

L'esthétique du fragment dans la musique contemporaine

La musique devrait être en principe l'art du fragment, puisque le temps, s'il s'écoule, ne nous permet d'écouter qu'une seule sonorité à la fois ; la constitution de l'unité de l'œuvre musicale devrait par conséquent poser davantage de problèmes que l'unification de l'œuvre picturale, laquelle se présente tout entière et directement à nos yeux. Il n'en va cependant

ainsi que depuis peu : traitant du *style classique*, le musicologue Charles Rosen rappelait que « les notes ont, dans une œuvre tonale, une signification dépassant leur contexte immédiat, et que seule la structure générale de l'œuvre permet de saisir ». Est-ce à dire que la problématique du fragment ne se soit posée en musique que récemment ? Ce n'est pas vrai

non plus : quand un analyste comme le musicologue autrichien Heinrich Schenker délimite, dans les partitions tonales de Beethoven ou de Brahms, des zones linéaires et des champs structurés, il fonde l'unité de l'œuvre sur l'arrière-plan et non sur l'avant-scène : il table sur la profondeur de l'écoute. Mais est-il certain que les arrière-plans influent sur notre

perception, alors que la profondeur où les décèle l'analyste les voue à demeurer, le plus souvent pour le compositeur lui-même, implicites, sous-jacents ? Dès lors, l'unité de l'œuvre est-elle autre chose qu'une « hypothèse critique » ?

L'exigence d'unité

Il est remarquable que les analyses des motifs consacrées aux musiques classiques d'Occident aient toujours insisté sur l'unité, et veillé à réduire la fragmentation au rang de simple variation d'une même proposition de base — ou, pour reprendre le lexique du *Rhizome* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, à l'état d'arborescence issue d'un même tronc. Pour s'en tenir à l'exemple que donne Charles Rosen d'un tel fétichisme de l'unité thématique, chacune des danses que regroupe Haendel dans une même *Suite* commence par la même succession de notes. Tournons-nous vers notre époque : la série des *Structures pour deux pianos* de Pierre Boulez « fait suite » non seulement « à », mais bien « avec » l'étude pour piano intitulée *Mode de valeur et d'intensité* d'Olivier Messiaen, puisqu'elle s'ouvre par la même succession de sonorités. L'unité, dans le cas d'un hommage, équivaut à la revendication d'une filiation : de nos jours comme autrefois, le compositeur commence par frayer, pour sa musique, une généalogie, un arbre généalogique ; et cette pratique survit apparemment à la mort des styles.

Plus subtilement, l'arborescence se dissimule sous des racines et l'unité se retrouve à un autre niveau d'analyse, et donc de profondeur présumée. Citons encore G. Deleuze et F. Guattari : « La plupart des méthodes modernes pour faire proliférer des séries ou pour faire croître une multiplicité valent parfaitement dans une direction par exemple linéaire, tandis qu'une unité de totalisation s'affirme d'autant plus dans une autre dimension, celle d'un cercle ou d'un cycle. » Et songeons à la façon dont les grandes partitions romantiques, le *Carnaval* de Schumann ou la *Symphonie fantastique* de Berlioz, agrandissent l'unité du motif à la dimension d'un thème cyclique : il y a là, bien avant que l'œuvre cyclique apparaisse construite sur un procédé chez des techniciens habiles à la manière de Vincent d'Indy, un effet de tache d'huile, une amplification, un grossissement, bref un *augment d'unité* — comme Bachelard parlait, à propos de l'image, d'un *augment d'être*... D'un horizon différent, l'homologie moderne de la relation que nous évoquons tout à l'heure entre Boulez et Haendel serait ici à chercher du côté de la *Rotationstechnik* de Mauricio Kagel : l'unité transcendantale trouve explicitement asile, chez l'auteur de l'œuvre musicale *Transiciones II*, dans les graphismes circulaires cultivés pour eux-mêmes afin de satisfaire le lecteur ; tant pis si l'auditeur, lui, ne se nourrit que de reliefs ou de miettes — le fragment n'est qu'une manifestation du tout, et ce tout est tout ce qui compte.

Le retour du fragment

Ce qui attise la soif d'unité est — aussi bien, et par une sorte de fatalité — ce qui la dément. Car la musique, après tout, est faite pour être écoutée... Oui, mais si rien ne vaut que ce tout ? Il a fallu quelque courage à D. Tovey ou à T. W. Adorno, tous deux princes de l'analyse musicale, pour démasquer, au fil des ans, le perpétuel déni du fragment auquel il est de bon ton de se livrer, pour peu que l'on se targue d'être un professionnel de la musique. Le musicologue Tovey s'indignait de rencontrer des relations thématiques écrites sur le papier, mais parfaitement inaudibles : il proclamait leur inexistence. Et l'une des cibles de la critique adornienne du « vieillissement de la

musique moderne » est précisément la confusion de l'espace graphique et de l'espace sonore : là où l'œil consent à reconnaître un enchaînement, arborescence ou radice, il n'y a bien souvent que rhizome et chaos ! Pour quoi, se demande Adorno, faut-il toujours que, si l'on rencontre une manifestation de liberté, on se persuade qu'il convient d'y mettre bon ordre ?

À ne considérer que la musique tonale, il est clair que le déni du fragment s'appuie sur le postulat de l'irréversibilité du temps. Heinrich Schenker, montrant la convergence vers la tonique, c'est-à-dire vers le « bas », de l'ensemble des champs linéaires que dessine l'articulation d'une œuvre en diverses « régions » tonales, délimite effectivement une *sphère d'unité* dans laquelle le fragment ne peut qu'apparaître d'avance résorbé dans le tout. L'attention s'aimante d'elle-même vers la fin, c'est-à-dire vers l'achèvement de ce tout.

Il n'empêche que l'irréversibilité d'une ligne mélodique et harmonique ainsi fléchée, si elle favorise la comparaison de l'énoncé musical et de l'énoncé langagier, n'autorise nullement à prendre le système tonal pour un langage, sinon par métaphore. Or, il est tout à fait probable que la hantise de l'unité chez le compositeur s'alimente d'une telle métaphore : l'argumentation qu'a développée à ce sujet Charles Rosen mérite d'être ici rappelée, et prise au sérieux. Parler en effet d'un « art du fragment » à propos de Mallarmé, ce n'est nullement invoquer l'effondrement d'un système discursif : si l'auteur du *Coup de dés* refuse de se soumettre à un « système discursif stable », ce n'est pas qu'il altère fondamentalement la structuration du langage telle que l'utilisait Montaigne par exemple ; simplement, il accentue la part du libre jeu sémantique, qui existait déjà chez Montaigne, mais à un moindre degré. Tandis qu'en musique une seule œuvre peut suffire à bouleverser un système, voire à le susciter. D'où vient alors que Schönberg paraisse plus « fragmentaire » que Mozart, et que le fragment semble être l'apanage de la seule modernité ? Sommes-nous devenus des partisans du chaos ? Oui, en un sens ; mais en un sens seulement. Mozart disposait de « blocs de matériau musical préfabriqué » ; l'emploi de ces « kits » tourne, au XIX^e siècle, au pastiche. Leur abandon oblige cependant à œuvrer « note à note » : de mini-éléments formels prennent à ce moment une valeur décisive, ils passent au premier plan ; grossis, ils remplacent la syntaxe. La fragmentation, c'est-à-dire l'hypertrophie de l'effet, fait oublier le fléchage vers la tonique. L'écoute cesse d'être « profonde » en ce sens : elle se « superficialise » en *survolant* l'irréversibilité au lieu de s'y *ancrer*. Debussy peut être qualifié — avant Webern — de « musicien de l'instant » (Gisèle Brelet) ; le qualitatif, le timbre, est perçu comme un « effet sans cause » (J.-F. Lyotard). L'œuvre n'est plus ligaturée avec elle-même que par le « lien du sans-lien » (G. Deleuze et F. Guattari). Loin d'être intentionnellement composées de façon fragmentaire, les « formes minimales » de la libre atonalité et de Webern sont, en fait, des micro-totalités ; et, inversement, Schönberg a tendance à n'utiliser la *série* que comme si elle n'était faite que de notes isolées. La périodicité propre à l'idiome sériel ne se laisse dégaier qu'en dehors et en deçà du calcul : elle est moins affaire d'accumulation et d'irréversibilité que d'écriture déficiente et d'oubli. La « conscience malheureuse » du fragment ne repose vraisemblablement que sur l'assujettissement de l'écoute à la mémoire.

Fragmentation et ouverture

Quand Schönberg orchestre le *Premier Quatuor avec piano* de Brahms, il entreprend non de transcrire en l'amplifiant une partition de musique de chambre, mais de restituer à celle-ci la splendeur de timbres qui aurait dû

être la sienne, si Brahms ne l'avait, d'emblée, réduite, amenuecée, minimisée ; comme si le texte avait préexisté à Brahms lui-même, comme si Brahms n'en avait légué qu'une lecture parcellaire, fragmentée... Bel exemple de pensée fasciculée, ou radiceaire : un « pré-texte » est censé assurer l'unité des différentes versions du texte ; celles-ci sont seules, certes, à exister, mais à leur unicité va se superposer, « hors du temps », l'unité qui scellera la tradition et présidera — moteur immobile — à l'écoulement du temps.

La poétique dite de l'œuvre ouverte généralise, dans les années cinquante, le parti pris de varier les interprétations qui se faisaient jour au fil des réalisations baroques et des orchestrations romantiques. Les musiciens n'y ont déferé cependant qu'à l'image de ce que pratiquaient peintres et sculpteurs, pour lesquels l'objet, à se présenter de façon nouvelle chaque fois que change l'angle de son appréhension, n'en garde pas moins son identité. On ne fait pas, dans une salle de musée, se côtoyer les tableaux au hasard ; de même, on équilibre les programmes des concerts. Même une exposition personnelle requiert une certaine ordonnance dans l'accrochage des toiles : ainsi les sept pièces d'orchestre de l'*Epiphanie* de Luciano Berio peuvent soit se regrouper entre elles, pour configurer trois *Quaterni*, soit se combiner avec cinq autres pièces pour voix solo et donner dix *Epiphanie*. Ces treize couplages ont la prédilection de l'auteur : d'autres sont envisageables, tout comme la *Pièce XI* pour piano de Karlheinz Stockhausen, livrée à l'interprète en dix-neuf fragments disséminés sur une feuille de 53 centimètres de haut sur 93 centimètres de long, s'accommode de n'importe quelle architecture... pourvu que le garde-fou prévu par le compositeur — pas plus de trois exécutions du même « groupe » avec, à chaque fois, un tempo différent pour chacun, tempo indiqué à l'issue du « groupe » précédent et prélevé sur un ensemble de six vitesses, choisies au préalable par l'exécutant, etc. — soit respecté.

« Ouverte, mais œuvre », disait jadis de l'*Opera aperta* son premier et principal théoricien, le linguiste italien Umberto Eco ; et d'ajouter que le dictionnaire, tout ouvert qu'il soit, n'est pas une œuvre. Soit ; mais pourquoi les interprètes qui, ayant préalablement déchiffré et appris un certain parcours, le proposent à l'auditeur, pourquoi ces interprètes devraient-ils être taxés de « ne pas jouer le jeu » ? Sont-ils infidèles à la volonté du créateur, dès lors que ce dernier leur a consenti le privilège d'exercer leur choix à sa place, même s'il a tenu à la prôner sans le faire paraître ? Ces questions, on le voit, appartiennent à la théologie plus qu'à la musique ; nous laisserons donc cette musique à ses théologiens, non sans avoir souligné que les œuvres « ouvertes » ont contribué à faire évoluer la problématique du fragment en aidant — un peu paradoxalement sans doute, mais avec efficacité — à la réhabilitation de la *répétitivité*, en une époque apparemment vouée à des variations sans fin, « absolues ». Qu'est-ce en effet qu'« ouvrir » une œuvre, sinon intimer, tant à l'exécutant qu'au public, d'avoir à *démémoriser* tout en écoutant et en produisant toujours à nouveau l'*identique* ? Si, selon le mot du philosophe Jean Wahl, la notion de temps n'a été inventée que pour résoudre un certain nombre de contradictions, on conçoit que l'œuvre ouverte, apologie en acte d'un passé sans présence — l'unité comme passé qui n'a jamais été présent : le comble du souvenir... —, aide à faire admettre qu'il n'y ait de répétition que du différent, et que c'est ainsi que se fonde une tradition.

Fragmentation et indétermination

Rarissimes, on le devine, sont les compositeurs qui, à l'instar de John Cage, ont assumé jusqu'au bout l'*absence d'unité*, c'est-à-dire ont

travaillé non pas en démultipliant les n possibilités d'une « ouverture », mais en écrivant, selon l'expression de G. Deleuze et F. Guattari, « à $n-1$ » : il s'agit de soustraire l'unité à la multiplicité. « Les aphorismes de Nietzsche ne brisent l'unité linéaire du savoir qu'en renvoyant à l'unité cyclique de l'éternel retour, présent comme un non-su dans la pensée » : par-delà Nietzsche, c'est toute l'« ouverture » des Modernes et leur « fermeture » secrète – leur enfermement dans l'Un et ses cycles – qui se trouvent ici épinglées. La musique doit-elle céder à l'« étrange mystification » d'un « livre d'autant plus total que fragmenté » ? A la suite de la description qu'il donne, dans *Silence*, de la méthode de composer issue des tirages au sort du *I Ching* – le « Livre des mutations », recueil des oracles de l'ancienne Chine –, John Cage constate qu'il est devenu « possible de bâtir une œuvre musicale dont la continuité s'affranchisse et du goût individuel ou de la mémoire (soit de la psychologie), et de la littérature ou des traditions artistiques. Surgissant dans l'espace-temps, les sons ne se centrent que sur eux-mêmes ; ils ne servent aucune abstraction, leurs 360 degrés d'ouverture sont libres pour un jeu indéfini d'interpénétrations. Nul jugement de valeur n'intervient dans ce travail, ni dans la composition, ni dans l'exécution, ni dans l'audition. L'idée de relation (l'idée : 2) fait défaut : n'importe quoi (l'idée : 1) peut advenir. Une erreur est hors de question : sitôt que quelque chose arrive, il existe authentiquement. »

La dé-totalisation à laquelle procède John Cage suppose, d'abord, la redéfinition du temps musical. Pourquoi celui-ci serait-il distinct du temps réel ? Or ce qui rend le temps « réel », ce n'est jamais la suite consécutive des différents « maintenant » présents : à se pâmer sur et dans l'instant, le musicien perd de vue, et d'oreille, tout ce qui n'est justement pas « présent », c'est-à-dire les deux autres dimensions du temps : le passé et le futur. La considération du « maintenant » exclusivement « présent » ne permet de comprendre la « flèche » du temps musical qu'en termes d'irréversibilité, c'est-à-dire d'accumulation et de capitalisation mémorisantes, donc de compte et de mesure. Ce « compte » fait précisément qu'il n'est de valeur que dans la

surenchère de la plus-value : ce n'est pas seulement Nietzsche, c'est Marx qu'il faut ici interroger. Qu'en revanche le « maintenant » ne soit, comme en musique, qu'un fragment, c'est-à-dire que loin de renvoyer à une hypothétique unité, il prenne part à l'articulation des différents moments du temps, cela conduit à l'exonérer, d'une part, de la mesure (John Cage procède à la « déstructuration » de ses œuvres : il leur assigne le « temps zéro » du philosophe Christian Wolff, temps de la dé-mesure, temps de la libre gestuelle et de l'imprévisibilité, du rythme comme dimension unique – et non pas unitaire), d'autre part, de l'irréversibilité (le « temps zéro » est suspendu, il cesse en tout cas d'être polarisé ou orienté). Qui dit temps zéro dit pluralité des temps. Ou encore : $n-1 = 0!$ Donc $n = 1$; c'est-à-dire qu'on rejoint l'unité.

Observons ensuite, et dans le prolongement de cette thèse sur la temporalité zéro du fragment, que l'indétermination musicale produit des multiplicités à partir d'éléments discrets et qu'à ce titre elle peut se décrire comme un processus d'individuation. John Cage n'exclut nullement que surgisse le « n'importe quoi », c'est-à-dire « l'idée : 1 », ou encore : l'unité. L'unité revenant sous la forme du fragment, voilà ce qui excède l'éternel retour – et qui excède le « -1 » du « $n-1$ » de Deleuze et Guattari. Non seulement Cage assume une écriture déficiente, mais il la pousse jusqu'au point où celle-ci laisse « revenir » des musiques de type répétitif, folk « nouvelle simplicité », etc. : les musiciens Steve Reich ou Terry Riley, Cornelius Cardew ou Gavin Bryars, Frederic Rzewski ou Wolfgang Rihm après Morton Feldman et La Monte Young témoignent de la « mutation post-moderne de l'univers en multi-vers » ; selon le psychologue William James, ils ont cessé de se plier au mot d'ordre de l'unification par le style. L'avenir est aujourd'hui ouvert sur un dépassement enfin tangible des limitations entre les arts : les performances de l'artiste coréen Nam June Paik, le « polyart » du compositeur américain Francis Schwartz ne renvoient à aucune unité perdue, à aucune nostalgie, à aucune « soustraction » du type - 1. S'il en est bien ainsi, ceux que le critique Dick Higgins appelait les International Stylists ont bel et bien fait leur temps ; et cela vérifie le mot de Jean Grenier

selon lequel « contrairement à ce qu'on pourrait croire et à ce que l'on dit le style apparaît plus souvent dans la vie que dans l'art. À peine l'œuvre réalisée, le style dégénère ». La musique ouvre aujourd'hui sur la vie comme elle ne l'avait jamais fait.

Daniel CHARLES

Bibliographie

- T. W. ADORNO, « Le Vieillessement de la musique moderne », in *Preuves*, n° 60, pp. 24-34, Paris, 1956 / G. BRELET, « Le Problème du temps dans la musique nouvelle », in *Revue internationale de philosophie*, n° 61-62, fasc. 3-4, pp. 1-19, Paris, 1962 ; « Musique et structure », *ibid.*, n° 73-74, fasc. 3-4, pp. 387-408, Paris, 1965 / J. CAGE, *Silence*, Wesleyan Univ. Press, Middletown (Conn.), 1961 ; *For the Birds. In Conversation with D. Charles*, Marion Boyars, Londres-Boston, 1981 (version définitive de *Pour les oiseaux*, Belfond, Paris, 1976) / D. CHARLES, *Gloses sur John Cage*, coll. 10/18, U.G.E., Paris, 1978 / F. COLLIN, *M. Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, Paris, 1971 / G. DELEUZE & F. GUATTARI, *Rhizome*, éd. de Minuit, Paris, 1976 ; repris dans *Mille Plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980 / M. DUFRENNE, « Pour une philosophie non théologique », in *Le Poétique*, P.U.F., Paris, 1973, 2^e éd. augm. ; *Esthétique et philosophie*, t. II et III, Klincksieck, Paris, 1976-1981 / J. GRENIER, *La Vie quotidienne*, Gallimard, Paris, 1968 / J.-F. LYOTARD, *Des dispositifs pulsionnels*, coll. 10/18, U.G.E., 1973 / C. ROSEN, *Le Style classique*, trad. franç. M. Vignal, Gallimard, 1978 ; *Schönberg*, trad. franç. P.-E. Will, éd. de Minuit, 1979 / N. RUWET, « Contradictions du langage sériel », in *Revue belge de musicologie*, n° 13, pp. 83-97, Bruxelles, 1959, repris dans *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972 / G. SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier-Montaigne, Paris, 1958 / R. SMITH-BRINDLE, *The New Music*, Oxford Univ. Press, Londres, 1975 / D. TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, 7 vol., Oxford Univ. Press, 1944 (8^e éd., 1978).