

## Bords de l'œuvre musicale

Bernard Sève

Les tableaux sont souvent encadrés; l'absence de cadre vaut parfois comme «cadre nul» (cadre annulé) plutôt que comme pure et simple «absence de cadre». Les rapports du cadre à l'œuvre picturale ou graphique qu'il encadre sont complexes: du cadre discret, qui se fait oublier, au cadre envahissant, qui ronge l'œuvre et lui fait concurrence (cfr. Pierre et Gilles, *Ice Lady*, photographie de Sylvie Vartan peinte et encadrée par les artistes, 1994, photo: 104,5 x 84,5 cm, cadre: 128,5 x 109 cm.; cfr. aussi Danto [1989]: 149-152, 201-202 ; et le *parergon* chez Kant [1790] et Derrida [1978]), toutes les relations de conflit, de complémentarité ou de recouvrement entre œuvre et cadre sont possibles. Les fonctions artistiques et esthétiques du cadre ne sont pas moins diverses. Le cadre dessine comme un *templum* idéal à l'intérieur duquel tout est «œuvre plastique». Il est plus que l'équivalent physique (donc épais) de l'idéale ligne géométrique (sans épaisseur) qui marque la frontière du tableau. Le cadre isole, il identifie, il présente l'œuvre comme œuvre: fonction opératoire, fonction artistique du cadre. Mais il a également une fonction esthétique, il fonctionne comme une aide à la bonne perception. On rappellera ici la déclaration fameuse de Poussin (1989: 45) à Chantelou, écrite à Rome le 28 avril 1639 à propos de son tableau *La Manne*: «Je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point éparés au dehors, en recevant les espèces des autres objets voisins qui, venant pêle-mêle avec les choses peintes, confondent le jour. Il serait fort à propos que ladite corniche fût dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans les offenser». On notera le double mouvement de la pensée de Poussin, ou plutôt les deux volets d'une unique pensée: le cadre doit aider à voir et donc il ne doit pas attirer l'attention sur lui-même. La corniche concentre le regard sur la toile peinte et empêche la vision d'être perturbée par la perception des objets voisins; la corniche n'a pas plus à être regardée

que lesdits objets, elle a pour fonction de rabattre le regard vers la toile; il importe donc que sa couleur puisse s'accorder avec «les couleurs» du tableau; une couleur criarde ou simplement en rupture avec les couleurs du tableau se ferait remarquer. Il arrive bien entendu que certains cadres luxuriants dérogent à ce principe, nous l'avons déjà signalé.

Le cadre permet d'opérer le passage de l'espace mondain à l'espace du tableau (l'espace pictural). Le cadre appartient à notre espace (l'espace mondain), mais l'espace qu'il enclot (celui du tableau) n'appartient pas à notre espace<sup>1</sup>. Le cadre contribue ainsi à construire l'espace du tableau comme espace spécifique.

Ces quelques remarques ne sont elles-mêmes qu'une sorte de «cadre conceptuel» dans lequel j'entends construire ma réflexion sur l'œuvre musicale. On admettra que toute œuvre d'art ou toute proposition artistique, dans quelque art que ce soit, doit être «présentée» comme œuvre ou proposition (cf. Sève [2011]), c'est-à-dire doit pouvoir être identifiée comme œuvre ou proposition (et non comme un simple objet du monde)<sup>2</sup>. Les cadres institutionnels assument une très large part de cette fonction de présentation opératoire: un porte-bouteille dans une galerie ou un musée est une «œuvre d'art», dans la cave il n'est qu'une porte-bouteille. Mais le cadre institutionnel n'épuise pas la «fonction cadre»: même dans un musée, il y a du sens à ce que le tableau soit encadré, à ce que le porte-bouteille soit présenté sur un socle ou dans une vitrine, à ce qu'un cartel indique le titre éventuel, le nom de l'artiste, la date de l'œuvre. Le cadre adhérent à l'œuvre, le cadre proprement dit (en bois), indique non seulement que c'est une œuvre d'art (pour cela le cadre institutionnel suffit), mais où elle commence et où elle finit exactement; il permet de mieux considérer l'œuvre (comme œuvre artistique) et de mieux la contempler (esthétiquement parlant).

La notion de cadre s'applique-t-elle à la musique? Pour le cadre large, institutionnel, la réponse positive ne fait guère de doute. *A priori*, et moyennant quelques précisions supplémentaires «pour parer aux objections sophistiquées», comme dit Aristote, les sons produits dans la fosse ou sur la scène d'une salle de concert sont «de la musique». Mais l'œuvre musicale elle-même est-elle encadrée? La notion de cadre est-elle transportable de l'espace au temps? La réponse positive, que je soutiens, n'est pas évidente; je vais

<sup>1</sup> Je reprends certaines formulations de Danto ([1989]: 202), mais en les transformant. Danto ne distingue pas assez rigoureusement le bord du tableau (qu'il définit correctement comme «la limite d'une forme»: Danto [1989]: 199) et le cadre matériel qui entoure le tableau.

<sup>2</sup> Qu'on puisse trouver des exceptions dans les arts contemporains n'est pas une objection. La plupart du temps, l'exception ne fonctionne que comme transgression d'un principe dont la validité doit être maintenue pour que la transgression fonctionne. Voir Heinich 1998.

tâcher de l'argumenter. Mais je dois d'abord préciser que je ne parlerai, dans les analyses qui suivent, que d'une partie seulement du vaste continent de «la musique». Nombre de pratiques musicales ne se laissent pas penser par le concept d'œuvre: les improvisations, le jazz, les performances, les chants de travail, les comptines enfantines, les marches militaires, la musique de danse, les musiques dites «traditionnelles» pour autant qu'elles sont inséparables de pratiques sociales déterminées (agricoles, magiques, religieuses, ou autres), etc. La question du cadre se pose sans doute aussi pour ces musiques, mais pour être correctement posée la question doit l'être d'abord pour le cas au fond plus simple de «l'œuvre» classique, et disons même de l'œuvre de concert. C'est quand nous saurons ce qu'est le cadre d'une sonate que nous pourrons nous demander ce qu'est le cadre d'un chant de marins.

La notion d'œuvre musicale, même au sens obvie et restreint où je la prends, a été par ailleurs l'objet de récentes déconstructions et reconstructions (cf. Goehr [1992] et Szendy [2001]), dont je ne m'occupe pas ici: importantes en elles-mêmes, ces discussions sont sans pertinence particulière pour le problème qui m'occupe. J'écarte également les problèmes ontologiques, encore que ma question relève aussi de l'ontologie de l'œuvre d'art: ils demanderaient une discussion beaucoup trop longue pour un article. J'admettrai le principe ontologique suivant: une œuvre musicale est une structure sonore, correspondant en général à une partition préalablement écrite, en tant qu'elle est effectivement jouée selon les prescriptions instrumentales et vocales spécifiées par le compositeur ou la tradition locale<sup>3</sup>.

Ce que j'appellerai «œuvre musicale» dans cette étude correspond donc aux exemples les plus topiques de la musique savante occidentale de tradition écrite: un opéra, une symphonie, un trio ou un quatuor, une sonate, un prélude et fugue, un *Lied*, une messe, un oratorio ou un Requiem – en tant, je le précise à nouveau, que ces œuvres sont effectivement jouées. C'est le cadre de ces œuvres qui m'intéresse. Ce cadre de l'œuvre musicale, je l'appelle «bord»<sup>4</sup>. Le bord est à l'œuvre musicale ce que le cadre est

<sup>3</sup> Cette position est assez proche de la définition contextualiste proposée par Levinson [1998]; mais j'y ajoute la condition essentielle qu'il faut que l'œuvre soit jouée. L'œuvre n'existe pleinement comme œuvre que lorsqu'elle est effectivement jouée.

<sup>4</sup> Ce mot m'a paru le moins mauvais des termes disponibles. «Entour» est un mot trop précieux. L'inconvénient du mot «bord» est qu'il désigne en premier lieu une extrémité délimitant une surface, la «limite d'une forme», il appartient donc à cette surface et à cette forme – alors que le bord de l'œuvre musicale n'appartient pas plus à l'œuvre que le cadre au tableau. Mais dans un deuxième sens le mot «bord» signifie «bande de terrain longeant un cours d'eau» (le bord de la rivière), et ce sens est celui qui convient ici.

au tableau. Mais le bord, dont la substance est le temps, ne peut pas fonctionner comme le cadre, dont la substance est l'espace. À la relative simplicité, à l'évidence du cadre spatial (en gros: quatre longues baguettes de bois plus ou moins sculptées, ornées et peintes, assemblées à angle droit) s'oppose la complexité, voir l'inapparence du bord temporel, évanescent et difficile à fixer. Pour le dire autrement, il est difficile de ne pas voir un cadre comme cadre, il est en revanche aisé de ne pas entendre un bord comme bord.

Le cadre est net comme une ligne droite et tranchante, le bord est travaillé de dégradés infinis. Le bord est comme un feuilleté temporel, et nous le verrons, dans certains cas, s'effriter jusqu'à se confondre avec son extérieur (le silence ou le bruit ambiant). Pour saisir au plus près la logique des bords de l'œuvre musicale, il faut les inscrire eux-mêmes dans une double série de bords temporels *ante musicam* et *post musicam* (en distinguant bien bord temporel et bord musical). L'œuvre musicale, qu'elle dispose ou non de bords musicaux propres, est en effet toujours enchâssée, en tant qu'elle est effectivement jouée, dans une série de bords temporels non musicaux qui sont respectivement *ante* et *post musicam*. Je suivrai dans les analyses qui suivent l'ordre chronologique de déroulement du processus: (1) bords temporels *ante musicam*, (2) bords musicaux de début, (3) bords musicaux de fin, (4) bords temporels *post musicam*.

### 1. Bords temporels "ante musicam"

Je distingue cinq bords temporels *ante musicam*. L'analyse ne peut éviter la distinction précise et la quantification, alors que la réalité analysée présente des zones de flou ou de recouvrement. La nature même d'un bord temporel est d'être pris dans la continuité. Il me semble pourtant que cinq moments assez nettement différenciables précèdent l'exécution de l'œuvre. D'après les époques, les lieux, les habitudes locales et la nature des œuvres jouées (un opéra, un récital de piano, une symphonie), les cinq bords en question peuvent présenter des déterminations particulières, mais l'analyse qui suit me paraît offrir un grand degré de généralité et de pertinence.

Les œuvres musicales, au sens où je l'entends dans cet article (je ne répéterai plus cette précision), se jouent en général dans des lieux prévus à cet effet, des opéras ou des salles de concert essentiellement, parfois en plein air (jardins, théâtres antiques). Ces lieux sont des cadres (et non des bords) à la fois institutionnels et physiques (géographiques, urbanistiques et matériels). Ils contribuent à l'identification opérable de

l'œuvre. Mais la musique est jouée en des temps spécifiques, et le temps relève du bord et non du cadre. Un opéra se donne en principe en soirée, un opéra «en matinée» paraît à certains mélomanes moins opératique et moins «vrai» que le même opéra donnée en soirée; les horaires spécifiques d'exécution des opéras wagnériens (18h et non 19h30, à l'Opéra de Paris par exemple) contribue à leur identité singulière. Cet horaire spécifique est incontestablement un bord, un bord *ante musicam*. Le premier bord, esthétiquement le plus abstrait sans doute, est donc l'heure du concert, qui exerce, comme tout rendez-vous, une pression temporelle anticipée (il faut arriver en avance). Ce bord pourrait se subdiviser en micro-bords temporels (arrivée à l'opéra ou dans la salle de concert, contrôle des billets, installation dans la salle, etc.) qui sont autant d'étapes préparatoires à la réception de l'œuvre.

Un deuxième bord est constitué par le moment de l'arrivée des musiciens, suivie (après un temps d'attente) de l'arrivée du premier violon, saluée par des applaudissements. Ce deuxième bord ouvre le moment de l'attente de l'œuvre. Les vrais auditeurs éteignent leur téléphone portable au plus tard à ce moment là. Le temps mondain se transforme insensiblement en temps musical, ou presque musical; ce temps d'attente est musical par anticipation et par désir. Les choses se passent un peu différemment dans un concert de musique de chambre ou à l'opéra, mais il existe toujours un bord «arrivée des musiciens».

Le troisième bord, très important, est constitué par le moment de l'accord des instruments. Le hautbois, relayé par le premier violon, donne le la, les instruments s'accordent les uns après les autres. La musique expose ici ce que j'appelle sa «condition organologique» (cf. Sève [2006]). Pour exister comme œuvre, la musique a besoin d'instruments et de tels instruments (ceux qui précisément sont en train de s'accorder, que l'on a plaisir à voir et que l'on peut avoir plaisir à reconnaître, surtout s'ils sont rares). L'accord n'est pas encore l'œuvre musicale, ni même de la musique à proprement parler (l'effet sonore produit est aléatoire et cacophonique, et, surtout, n'est pas pensé comme musique); et pourtant les sons produits sont musicaux ou en recherche de la musique, de la justesse musicale; ils sont produits en vue de la musique. Certaines déterminations de l'œuvre sont déjà visibles et audibles dans ce troisième bord (l'orchestre de Mahler n'est pas celui de Mozart). On notera qu'il arrive fréquemment à l'opéra que les musiciens n'accordent pas leurs instruments dans la fosse d'orchestre (exception remarquable). Le temps d'accord de certains orchestres baroques peut, de son côté, être particulièrement long.

Ces trois premiers bords peuvent connaître certains recouvrements. Il peut par exemple arriver qu'à l'entrée des auditeurs dans la salle certains instrumentistes soient déjà installés sur la scène (souvent les harpistes ou le timbalier), en train d'accorder leur instrument ou de répéter un trait difficile.

L'arrivée des solistes, puis du chef, constitue le quatrième bord (en général salué par des applaudissements qui «épaississent» plus ou moins ce bord). Ce bord, plus que les précédents, est fortement ritualisé et dépend beaucoup des coutumes locales.

Le cinquième bord est le dernier qui soit *ante musicam*: c'est le moment du silence (préparé par l'extinction des lumières dans la salle). Les musiciens se préparent corporellement à jouer; le chef prend sa posture de chef, baguette à la main; dans un concert de quatuor, le premier violon (en général) regarde d'une certaine façon ses camarades pour donner le signal de l'attaque; le pianiste s'ajuste sur son siège, se concentre. Ce bord présente une double détermination: le silence et l'imminence. Des cinq bords *ante musicam*, le silence est certainement le plus directement comparable au cadre physique qui entoure un tableau. Ces quelques secondes de silence forment, avant l'exécution de l'œuvre, une lame de temps neutralisé, comme les quelques centimètres carrés de bois peint forment, autour de la toile, un espace neutralisé: espace et temps de séparation, de préparation, de concentration de l'attention, de présentation de l'œuvre comme œuvre, de transition ou de transaction entre le monde des événements intra-mondains et le monde des événements musicaux. Mais ce silence signifie aussi l'imminence: à tout instant la musique peut commencer, la musique est presque déjà présente. Elle va commencer, elle commence.

## 2. *Bords musicaux*

Selon la définition d'André Boucourechliev (1993: 21), la musique peut être pensée comme «un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore». Ce qu'instaure une œuvre musicale, c'est un temps autre, distinct du temps mondain et obéissant à une logique que j'ai ailleurs appelée «altération» (Sève [2002]). Ce temps autre fait rupture avec le temps du monde, comme l'expliquent Boris de Schloezer et Marina Scriabine (1959: 60-61):

Tandis que les deux ou trois heures que dure le spectacle [au théâtre] font surgir un passé et un avenir imaginaires, illimités, dont le temps du drame n'est qu'un fragment, la demi-heure que nécessite l'exécution d'une sonate est une portion du temps réel mais non une portion d'un temps musical qui précéderait et suivrait l'exécution. Le temps de la musique est clos. Il

comporte bien entendu un avant et un après, mais à l'intérieur de lui-même, entre des limites absolues. Dès le début de l'audition, nous bifurquons pour nous trouver dans un temps structuré autrement que celui de la vie réelle, et nous ne retombons dans ce dernier que l'œuvre achevée. Cette différence qualitative tient à ce que l'opération musicale, ainsi qu'il a été dit, n'a d'autre fin que sa propre réalisation; ce geste se fait pour se faire, et non pour faire ceci ou cela. Aussi le temps de la musique est-il le présent; un présent dynamique en expansion, vécu en tant qu'engendrement de..., dépassement vers...

Il y aurait donc juxtaposition du temps mondain et du temps musical concret qui brusquement le remplace. Le premier accord, la première note marquerait non pas tant la frontière immatérielle entre ces deux modalités du temps que le premier moment de ce nouveau temps, musical, qui s'installe pour le suspendre dans le temps mondain. Il en va parfois ainsi, quand le premier accord ou la première note appartiennent organiquement à l'œuvre: ainsi les quatre premières notes de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, motif germinatif de tout le premier mouvement. Mais les deux premiers accords de la *Troisième Symphonie* du même compositeur ont un statut tout différent: deux puissants accords de mi bémol majeur, chacun suivi d'un silence, avant que le thème n'apparaisse aux violoncelles. Supposons que l'on supprime ces deux accords initiaux: sans doute n'aurait-on pas «la même» œuvre, mais elle ne serait pas organiquement détruite ou rendue incohérente (ce qui serait au contraire le cas si on supprimait les premières notes de la *Cinquième Symphonie*). Ces deux accords sont typiquement un bord musical interne à l'œuvre, ou plutôt, à la frontière de l'œuvre. Symétriquement, et de façon bien remarquable, les deux mêmes accords (dans une distribution un peu différente de leurs notes constitutives) et les deux mêmes silences marqueront la fin de la *Troisième Symphonie*. Si le cadre entoure le tableau, le bord ne peut marquer que le début et la fin de l'œuvre musicale.

*Bords musicaux de début.* Il faut soigneusement distinguer le bord de début et l'*incipit* musical, tout comme il faut distinguer le bord de fin et l'*explicit* musical. Si le bord est comparable au cadre qui entoure le tableau, l'*incipit* et l'*explicit* sont comparables à la limite de la toile (encadrée ou non), ou si l'on préfère, à la limite de la surface peinte.

On sait que, dans les manuscrits médiévaux, la mention *incipit* marque le début d'un texte nouveau, et la mention *explicit* sa fin. Dans l'usage des musicologues, le concept d'*incipit* désigne la séquence formée par les premières notes (douze, souvent) d'une pièce musicale; cet usage musicologique ne vise nullement l'analyse musicale de la pièce considérée, mais simplement son identification philologique. En un sens très différent, et sur le modèle du concept d'*incipit* romanesque analysé par Andrea del Lungo (2003),

on peut appeler «*incipit* musical» la première séquence musicalement signifiante de la pièce considérée; *l'incipit* n'est plus alors un prélèvement abstrait à visée classificatoire, mais le fruit d'une réflexion concrète sur une œuvre déterminée: tel *incipit* pourra tenir en quatre notes, tel autre en une séquence de plusieurs mesures. Dans tous les cas, *l'incipit* n'est justement pas un bord: *l'incipit* est commencement et le bord est antérieur au commencement.

Sans chercher à produire une typologie complète, on peut distinguer de grandes catégories de bords de début. Ces bords sont parfois extérieurs à l'œuvre proprement dite, parfois ils en relèvent (paradoxalement antérieurs à leurs *incipit* et postérieurs à leurs *explicit*), et nombre de cas sont plus ou moins ambigus ou présentent des zones de recouvrement. On distinguera donc:

- la pièce musicale hors œuvre, véritable *parergon*, comme la *Toccata* qui précède *l'Orfeo* de Monteverdi. Sans lien organique ni opéral avec *l'Orfeo*<sup>5</sup>, cette *Toccata* est destinée à accueillir le duc de Mantoue, protecteur du musicien<sup>6</sup> ;
- l'ouverture d'opéra, peut-être comparable aux «préfaces» auctoriales analysées par Gérard Genette dans *Seuils* (1987). Le rapport entre l'ouverture et l'opéra qui la suit est extrêmement variable; l'ouverture peut faire entendre les éléments musicaux du drame à venir et le préfigurer musicalement (ouverture de *Tannhäuser* de Wagner) ou être complètement extérieure au drame (ouverture «passe-partout»);
- un ou plusieurs accords initiaux, comme dans la *Troisième Symphonie* de Beethoven; dans ce dernier cas, les accords sont, dans l'œuvre, à la frontière de l'œuvre; *l'incipit* proprement dit ne me paraît commencer qu'à la mesure 3 et occuper cinq mesures ;
- particulièrement intéressant est le cas du bord semi-effacé. J'entends par là les situations dans lesquelles l'œuvre commence dans un quasi-silence, comme le «Prélude» de *L'Or du Rhin* de Wagner<sup>7</sup> ; on pourrait évoquer aussi le début de la *Première Symphonie* de Mahler, avec son «la» harmonique *pianissimo* aux cordes et son indication *Wie ein*

<sup>5</sup> Comme on le sait, elle sera réemployée dans le premier chœur des *Vespro della beate Vergine* (1610). Sa fonction et son statut changent alors complètement.

<sup>6</sup> Lors d'une production d'*Orfeo* donnée au théâtre du Châtelet (Paris) il y a quelques années, la *Toccata* était donnée dans le hall d'accueil, et rejouée une fois à l'orchestre. Ce choix me paraît tout à fait judicieux.

<sup>7</sup> On sait que les secondes contrebasses doivent être désaccordées pour pouvoir jouer le mi bémol grave: le son musical (et donc l'œuvre) naît ainsi dans un étrange mélange de silence et de bruit sourd. Le dispositif scénique propre à Bayreuth contribue à effacer toute discontinuité entre l'avant-musique et la musique; mais le rituel sacralisant propre à Bayreuth n'a-t-il par avance musicalisé ou opératisé les moments qui précèdent ce premier mi bémol?



*Naturlaut*. On remarquera toutefois l'instruction de Mahler: «*dieses tiefste a musz sehr deutlich wenngleich ppp gespielt werden*» («Ce la grave doit être joué très distinctement bien qu'il soit joué *pianissimo*»);

– un cas intéressant est celui du «faux départ», comme celui du quatrième mouvement de la *Première Symphonie* de Beethoven (la montée hésitante de la gamme de dominante, montée elle-même précédée d'un accord, bord du bord); il est vrai qu'un mouvement de symphonie ne peut sans doute pas être considéré comme une «œuvre» à part entière, mais l'exemple illustre assez bien ce que je veux dire: le faux départ est bord du vrai départ, lequel est le véritable *incipit*; ce cas très pédagogique permet de bien distinguer le bord de début interne à l'œuvre et l'*incipit* de l'œuvre (cette distinction est à la fois essentielle à mon raisonnement et en elle-même assez délicate);

– pas de bord de début, comme dans la *Cinquième Symphonie* de Beethoven; ce cas est extrêmement fréquent, sans doute le plus fréquent.

Ces quelques exemples montrent la grande diversité des cas possibles. La différence la plus importante est celle qui sépare les œuvres dotées d'un bord musical externe (ouverture d'opéra) ou interne (accords initiaux) et les œuvres qui en sont dépourvus. La fonction du bord de début, quand il existe, est triple: (1) délimiter l'œuvre, (2) préparer l'écoute, (3) présenter l'œuvre. Le bord délimite l'œuvre (ce que fait aussi l'*incipit* quand il n'y a pas de bord): l'œuvre musicale, c'est ce qui se déploie entre les deux bords de début et de fin, ou (en l'absence de bords) entre l'*incipit* et l'*explicit*. Mais ce que fait le bord et que l'*incipit* ne peut pas faire, c'est préparer l'écoute et présenter l'œuvre. L'ouverture (très long bord, de plusieurs minutes au moins) donne l'atmosphère de l'œuvre, fait parfois entendre ses thèmes principaux, installe l'auditeur dans une certaine disposition d'écoute<sup>8</sup>; quelques accords initiaux fixent la tonalité de l'œuvre et, par leur intensité, leur durée et leur orchestration, donnent «le ton» de la pièce musicale. Le bord de début sert enfin à présenter l'œuvre. La présentation en question est minimale, elle consiste simplement à «dire» (par des moyens artistiques et non linguistiques): ce que vous allez entendre est une œuvre musicale. Cette «présentation» a une valeur plus emphatique qu'esthétique, ce sont les «trois coups» au théâtre, ou le lever de rideau. Mais on peut aussi penser que le bord de début a pour fonction d'atténuer l'arbitraire

<sup>8</sup> On sait qu'au 18<sup>ème</sup> siècle notamment l'ouverture d'opéra permettait aux spectateurs d'arriver et de s'installer; dans cette pratique sociale, l'ouverture relève à la fois du bord *ante opus* sinon *ante musicam* et du bord de début, dans une étrange superposition de la musique et du bruit.

propre à tout *incipit*, voire de le «naturaliser», pour reprendre un concept d'Andrea del Lungo.

Tout *incipit* présente en effet une importante dimension d'arbitraire, en tant qu'il est immédiat (leçon hégélienne: tout immédiat est arbitraire). Le propre d'un commencement est en effet de n'être précédé par rien, et de n'être donc pas justifié<sup>9</sup>. Ajoutons qu'il n'y a aucune symétrie à cet égard entre l'*incipit* et l'*explicit*: si l'*incipit* est toujours infondé, l'*explicit* est au contraire porté par tout le processus musical qu'il vient conclure; il est donc fondé par l'œuvre elle-même et n'est en principe nullement arbitraire. Ces trois rapides remarques ne peuvent être développées davantage ici.

*Bords musicaux de fin.* Il n'y a pas de symétrie entre l'*incipit* et l'*explicit*, mais il y a symétrie entre le bord de début et le bord de fin.

Les bords de fin peuvent prendre des formes diverses. Deux possibilités majeures se distinguent: un bord nettement affirmé, un bord semi-effacé. De nombreuses œuvres musicales n'ont pas de bord de fin, et se concluent avec leur *explicit*, avec leur conclusion tout simplement. Je ne pense pas qu'on puisse considérer la *coda*, après la cadence parfaite conclusive, comme un bord à proprement parler, tant la *coda* est intégrée à la pratique des conclusions musicales. Sont des bords en revanche les accords qui suivent l'*explicit*, ou encore les postludes (notamment dans la musique religieuse pour orgue). Les dernières mesures de la *Troisième Symphonie* de Beethoven, déjà évoquées, offrent un exemple de bord de fin. En revanche, les trois accords triomphaux d'ut # majeur qui concluent le *Quatorzième Quatuor* du même compositeur ne me paraissent pas constituer un bord: dans la dynamique de ce dernier mouvement, ces trois accords, frappés dans un mouvement vif, contribuent à décharger l'énergie prodigieuse développée dans le quatuor.

On trouve, à l'opposé, des bords semi-effacés dans le lent retour de la musique au silence. Un cas particulièrement émouvant est celui de la *Neuvième Symphonie* de Ma-

<sup>9</sup> Pour éviter toute équivoque, précisons: rapporté au monde socio-culturel dans lequel l'œuvre a été composée, l'*incipit* est loin d'être totalement arbitraire, il obéit souvent à des codes ou à des habitudes; mais rapporté à l'œuvre elle-même, l'*incipit* est nécessairement arbitraire (non-fondé); il peut rétrospectivement être fondé (on comprend après l'écoute de l'œuvre pourquoi le compositeur a choisi de commencer ainsi plutôt qu'autrement), mais au moment de l'écoute, de la première écoute, il ne peut avoir d'autre justification que le fait nu de son existence. L'*incipit* d'une pièce musicale, tissée d'une substance temporelle différente de la substance du temps quotidien, ne peut être fondé dans ce temps quotidien qu'il déchire. En termes kantien, il est la cause non-causée d'une nouvelle série causale.

hler; on pourrait dire que la musique du dernier mouvement de cette symphonie construit la nécessité musicale du silence, dans un écho étonnant avec le bord de début semi-effacé de la *Première Symphonie* du même compositeur.

Un cas intéressant est le *Lied* de Schumann *Ich hab' im Traum geweinet* (du *Dichtersliebe*, opus 48, n° 13, d'après le *Lyrisches Intermezzo* de Heinrich Heine). Après la cadence, que l'on pourrait parfaitement entendre comme conclusive, un très long temps de silence se déploie avant une seconde et brève cadence. *Explicit* en deux temps? Bord? Les analyses peuvent diverger. J'entends personnellement la seconde cadence comme un bord, une façon de dire «la pièce est finie», dans cette atmosphère d'ironie et de mélancolie romantique propre à Heine et que Schumann a su restituer, par des moyens musicaux qu'a si bien analysés Nicolas Ruwet (1972). Le bord, contrairement à l'*explicit* (ou à l'*incipit*), offre une certaine dimension de réflexivité. Avec l'*explicit*, l'œuvre se termine; avec le bord de fin, l'œuvre dit en quelque sorte «j'en ai fini». Je ne veux d'ailleurs pas dire que tout bord de fin ou de début soit réflexif; mais la réflexivité me paraît une possibilité propre aux bords, dont l'*incipit* et l'*explicit* sont dépourvus.

De même qu'il y a des pièces musicales hors œuvre avant l'œuvre, de même il arrive qu'après l'œuvre une fois terminée une pièce musicale soit encore jouée. C'est par exemple le cas de certaines cantates de Bach, quand un choral est joué par surcroît. Mais on peut évidemment arguer que le choral de fin appartient organiquement à la cantate. Les conditions d'écoute (le *Gottesdienst*, ou la salle de concert), jouent un rôle décisif dans la façon d'entendre un choral ainsi situé (l'entendre comme un bord ou non).

Je crois qu'il est beaucoup plus difficile de distinguer l'*explicit* et le bord musical de fin que l'*incipit* et le bord musical de début. L'étrange fanfare qui conclut le *Te Deum* de Berlioz est-elle un *explicit* ou plutôt, comme j'incline à le penser, un bord de fin? La distinction entre *incipit* et bord musical de début, ou entre *explicit* et bord musical de fin est, j'en ai conscience, assez subtile. Un critère possible de différenciation, que j'ai déjà suggéré, serait le suivant: un bord musical peut être modifié ou ôté sans que la substance de l'œuvre musicale soit altérée en profondeur, un *incipit* ou un *explicit* ne le peut pas. La notion de «substance de l'œuvre musicale» est à son tour une notion fragile; mais on voit bien, pour prendre l'exemple le plus simple, que la substance de *Fidelio* ne dépend pas du choix que fera le chef d'orchestre entre les trois ouvertures que Beethoven a écrites pour cet opéra. Je ne pense pas qu'on puisse à tout coup prouver que telle ou telle séquence musicale est plutôt un «bord» ou plutôt un «*incipit*»; mais il me paraît important d'avoir présente à l'esprit l'idée de la différence entre ces deux fonctions.

### 3. Bords temporels "post musicam"

On distinguera quatre bords temporels *post musicam*: (1) le silence, (2) l'ensemble formé par les applaudissements, les saluts et les rappels, (3) le départ des musiciens, (4) le départ des auditeurs.

L'œuvre est en principe suivie d'un silence: silence de recueillement, silence de récollection, silence pendant lequel le tout de la musique entendue résonne dans l'âme et l'esprit de l'auditeur. Ce silence est parfois réduit à néant par des applaudissements prématurés (recouvrement du bord 1 par le bord 2). Les chefs s'efforcent souvent de créer et maintenir le silence en gardant la baguette levée. Ce silence de fin est, comme le silence de début, le plus proche, dans sa fonction, de ce qu'est un cadre dans les arts plastiques; il sépare, limite, isole l'œuvre de ce qui n'est pas elle.

Le deuxième bord de fin est un complexe (que l'on pourrait analyser en détail) formé par l'ensemble des réactions du public. En général, le public réagit par applaudissements (qui prennent parfois une forme rythmée en cadence), à quoi se superposent les salutations des musiciens, la sortie et le retour du chef et des solistes, les rappels, etc.

Le troisième bord est le départ de l'orchestre pour un concert symphonique (le premier violon juge que les applaudissements décroissent et décide que les musiciens ne se rassoient pas), un récital, un concert de musique de chambre.

Le quatrième bord est constitué par le départ des auditeurs de la salle d'opéra ou de concert. L'œuvre entendue continue à résonner dans l'esprit de certains auditeurs, et nourrit leurs conversations (d'autres, pressé de rejoindre le temps mondain, sautent ce bord pour allumer leurs portables).

Ces bords *post musicam* sont autant de zones temporelles d'influence esthétique de l'œuvre (elle a fini d'être jouée, mais elle continue à faire sentir ses effets). On notera le chiasme, le déroulé inverse, entre les cinq bords *ante musicam* et les quatre bords *post musicam* – le seul bord *ante* n'ayant pas de correspondant *post* étant bien sûr le moment de l'accord: il n'est en effet pas prévu, à l'issue du concert, de désaccorder les instruments.

<i>ante musicam</i>	arrivée des auditeurs	arrivée des musiciens	accord des instruments	arrivée du chef, applaudissements	silence
<i>post musicam</i>	silence	applaudissements, saluts		départ des musiciens	départ des auditeurs

Bien des variations peuvent affecter ce schéma. Si, dans un concert de musique de chambre ou de musique symphonique, une autre œuvre doit encore être jouée, le troisième bord de fin n'est évidemment pas pertinent (sauf modification de l'effectif instrumental). Les bis éventuels ne rentrent en principe pas dans la catégorie des bords, puisqu'un bis est, dans les pratiques actuelles, une autre œuvre, et non la répétition d'une œuvre déjà jouée. On pourrait cependant arguer que certains bis, dans un récital, peuvent fonctionner comme bords *post musicam*, «*musica*» étant ici pris pour le concert entier. Il arrive notamment, lorsqu'il y a de nombreux bis, que l'on entende le dernier comme étant «le dernier bis», «le bis d'adieu»; le rapport affectif à l'artiste (chanteur, cantatrice ou pianiste) joue dans cette situation un rôle au moins aussi important que le rapport à la musique.

On notera enfin que les bords de fin (musicaux ou *post musicam*) sont moins importants, esthétiquement et ontologiquement, que les bords de début. Les bords musicaux de fin sont moins nombreux que les bords de début (pas de «fermeture» correspondant à l'«ouverture!»), et les bords temporels *post musicam* sont moins ritualisés que les bords *ante musicam*. Cette remarquable dissymétrie reproduit la dissymétrie entre le moment du désir et le moment qui suit son accomplissement.

Je peux désormais proposer un tableau complet des bords de l'œuvre musicale, en rappelant une fois encore que les différents bords peuvent se subdiviser ou se «feuilleter» en couches temporelles différentes quoique continues et souvent superposées:

<i>ante musicam</i>	arrivée des auditeurs arrivée des musiciens accord des instruments arrivée des solistes et du chef, applaudissements silence
<i>in musica</i>	bords musicaux de début (ouverture, prélude, accords, faux départ, bords semi-effacés) œuvre musicale (y compris son <i>incipit</i> et son <i>explicit</i> ) bords musicaux de fin (bords semi-effacés, accords, choral, postlude)
<i>post musicam</i>	silence applaudissements, saluts départ des musiciens départ des auditeurs

#### 4. *Le statut des entractes*

Dans un concert composé de plusieurs œuvres différentes, l'existence d'un ou plusieurs entractes ne pose aucun problème théorique. Chaque œuvre (symphonie, concerto, quatuor, sonate) a ses propres bords musicaux (quand ils existent), même si certains bords temporels *ante* et *post musicam* sont en facteur commun pour l'ensemble des différentes œuvres jouées (l'arrivée dans la salle de spectacle par exemple): le concert, comme spectacle, est au fond une «œuvre» de rang deux, œuvre dont on peut évaluer la composition, l'inventivité, etc. Le concert dispose donc en tant que tel de ses propres bords temporels, et en tout cas de ses propres *incipit* et *explicit*, qui peuvent respectivement coïncider avec les bords, *incipit* et *explicit* de la première et de la dernière œuvre inscrite au programme, mais qui en diffèrent ontologiquement.

Plus complexe est le statut de l'entracte qui interrompt l'exécution d'une œuvre unique, principalement à l'opéra. Ce problème n'est pas propre à la musique d'opéra, il se pose déjà au théâtre. Dans ses *Trois Discours sur le poème dramatique* (1660), Corneille a donné à «l'intervalle d'actes» un remarquable statut ontologique et artistique que je ne puis commenter ici, et qui n'est guère transposable au théâtre lyrique. Chaque acte d'un opéra peut être considéré comme une «œuvre» disposant d'une autonomie relative au sein d'un ensemble opéral plus complexe, un peu comme les deux panneaux d'un diptyque disposent d'une autonomie relative au sein de l'ensemble. Chaque panneau du diptyque a son propre cadre (lequel n'est évidemment pas autonome par rapport à l'ensemble), comme chaque acte peut disposer de certains bords temporels propres. Mais l'ouverture vaut pour l'opéra entier, même s'il arrive que certains actes soient précédés d'un prélude instrumental particulier. Il se peut qu'ontologiquement parlant l'ouverture (unique) d'un opéra en plusieurs actes séparés par des entractes contribue à l'unité de l'œuvre. Tout cela étant dit, il ne revient pas au même qu'un opéra comme *Katia Kabanova* de Janacek, par exemple, soit jouée avec ou sans entractes. Dans la récente (2011) production de *Katia Kabanova* à l'Opéra de Paris, jouée sans entractes, le metteur en scène a jugé bon de faire exécuter entre l'acte I et l'acte II, puis entre l'acte II et l'acte III, un chœur composé par Janacek mais sans aucun rapport avec l'opéra. Ce choix contestable est intéressant: en lieu et place d'un entracte, un chœur du même compositeur mais arbitrairement «collé» entre deux actes. C'est l'ensemble du chœur interpolé qui fonctionne comme bord double (bord à deux interfaces) des deux actes ainsi séparés et reliés.

### 5. Remarques conclusives

La notion de bord, et notamment de bord musical, est à la fois rigide et souple. Rigide, parce qu'il importe de ne pas la confondre avec les *incipit* et *explicit* de l'œuvre considérée. Souple, parce qu'elle est à la fois extensive et mobile. À l'époque où les préludes servaient vraiment à préluder, à essayer l'instrument et à s'essayer les doigts sur l'instrument, le prélude fonctionnait peut-être comme un «bord musical» préparant la suite de danses ou la fugue jouée par après ; il n'y aurait en revanche pas de sens à dire qu'un prélude du *Clavier bien tempéré* est le bord musical de début de la fugue qui le suit. Mais le bord musical, sauf s'il est très bref, tend à s'autonomiser et à devenir une œuvre: le prélude, donc, mais aussi les ouvertures d'opéra, qui peuvent être jouées comme des pièces symphoniques «en soi» (par exemple l'ouverture de *Tannhäuser* ou celle des *Maîtres chanteurs* de Wagner). Le bord musical est difficile à fixer avec précision, et tend, comme tout processus temporel, à se «feuilleter». L'ouverture de la *Flûte enchantée* est, comme toute ouverture, un bord musical; mais cette ouverture commence elle-même avec trois ou plutôt cinq accords qui sont comme le bord de ce bord; ces accords présentent l'ouverture, qui elle-même présente l'opéra.

Le bord temporel, comme le cadre spatial, sépare et relie. On le sait depuis Aristote: l'instant sépare et rattache, toute limite dans le continu exerce cette double fonction. Le bord musical «ménage», au sens du français du 16<sup>ème</sup> siècle, le passage entre le hors-œuvre et l'œuvre, entre le hors-musique et la musique, entre le temps du monde et le temps musical. Le bord est essentiellement un adjuvant, inévitablement «inférieur», esthétiquement et ontologiquement parlant, à ce dont il est le bord. Un bord musical a toujours quelque chose de superflu, voire de redondant: il surligne l'*incipit* en annonçant «ça va commencer», il surligne l'*explicit*, en déclarant «c'est fini». Excédant les frontières de l'œuvre, il contribue à l'émphatiser (geste beethovénien), à la théâtraliser. Au demeurant, la musique s'en passe le plus souvent, et plus souvent que les tableaux de cadre. C'est que, plus que dans l'espace du musée, de la galerie ou de la collection, le temps social du concert ou de l'opéra installe des «bords temporels *extra musicam*», des bords non-musicaux, avant, pendant et après l'œuvre jouée, qui exercent ces fonctions de préparation de l'écoute et de présentation de l'œuvre comme œuvre. Je rappelle que je ne parle ici que de la musique occidentale de tradition écrite jouée en salle; un concert de rock, une improvisation de rue ou de salle, un bœuf en jazz, une rave-partie, un spectacle de chants de marins *in situ*, une musique de piano-bar, demandent des analyses vraisemblablement assez différentes. Il me paraît pourtant évident que, dans

toutes ces formes de pratiques musicales, il existe des formes de bords *extra musicam*, bords flous sans doute, bords sans cesse débordés par la musique, ou, à l'inverse, bords débordant sur la musique (applaudissements, brouhahas et cris perdurant quand la musique a déjà commencé), mais bords pensés et vécus comme le lieu de la musique naissante ou de la musique retournant au silence ou au bruit de fond du monde.

L'essentiel, c'est la musique, l'œuvre musicale; ses bords, au fond, ne sont pas très importants. Ils dessinent pourtant un moment émouvant: le moment de l'imminence de la musique. Le bord temporel *ante musicam* est le lieu du désir de musique. L'arrivée des musiciens, du chef, le silence font progressivement croître le désir de musique; le bord musical de début, quand il y en a un, est ce moment magique où l'on est déjà dans la musique (trois accords, une ouverture, une toccata) sans que l'œuvre ait vraiment commencé. Il n'y a pas de musique sans le désir d'en faire, à tout le moins d'en écouter, et le bord est le moment où ce désir vit dans l'imminence de son accomplissement.

#### Bibliographie

- Boucoucheliev, A., 1993: *Dire la musique*, Fayard, Paris.
- Corneille, P., 1660: *Trois Discours sur le Poème dramatique*, GF-Flammarion, Paris 1999.
- Danto, A., 1981: *La Transfiguration du banal*, tr. fr. de J-M. Schaeffer, Seuil, Paris 1989.
- Del Lungo, A., 2003: *L'Incipit romanesque*, Seuil, Paris.
- De Schloezer, B., et Scriabine, M., 1959: *Problèmes de la musique moderne*, Éditions de Minuit, Paris.
- Derrida, J., 1978 : *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris.
- Genette, G., 1987: *Seuils*, Seuil, Paris.
- Goehr, L., 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works, an Essay in Philosophy of Music*, rev. ed. Oxford University Press, Oxford, 2007.
- Heinich, N., 1998: *Le Triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, Éditions de Minuit, Paris.
- Kant, I., 1790 : *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, Paris 1985.
- Levinson, J., 1998: *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, in *L'Art, la Musique et l'Histoire*, trad. fr. de J-P. Cometti et R. Pouivet, Éd. de l'Éclat, Paris.
- Poussin, N., 1989: *Lettres et propos sur l'art*, édition établie par A. Blunt, Hermann, Paris.
- Ruwet, N., 1972: *Fonction de la parole dans la musique vocale*, in *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris.



Sève, B., 2002: *L'Altération musicale, ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Seuil, Paris.

Sève, B., 2006: *L'instrument de musique comme produit et vecteur de la pensée*, in *La Musique, un art du penser*, dir. N. Weill, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

Sève, B., 2011: *Utilisation et "présentation esthétique" des instruments de musique*, in *L'instrument de musique*, *Methodos*, 11/2011, mis en ligne le 31 mars 2011: <http://methodos.revues.org/2569>.

Szendy, P., 2001: *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Éditions de Minuit, Paris.