile à saisir, à localiser. Si l'on considère la fin musicale comme la fin du son suivie du silence, le plus évident semble être de la situer à l'exacte limite entre le dernier son et le silence. Mais cette idée n'est pas si simple : la fin est-elle alors le début du silence ou la fin du son ? En effet, cette définition, en situant la fin entre le son et le silence, sous-entend qu'il existe un autre état sonore que le son ou l'absence de son (ce paradoxe est le titre d'un recueil du poète Roger-Arnoult Rivière *Entre cri et silence*)

Mais l'on peut considérer la fin non pas comme le passage du son au silence mais comme un basculement de plans sonores, c'est-à-dire que le plan sonore qu'incarnait la pièce musicale s'efface et laisse ressortir le plan sonore relativement silencieux qui existait continuellement pendant la pièce, mais qui, étant couvert par l'autre plan, n'était pas perçu. La fin n'a pas alors lieu en terme de rupture mais en terme de glissement. Pendant le temps musical, l'attention du spectateur se porte sur le plan musical qui recouvre le plan sonore non-musical (qui peut être silencieux ou non).

On peut aussi penser la musique comme une sorte d'îlot dans un océan de silence : la musique émerge du silence le temps de l'œuvre puis sombre dans le silence infini. Vladimir Jankelevitch décrit bien cette idée de musique surgissant et retombant dans le silence « C'est le monde des bruits et des sons qui est une parenthèse sur fond de silence, qui émerge dans l'océan du silence, comme un rayon de lumière éclaire pour quelques minutes le vide noir de la $\chi\omega\sigma\alpha$ et de l'espace homogène »²⁵ La fin aurait alors lieu dans l'évanouissement du son quand le silence finit par gagner l'espace, quand le son s'abandonne au silence. Le silence est ici vu comme une sorte de gravité, d'attraction qui attire les sons vers leur mort, l'œuvre musicale comme la propulsion du son dans l'espace suivi de sa chute et de sa disparition dans le silence.

Mais si l'on considère la fin comme l'arrêt de l'acte producteur de son, on peut arriver à contredire la définition fin=silence. En effet, comme le feu, le son s'éteint si on ne l'entretient pas, on peut dire alors que l'arrêt du son est une cessation d'activité productrice de son. Quand a lieu cette cessation ? L'acte d'interrompre le son est assez particulier puisqu'il suppose l'arrêt de l'acte producteur de son. Le son est issu d'une action, d'un phénomène physique qui le produit, et si cette action qui le déclenche s'interrompt, le son s'arrête à la fin de sa dernière résonance. L'interruption est un passage de l'actif à l'inactif, passage qu'on pourra appeler relâchement. Il s'agit à la fois d'un relâchement musculaire et mental. Seulement, s'il est nécessaire de relâcher ses muscles pour arrêter certains sons lors de certaines fins, dans d'autres cas, comme dans l'accord final d'un tango au bandonéon par exemple, la fin se fait au contraire dans une grande

25. Jankelevitch, *La musique et l'ineffable*, Seuil, 1983, p. 161

tension, dans un effort important pour produire le dernier accord. Les muscles de l'interprète sont encore contractés sur les touches de l'ultime accord, la résonance de l'accord s'éteint, le silence se fait : alors a lieu le relâchement du musicien signalant la fin. Le relâchement final n'est pas toujours synchronisé avec la fin du son, tout dépend du fonctionnement de l'instrument et du type de musique. Mais ce laps de temps entre la fin du son et le relâchement brouille les pistes quant à la localisation de l'instant final. L'idée de relâchement est un signe très important dans la perception de la fin. Comment fait un interprète de la pièce 4'33 de Cage pour signaler la fin (pièce où l'interprète ne produit aucun son) ? Eh bien il se relâche, il détend ses muscles : tout l'auditoire sait alors que la pièce est finie.

S'il n'est pas certain que le relâchement des musiciens se situe exactement au point précis de l'instant final, on sait en revanche que pour le public le relâchement dissipe tous les doutes et indique que la fin vient juste de se produire.

La relation entre les artistes et le public est primordiale pour déterminer la fin lors d'une représentation, et les applaudissements en sont un élément fort et caractéristique. Aujourd'hui, dans la musique savante occidentale, le silence qui suit la fin est presque sacré. Les premiers applaudissements commencent après le dernier son du dernier mouvement, le silence entre les mouvements étant en général respecté. Dans la musique classique indienne, en revanche, la fin d'une pièce ne correspond pas forcément à la fin du son, le *tampura* continue souvent à sonner, les spectateurs applaudissent, l'instrumentiste peut s'accorder immédiatement afin d'enchaîner sur la pièce suivante, sans qu'il y ait eu un seul instant de silence.

Et, dans beaucoup d'autres musiques n'ayant pas le cérémonial de la musique classique occidentale, il peut arriver que les spectateurs applaudissent avant la fin du son. Dans ces cas-là, c'est comme si le public "décidait" de la fin du morceau. Cela veut dire bien sûr que précédemment l'orchestre a envoyé des signaux forts aux spectateurs lui annonçant la fin, en arrêtant le tempo ou en résolvant le dernier accord par exemple. Le public ne propose en effet pas une fin tout seul, bien que cela puisse arriver (ce peut être de la faute de l'orchestre). La fin de la musique, pour le public dans ce cas, ne correspond pas à la fin du dernier son, mais à une sorte de dénouement du son. La tension liée au tempo, à la forme, au chemin harmonique et mélodique, se relâche. Le public, comprenant ce phénomène, se met alors à applaudir, dans une sorte d'accord tacite avec les musiciens. Malgré tout on peut estimer que la vraie détente pour le spectateur a lieu une fois que les musiciens se sont vraiment arrêtés de jouer, à ce moment-là les applaudissements sont alors plus nourris, plus assumés. Les applaudissements avant l'arrêt du son sont peut-être des sortes d'anticipations dues à l'impatience du public, à son désir de participer à la fin, de se l'approprier, à son enthousiasme qu'il ne peut contenir, ou qu'il a le droit de ne pas contenir.

On parle ici de musiques où, contrairement au monde de la musique “classique”, le silence du public n’est pas un principe sacré, et où le spectateur peut applaudir au cours d’un morceau, après un solo, pendant un solo, avant la fin, il peut crier, encourager, huer ou siffler. Il arrive bien qu’un orchestre de musique dite savante se fasse huer, par le scandale que provoque l’audace de l’œuvre ou de la mise en scène (on pense à la fameuse première du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, ou à celle de *Déserts* de Varèse). Mais si, aujourd’hui, un spectacle de musique savante peut se faire huer en cours d’exécution, il est très rare qu’il se fasse applaudir ou encourager pendant !

Cela n’a pourtant pas toujours été le cas : dans les représentations d’opéras en Italie au XIXe siècle par exemple, les usages étaient tout autres : les spectateurs pouvaient aller et venir, entrer et sortir (les plus riches avaient pour habitude d’arriver en retard), bavarder, les grands airs étaient applaudis, certains amenaient avec eux des tomates pourries ou des fleurs à lancer aux artistes... La manière d’écouter la musique et le cadre du spectacle n’ont cessé de changer à travers l’histoire, la perception de la fin n’est en aucun cas une notion fixe.

Au cours, de la pièce, la finalité peut transparaître dans l’attente que le spectateur peut nourrir au cours de la pièce, l’attente d’une fin qu’il sait inévitable. L’artiste joue parfois avec l’attente du spectateur, il le fait tourner, l’emmène, dans une danse, là où il y a peut-être fin, là où il n’y en a peut-être pas. Fausse piste de danse. Seule la fin elle-même vient en certitude et, qu’elle prévienne ou pas, elle est toujours un miracle. Elle vient arracher le doute sur sa possible existence. Non pas que les danseurs croient à un moment donné pouvoir échapper à leur sort, ils attendent au contraire ensemble de voir la manière dont ils vont pouvoir se réceptionner, jetant des coups d’œil autour d’eux, tout en étant vifs et fluides, au cas où ils percuteraient quelque obstacle, anticipant leurs chutes, bien qu’ils connaissent cette chute, bien qu’ils l’aient expérimentée. Ils redoutent la fin comme quelque chose dont ils connaissent l’existence mais qu’ils ne peuvent prévoir précisément. Bien sûr, on est parfois tellement accompagné, proprement mené, que la chute se fait sans égratignure, qu’on touche le sol sans avoir eut l’impression de l’avoir quitté. Bien sûr parfois on connaît une œuvre d’un bout à l’autre, pour l’avoir entendue mille fois. Mais dans tous les cas, lors de la fin, on fait l’expérience du présent. La fin interrompt, et cette interruption arrive ici et maintenant. Même l’artiste - qui en théorie décide de l’instant final, son « ici », son « maintenant » - ne semble qu’ouvrir la possibilité d’un « maintenant » et d’un « ici » qui demeurent indéterminés et imprévisibles. Il conceptualise la fin, il la projette, mais il ne la commande pas. La fin trouve son point d’insertion dans l’espace et dans le temps. La fin est un événement qui a lieu. « Le plaisir esthétique est fait de cette multitude d’émotions et de répits, attentes trompées et récompensées au-delà de l’attente, résultats de défis portés par l’œuvre; et du sentiment contradictoire qu’elle donne que les épreuves

auxquelles elles nous soumet sont insurmontables alors même qu'elle s'apprête à nous procurer les moyens merveilleusement imprévus qui permettront d'en triompher.»²⁶

On a donc pu voir comment, de l'assemblage complexe de la perception du présent lors du passage de la musique au silence (expérience faite de l'arrêt de la musique) avec la mise en perspective par la mémoire des éléments passés (analyse de la direction de la pièce), peut naître une perception de la fin qui est propre à chaque spectateur. D'autre part, la finalité peut ne pas s'exprimer seulement à la fin d'une œuvre, elle peut aussi hanter toute l'œuvre du début à la fin. Le spectateur peut alors se demander comment elle va finir, et ainsi nourrir son impatience, son attente de la fin qu'il sait inévitable.

26. Levi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, 1964, p. 25 cité dans *L'altération musicale* de Bernard Sève, Seuil, 2002

CONCLUSION - DE L'INFINI EN MUSIQUE

Pour finir, et en guise d'interminable conclusion, nous allons aborder la question de l'infini en musique.

Ce paradoxe, par rapport à ce que nous avons énoncé sur la nécessité que la musique a de finir, a une réalité dans l'intentionnalité de certaines musiques. Certains artistes ont, au cours de l'histoire, exprimé un désir de musique non-finissantes, et où la fin est repoussée à ses extrêmes limites.

L'infini en musique peut parfois s'exprimer dans une sorte de contournement de la fin, par la diminution progressive du son. Il existe une technique pour clore un morceau de musique enregistrée qu'on appelle le fondu, ou *fade out*. Ce procédé permet d'interrompre un morceau sans que qu'on entende effectivement une fin, en diminuant le volume progressivement jusqu'au silence. Pour quelles raisons utilisons-nous cet effet ?

On peut utiliser ce procédé pour fabriquer une fin là où il n'y en a pas. L'exemple le plus caractéristique est celui d'un morceau qui se termine par un motif en boucle. A priori rien de plus difficile que d'interrompre la répétition ! Interrompre une boucle est peut-être ce qu'il y a de plus brutal : notre cerveau, lors d'une répétition, s'habitue et anticipe sur ce qui vient ensuite, et peu à peu ne s'attend plus à du silence...Sauf si cette boucle va *decrecendo* pour accompagner la répétition vers sa disparition dans le silence. Dans ce cas, finir en *fade out* évite de briser la logique. La musique qui est alors bloquée, figée dans un instant toujours recommencé, *ad libitum*, incapable de finir par sa seule logique (puisque la logique est ici de répéter encore et encore) trouve sa fin dans l'épuisement sonore, le son s'amointrissant, se fragilisant, jusqu'à sa mort. On pourrait aussi comparer le *fade out* avec une fin caractéristique d'un certain cinéma où un personnage s'en va dans le lointain, l'image glissant lentement vers le générique de fin. Cette sorte de fin suggère une vie après la fin du film, une sorte de « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfant » laissant une possible suite à l'imagination du spectateur. Ou alors c'est une sorte d'apaisement infini que suggère cette fin, comme si tout s'accomplissait dans une répétition paisible et statique.

Mais on pourrait aussi voir là une façon de se déresponsabiliser de l'obligation de finir en évitant une fin « véritable ». En effet, le *fade out* peut sembler être une fuite de la musique face au devoir qu'elle a de finir, une solution échappatoire à l'angoisse de la fin puisqu'il sous-entend une musique infinie. Cette fin pourrait s'apparenter à des points de suspension, ou un *etcetera*.

La fuite, cette fin l'exprime aussi par le sentiment d'éloignement progressif dans l'espace qu'elle provoque chez l'auditeur. Est-ce la musique qui s'éloigne ou l'auditeur qui s'en éloigne ?

Le *fade out* est une sorte d'effet spécial pour créer l'impression que c'est la musique qui s'éloigne, mais on peut aussi penser à la boîte de nuit, où ce n'est pas la musique qui finit mais l'auditeur qui réalise lui-même son *fade out* en s'éloignant de la piste de danse.

Cette impression existe également dans des compositions de musique classique. Vladimir Jankelevitch, dans *La musique et l'inéffable* nous en donne de magnifiques exemples : « [...] le chant harmonieux se rapproche, s'éloigne, se perd enfin, résorbé par l'immensité ; la monotone, l'obsédante horizontale de la pédale de dominante s'éteint dans l'uniformité grise ; il n'y a plus que sable et silence (Borodine). Le roulement d'un chariot qui traverse pesamment la steppe expire à l'horizon (Moussorgsky: *Bydlo* dans les *Tableaux d'une exposition...*). Les derniers flonflons de la fête chez Debussy (nocturnes pour orchestre n°2 : *Fêtes*), les derniers soupirs de la cornemuse chez Bartok (*Pro Deti*, série magyare, n°42), les derniers sanglots de la mandoline chez Moussorgsky (*Il vecchio Castello*) se dissipent dans le silence.»²⁷

L'auditeur glisse très progressivement vers la fin par un passage en douceur presque imperceptible, d'autant plus s'il est suivi d'un *fade in* enchaînant sur le morceau suivant.

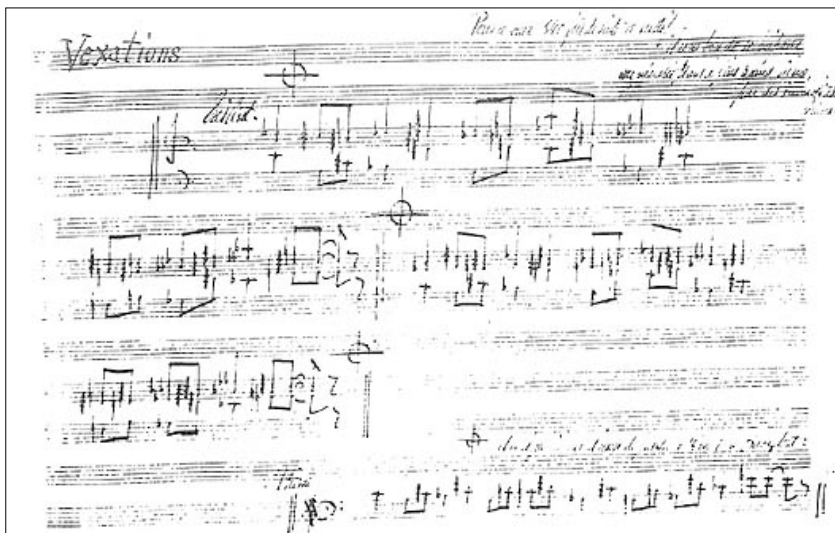
C'est un procédé qu'on trouve souvent dans les radios musicales, qui enchaînent les morceaux sans interruption de son, en créant dans les transitions un effet de tuilage (*fade out + fade in*). Le même phénomène est présent dans les lecteurs mp3 qui proposent des programmes permettant d'enchaîner les morceaux aléatoirement, souvent en fondu enchaîné. L'auditeur consomme ainsi chacun des morceaux sans pouvoir vraiment l'isoler formellement, et l'apprécier dans son entièreté, le silence étant supprimé. Ce fond musical permanent est censé imiter le flot ininterrompu de musique qu'un DJ crée dans une boîte de nuit mais avec des morceaux s'enchaînant sans aucune logique autre que le hasard programmé. On trouve cette suppression du silence dans la radio (son ininterrompu) et la télévision (son et images ininterrompus). Les programmes télé et radio sont sans fin...

Peut-on apprécier une œuvre sans le silence qui précède, et qui suit ? La célèbre citation de Sacha Guitry : «Quand on a entendu du Mozart, le silence qui suit est encore du Mozart.» n'est pas anodine...

Une autre manière de «pousser la limite à son extrême limite» est d'imaginer des pièces d'une longueur démesurée. Plusieurs compositeurs ont tenté des expériences d'œuvre d'une extrême longueur, parmi eux, et sans doute le premier : Erik Satie avec ses *Vexations* pour piano, qu'il demande de jouer en reprise 840 fois. Pour la jouer intégralement, cette pièce nécessite une performance allant de 14 heures à 24 heures selon le tempo pris. *Vexations* est une œuvre

27. Vladimir Jankelevitch, *op. cit.*, Seuil, 1983, p. 164

intéressante dans notre problématique puisqu'elle dure si longtemps et est si répétitive qu'il est absolument impossible d'en prévoir la fin (à moins de connaître la pièce et de compter). Mais la dimension de fin est ici présente, puisque le pianiste sait combien de fois il doit jouer la reprise, et la difficulté de la performance est de tenir jusqu'à la dernière fois. Cette dimension performative implique l'idée d'aller jusqu'au bout, la fin est donc ici encore très présente : comme point à atteindre.



Extrait du manuscrit «Vexations» d'Erik Satie.²⁸

Cette pièce a beaucoup inspiré le compositeur John Cage pour sa propre musique (c'est même lui qui l'a redécouverte), Cage utilisant plus l'idée de musique en terme de durée qu'en terme de reprises. John Cage compose en 1985 une pièce pour piano avec la mention «as slow as possible» (Aussi lent que possible), qu'il retranscrit ensuite pour orgue sous le nom de organ2/ASLSP (pour As SLOW as Possible). En 2000, donc bien après sa mort survenue en 1992, est entamé le John Cage Organ Project²⁹, qui consiste en une application à la lettre de la pièce de John Cage en la faisant durer 639 ans. Toutes les proportions ont été gardées mais les valeurs considérablement augmentées de manière à couvrir cette durée. Durant sa période d'exécution, qui est donc toujours en cours à l'heure actuelle, 12 générations d'interprètes se succéderont pour jouer les changements d'accords qui ont lieu tous les ans. Ce projet démesuré et mercantile³⁰ a le mérite de nous interroger sur la durée en musique. En effet, la durée des œuvres de musique est toujours adaptée à l'échelle humaine, et dépasse que très rarement les

28. Erik Satie, Vexations, manuscrit autographe, in <<http://www.partitions-piano.fr/index.php/actualites/67-oeuvre-pour-piano/138-vexations-erik-satie>>

29. Voir le site <<http://www.john-cage.halberstadt.de>>

30. Les années d'exécution peuvent être parrainées par qui le souhaite moyennant la somme de 1000 euros.

limites de l'épuisement (physique pour les interprètes ou d'attention pour les spectateurs). Cette échelle part sur le principe qu'il est nécessaire pour profiter d'une œuvre de l'entendre intégralement et en conservant la meilleure attention possible. L'idée de placer la musique à l'échelle de plusieurs vies humaines tient plus de la métaphysique que de la musique, et nous invite à nous poser la question suivante : jusqu'où peut aller la musique ? Si l'écriture peut réaliser dans le langage et les idées des paradoxes impossibles dans la réalité, en est-il de même pour la musique ? L'infini peut se décrire et se réaliser dans la littérature (on pense, par exemple à certaines nouvelles de Borges comme *Le livre de sable*³¹, ou *La Bibliothèque de Babel*³²). Mais la musique peut-elle exprimer l'infini ? La mention «aussi lent que possible» poussée jusqu'au bout veut dire que la fin de l'œuvre doit se situer à la fin du temps... à supposer qu'elle existe, la limite ultime du temps n'ayant rien d'une chose certaine ! Cela suppose que l'œuvre se confonde avec le temps lui-même, doit *être* le temps. Cependant, l'expression «aussi lent que possible» sous-entend qu'il existe une limite, mais l'échelle de cette limite n'est pas précisée. Le John Cage Organ Project et sa volonté d'agrandir l'échelle démesurément, peut faire penser à une autre nouvelle de Borges, très courte, «De la rigueur de la science», où un pays tente de faire la même chose avec l'espace par le moyen de la cartographie :

«En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes décidèrent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.

Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes* Lib. IV, Cap. XLV, Lérida, 1658.»³³

Si l'on voulait appliquer le même principe au temps et à la musique, il faudrait que la musique *soit* le temps. Si une partition comme celle de *organ2/ASLSP* de Cage peut exprimer un concept impossible, comme la nouvelle de Borges le peut, la réalisation sonore sera toujours soumise aux contraintes de la réalité et du temps qui condamne toute musique à finir un jour.

31. José-Luis Borges, *Le livre de sable*, Folio, 1975, p. 137

31. José-Luis Borges, *Fictions*, Folio, 1957, p. 91

32. José-Luis Borges, *Histoire universelle de l'infamie/Histoire de l'éternité*, collection 10/18 1994, page 107.

Un autre compositeur, La Monte Young, rêve de musique infinie, à travers des œuvres comme *Le théâtre de la musique éternelle* ou *La Tortue, ses Rêves et ses Voyages*. Il dit à propos de *La Tortue* : "J'aimerais trouver un endroit où je pourrais installer mon équipement de façon permanente, un endroit qui serait ouvert au public et où mes sons pourraient être entendus d'une façon continue, jour après nuit, nuit après jour."³⁴

L'infini dans la musique peut exister en terme d'intention. Il existe en effet des musiques qui n'ont pas l'intention de finir³⁵. Nous voulons parler des musiques que l'on regroupe habituellement sous l'appellation de «musiques de transe» ou «musiques répétitives», que nous n'énuméreront pas tant elles sont présentes et diverses sur la surface du globe, cette pratique musicale étant une des plus importantes dans l'humanité. Ces musiques, souvent associées à la danse ont la particularité d'effacer la séparation entre les acteurs et les spectateurs quand elles participent à des fêtes et des rituels : chacun des participants à la transe la nourrit et fait corps avec. Musicalement, le but de la musique de transe demeure en son existence même, son commencement n'est pas encore transe, sa fin ne l'est plus. La finalité se trouve en son cœur, la musique ne se dirige pas, elle s'atteint. Atteindre le point culminant de la transe, c'est atteindre le centre de la durée musicale. On peut parler de verticalité de la transe pour l'opposer à l'horizontalité du temps. Ici la fin n'est pas résolution ni dénouement, elle est épuisement, limite physique, perte de conscience. Elle n'est pas but ni horizon, elle est conséquence, elle est les limites que donne la nature, qui rattrape l'homme dans son illusion d'éternité, elle est le jour qui se lève irrémédiablement. La fin n'est pas ici un choix esthétique, ce sont les limites qui existent au sein même de la nature qui interrompent la musique.³⁶

Le temps est la dimension inhérente à toute musique. Nous ne savons pas si le temps possède ou non des limites, mais nous savons en revanche que nos vies, elles, sont limitées par notre naissance et notre mort. L'idée de fin reste étroitement liée à l'idée de la mort. Nous arrêtons nos musiques et nous nous empressons d'en commencer de nouvelles, par peur de manquer de temps, parce que la musique nous manque, ou parce que nous avons besoin de croire en un recommencement possible. En attendant de réaliser le rêve de La Monte Young, où les humains se relaient génération après génération pour entretenir un son unique et continu, comme le feu Prométhéen qu'il faut nourrir pour ne pas qu'il s'évanouisse, en attendant

33. Interview de Daniel Caux in *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Edition de l'Eclat, 2009, p. 87

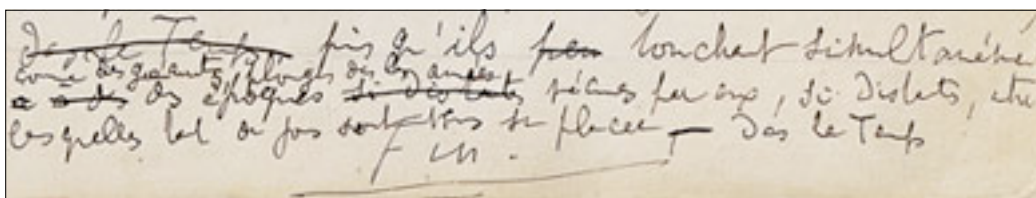
35. Par intention nous entendons l'idée que la fin n'est pas un but, qu'elle n'existe pas dans l'esprit de ses créateurs qui ne se dirigent pas vers la fin.

36. Ces musiques ont inspirés au XXe siècle des compositeurs de musique savantes que l'on regroupe dans un mouvement nommé «minimal» ou «répétitif» (Steve Reich, Terry Riley, Phil Glass...) et des improvisateurs et jazzmen comme John Coltrane ou Pharoah Sanders.

d'atteindre une hypothétique immortalité, nous commençons, finissons, recommençons, finissons...

Comme une lente respiration propre à tout être vivant.

Je finirai en citant Marcel Proust, écrivain qui fit coïncider la fin de son l'œuvre avec la fin de sa vie : "Il est arrivé une grande chose cette nuit. C'est une grande nouvelle [...] Cette nuit, j'ai mis le mot "fin"[...]. Maintenant je peux mourir [...]. Mon œuvre peut paraître. Je n'aurai pas donné ma vie pour rien."



Extrait du manuscrit «Le temps retrouvé» de Marcel Proust.³⁷

37. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, manuscrit autographe, Paris, BNF, Manuscrits, in <<http://expositions.bnf.fr/brouillons/expo/3/fini.htm>>

BIBLIOGRAPHIE

- BALZAC, Honoré de, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Folio Classique, 1994
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Puf, 2008
- BORGES, José-Luis, *Le livre de sable*, Folio, 1975
- BORGES, José-Luis, *Fictions*, Folio, 1957
- BORGES, José-Luis, *Histoire universelle de l'infamie/Histoire de l'éternité*, collection 10/18, 1994
- BOULEZ, Pierre, *Points de repère : Tome 3, Leçons de musique*, Christian Bourgeois, 2005
- CAGE, John, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, L'Herne, 2002
- CAUX, Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Edition de l'Eclat, 2009
- DOUMET, Christian, *La notion de limite a-t-elle un sens en musique ?*, in *Effet de cadre, de la limite en art*, Presse Universitaire de Vincennes, 2003
- DELACROIX, Eugène, *Journal*, Plon, 1996
- HUGO, Victor, *Les Orientales*, Livre de poche, 2000
- DELEUZE, Gilles, *Mille plateaux*, Edition de Minuit, 1980
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Seuil, 1983
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La Mort*, Flammarion, 1993
- LEVI-SRAUSS, Claude, *Le Cru et le Cuit*, Plon, 1964
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, in *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1999
- SEVE, Bernard, *L'alteration musicale*, Seuil, 2002
- STRAVINSKY, Igor, *Poétique musicale*, Plon, 1952
- VION-DURY, Jean, *Musique et mémoire in Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Solal, 2008
- WEBERN, Anton, *Chemin vers la nouvelle musique*, Lattes, 1980

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier Jean-Jacques Birgé pour tout ce qu'il a pu m'apporter au cours de cette année : ses connaissances, ses expériences, ses réflexions, sa patience...

J'aimerais ensuite remercier mon entourage qui m'a été de la plus grande aide : Galilée pour ses précieux conseils, mon père, pour ses lectures attentives, Catalina qui m'a aidé à surmonter mes découragements, Hagni, pour sa camaraderie en temps de charrette, ma mère pour la richesse de ses réflexions sur le sujet, Gulrim, pour les expériences d'écoutes partagées, Elena pour m'avoir plongé dans Proust, Quentin, Benjamin et Simon pour leur sens de la solidarité face à l'épreuve.

Et enfin toutes les personnes avec qui j'ai pu aborder le sujet de près ou de loin au cours de cette année, et qui m'ont orienté, désorienté, interrogé, remis en question, et m'ont toujours un peu plus convaincu de la richesse et l'universalité des questions que posent les actes de finir, terminer, clore, conclure, achever, parachever, accomplir, arrêter, aboutir, taire, interrompre, refermer, tarir, rompre, casser, briser, bloquer, stopper, sceller, mettre un terme, abréger, circonscrire, limiter, murer, délimiter, définir, couper, défaire, précipiter, anéantir, exécuter, tuer, mettre à mort, définir, cristalliser, immobiliser, statufier, réifier, chosifier, classer, régler, laisser, abandonner, échouer, relâcher, dénouer, figoler, lécher, parfaire, polir, couronner, cesser...