

Le discours des compositeurs Charles Koechlin : « Le Temps et la Musique »

1.1 Introduction :

L'expression « Temps musical », pour naturelle qu'elle puisse sembler aujourd'hui, n'est qu'une création récente. On la doit au compositeur Charles Koechlin qui, dans la *Revue Musicale*, rédigea en 1926 un article intitulé « Le Temps et la Musique »¹. L'intérêt de cet article dépasse le seul fait d'être en quelque sorte l'acte de naissance d'une notion appelée à faire fortune¹. Le compositeur du *Livre de la Jungle* et des *Heures persanes* est un homme intelligent, curieux de tout, qui s'intéresse aux découvertes et aux réflexions de son temps. Il réagit face à elles en praticien complet de son art, comme compositeur, interprète et chef d'orchestre. Cette attitude éclaire non seulement sur les pensées et les théories de l'époque mais aussi sur la pensée et le discours d'un musicien sur son art. Dans « Le Temps et la Musique », Koechlin passe en revue et critique la pensée de Bergson sur le temps et la durée, d'une part, les théories de la relativité d'Einstein, d'autre part où les notions essentielles sont celles du temps et de l'espace.

Koechlin divise sa réflexion en deux temps : Dans une première partie, il aborde et discute les idées de Bergson en référence à deux ouvrages de celui-ci : sa thèse soutenue en 1889, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, et *L'Evolution créatrice*, de 1907. Pour ce faire, le musicien tente d'abord de définir les différents aspects du temps et envisage à cette occasion un temps qui serait purement et spécifiquement musical. Puis il évoque les notions chères au philosophe, celles de continuité, de durée pure et de divisibilité du temps. Cette dernière notion, qui renvoie directement à une certaine spatialisation du temps, est ce qui déclenche la réaction du musicien, développée dans la deuxième partie de son article, l'amenant à expliciter ce

¹ Ch. KOEHLIN, « Temps et musique », *La Revue Musicale* 3 (1926), p.45-62. L'expression « Temps musical » apparaît en particulier p. 46.

qu'il entend lui-même par « temps musical », à mettre en évidence la particularité et l'intérêt de l'expérience musicale. Il écrit ainsi : « Il nous a paru qu'un musicien avait le droit de songer à l'énigme qu'est le Temps, en raison de son importance capitale dans la musique, comme à cause de notre façon particulière de la percevoir et de la mesurer ; (...) A nous autres musiciens, cette donnée ne se présente pas comme aux savants ; nous avons, je crois, une manière à nous »². Cependant, avant d'approfondir sa réflexion personnelle, le compositeur entreprend de définir les différents aspects du temps.

1.2 Les différents aspects du temps selon Koechlin :

Koechlin rappelle que le temps se présente à nos yeux selon quatre aspects principaux. En premier lieu, il peut être appréhendé dans le sentiment que nous avons de la vie qui s'écoule : c'est celui de la durée pure et son image n'est pas sans rappeler celle du fameux fleuve de Parménide. Le deuxième aspect, celui du temps psychologique, renvoie au sentiment d'une durée relative, liée aux diverses circonstances de la vie et dont la grande fluctuation dans l'appréciation le rend difficilement mesurable. Le troisième, au contraire, le temps des mathématiciens, apparaît plus précis ; Koechlin discute les moyens de le mesurer. Le quatrième, enfin, est le temps musical proprement dit, que Koechlin va décrire.

La mesure du temps des mathématiciens est basée exclusivement sur des données optiques (horloges, chronomètres, etc.) ; elle ne fait appel qu'à l'un de nos sens, celui de la vue, et assimile la représentation du temps à une représentation spatiale. A cet égard, Koechlin rejoint Bergson qui n'eut de cesse de dénoncer cette soumission du temporel au spatial, à la géométrie et au nombre. Le philosophe écrit dès 1889 : « (...) Mais familiarisés avec cette dernière idée (celle d'espace), obsédés même par elle, nous l'introduisons à notre insu dans la représentation de la succession pure ; nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les percevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, la succession prend pour nous la forme d'une ligne discontinue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer »³. La question

¹ En 1927, dans sa *Psychologie de l'art* (Paris, Alcan), Henri Delacroix (lui-même élève de Bergson) utilisera lui aussi cette notion, sans que l'on sache s'il l'emprunte directement à Koechlin ou la définit lui-même.

² « Temps et musique », p.45-46.

³ *Essais sur les données immédiates de la conscience*, p.74-75.

du rapport entre le spatial et le temporel est déjà au cœur du problème en 1926, mais on peut remarquer qu'elle ne semble pas résolue plus de soixante-dix ans plus tard, puisqu'on lit à la fin d'un ouvrage consacré au temps, publié en 1994, les propos de Jean-Marc Lévy-Leblond : « Au fond, ne butons-nous pas sur la trop forte prégnance d'une représentation traditionnelle du temps qui, en définitive, l'assimile à l'espace ? Cet « axe du temps », c'est après tout une droite spatiale, dont nous ne questionnons même plus la pertinence, et que nous traçons sur ces désormais coutumiers diagrammes, horaires ferroviaires ou lignes d'univers einsteiniennes. (...) Peut-être est-ce notre nature d'êtres mobiles et visuels qui nous fait ainsi accorder un tel privilège à l'espace que nous l'intériorisons si bien, et l'utilisons même pour décrire le temps (...) »¹. La question s'annonce donc essentielle dans l'étude du discours tant des philosophes que des musiciens au XX^e siècle.

Au sujet de l'assujettissement du temps à l'espace, il est frappant de constater que Bergson, tout comme Koechlin, songe à la musique ou du moins à l'ouïe pour sortir de la représentation habituelle du temps. Dans *La Pensée et le mouvant* (1934), il écrit : « Écoutons une mélodie, en nous laissant bercer par elle : n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est rattaché à un mobile, d'un changement sans rien qui change ? Ce changement suffit, il est la chose même. Et il a beau prendre du temps, il est indivisible : si la mélodie s'arrêtait plus tôt, ce ne serait plus la masse sonore ; c'en serait une autre, également indivisible. Sans doute nous avons une tendance à la diviser et à nous représenter, au lieu de la continuité ininterrompue de la mélodie, une juxtaposition de notes distinctes. Mais pourquoi ? Parce que nous pensons à la série discontinue d'efforts que nous ferions pour recomposer approximativement le son entendu en chantant nous-même, et aussi parce que notre perception auditive a pris l'habitude de s'imprégner d'images visuelles. Nous écoutons alors la mélodie à travers la vision qu'en aurait un chef d'orchestre regardant sa partition. Nous nous représentons des notes juxtaposées à des notes sur une feuille de papier imaginaire. Nous pensons à un clavier sur lequel on joue, à l'archet qui va et qui vient, au musicien dont chacun donne sa partie à côté des autres. Faisons abstractions de ces images spatiales : il reste le

¹ LEVY-LEBLOND, Jean-Marc, « Quel temps fait-on ? », *Le Temps et sa flèche*, Flammarion, 2^e édition 1996, pp280-281.

changement pur, se suffisant à lui-même, nullement divisé, nullement attaché à une « chose » qui change »¹.

Le musicien souligne l'utilité de l'ouïe dans l'appréciation de la durée. Tout en étant le plus proche de la notion de durée pure évoquée par Bergson, le temps musical ne s'en distingue pas moins : « Le temps auditif est sans doute celui qui se rapproche le plus de la durée pure ; d'ailleurs il n'apparaît point sans quelques rapports avec l'espace, en ce qu'il nous semble mesurable (à l'oreille), et divisible. Les divisions que donnent les valeurs musicales (rondes, blanches, noires...) conduisent à une spatialisation du temps, mais fort différente de celle (basée sur la vue) que considère M.Bergson. » Et il poursuit : « (...) grâce au « point de vue » auditif, nous aurons quelque chance de trouver le contrôle si nécessaire à toute perception complète. » L'ouïe serait donc pour Koechlin bien plus qu'un simple auxiliaire dans la perception complète de la durée mais au contraire le sens le plus complet dans l'appréhension de cette dernière. Il précède en cela la réflexion de Gisèle Brelet dans son ouvrage *Le Temps musical* où elle écrit :

« J'ai beau accomplir une multiplicité de gestes distincts et précis dans un temps infiniment petit et diviser celui-ci avec une grande exactitude, je n'en ai nullement conscience ; mais je connais et reconnais ces gestes par le résultat sonore, et c'est sur cela que je me fonde pour, au besoin, les modifier. Seule donc, l'oreille est capable d'une analyse presque infinie de la durée, seule elle sait diviser dans ses infimes parties ; et les virtuoses n'auraient pas sans cesse augmenté la rapidité des mouvements vifs depuis un siècle, si l'oreille n'avait possédé cette faculté toute particulière. » Dès lors, la musique devient le lieu privilégié pour une réflexion phénoménologique sur le temps.

1.3 La spécificité du temps musical chez Koechlin.

Après avoir défini le temps musical, puis indiqué la supériorité de l'ouïe sur les autres sens, Koechlin entreprend de montrer les deux principaux avantages du « temps auditif ». Non seulement ce dernier donne une sensation de continuité et participe en cela de la durée pure ; mais en outre, il intègre la notion de divisibilité avec les divisions des durées selon diverses figures de notes. Ce faisant, Koechlin se démarque de Bergson qui considère que la durée pure n'est pas mesurable et donc non divisible mais en plus il

¹ *La Pensée et le mouvant*, Paris, 1934, p.164.

situe son discours dans un contexte particulier : celui du langage de la musique mesurée, dans un univers relevant encore d'une écriture tonale classique. Nous sommes en 1926, alors même qu'Alban Berg compose sa *Suite Lyrique* pour quatuor à cordes, marquant avec cette œuvre un pas en avant dans l'adoption de l'écriture dodécaphonique sérielle.

Koechlin rappelle l'importance et la précision des valeurs rythmiques en elles-mêmes pour les musiciens : « Le chef d'orchestre qui possède l'habitude des mouvements, n'a aucun besoin du métronome pour battre ou pour *penser* la durée $^{\circ} = 60$; et $^{\circ} = 60$ représente pour lui un lambeau de temps qu'il découpe avec une exactitude remarquable, grâce à sa mémoire précise de cette valeur. (...) Et si, mentalement, nous divisons $^{\circ} = 60$ en deux $\pm = 120$, nous avons l'impression très nette de deux bandes de temps (chacune ayant la moitié de $^{\circ} = 60$), des bandes analogues à celles que dans l'espace, sont les perforations du *Pleyela*. Mais ici tout se passe dans le temps entendu et sans que l'on soit obligé le moins du monde, de recourir à la notion de l'espace visuel ni tactile. La mémoire auditive et la sensation de durée musicale s'unissent pour nous permettre ces divisions, et pour que nous les exécutions ou que nous les pensions en mesure (c'est-à-dire sans retarder ni presser, de façon que l'unité à diviser, $^{\circ} = 60$, conserve sans cesse la même durée [notez que le musicien a toujours en présente à l'esprit l'exact et régulière durée de l'unité qu'il divise.]). Certes, il est une limite à cette faculté de diviser les sons. Dans un mouvement quelconque, rapide, modéré ou lent, nous savons très bien prendre les triolets ; la division en six n'est pas difficile ; celle en cinq est faisable ; la limite supérieure des nombres premiers me paraît actuellement, le nombre sept. »

Bien que Koechlin accorde une grande précision à la faculté de division du musicien, il n'en définit pas moins des limites à celles-ci. Il semble que le raisonnement de Koechlin pose un problème par rapport à la définition même de la précision. Le musicien pourrait s'attirer le reproche de comparer celle des musiciens à celle utilisée par les scientifiques. Pourtant, il termine en notant que la précision d'un chef d'orchestre « si l'on peut dire qu'elle soit absolument parfaite, ne comporte jamais de variations aussi considérables que celles qui se présentent lorsqu'on évalue le temps passé sans le secours de ces moyens musicaux, - je veux dire le temps psychologique. » Finalement, l'un des buts de Koechlin est de mettre en évidence l'expérience musicale :

« Nous devons nous reporter au fait musical (...) nous n'avons pas l'outrecuidance de prétendre résoudre le problème (de la divisibilité du temps) par cet exposé ; mais seulement l'espoir de lui fournir des données complémentaires, résultant de cette expérience à laquelle on doit toujours se référer. » Ce point de vue phénoménologique constitue l'une des originalités du musicien qui le démarque de nombres de ces successeurs.

Par ailleurs, à propos de la position de Koechlin, il est à noter qu'il se situe exclusivement dans la perspective d'une division rythmique savante occidentale (à tradition écrite, donc spatiale), sans évoquer les polyrythmies complexes de musiques ethniques à tradition orale, connues à son époque, comme celles de l'Asie du Sud-Est par exemple. A aucun moment dans cet article, il n'envisage la musique comme un phénomène universel ; au contraire, ses références sont celles d'un musicien français presque « classique » de la fin des années 20 : il évoque la *Rêverie à Blidah* de la *Suite algérienne* de Saint-Saëns (qui date de 1880). Etant donné sa volonté d'apporter quasiment un témoignage, le sien, d'une expérience musicale vécue, ce choix, bien que regrettable à bien des égards, n'en demeure pas moins logique.

1.4 Koechlin et les Théories de la Relativité d'Albert Einstein

Ces premières considérations de Koechlin sur le temps et la musique n'occupent en réalité que la première partie de son article, alors que la seconde en constitue les deux tiers. La majorité de sa réflexion porte ensuite sur les théories de la relativité d'Einstein (la relativité restreinte date de 1905, tandis que celle de la relativité généralisée date de 1916). Cette importance accordée à de pures réflexions mathématiques dans lesquelles la musique entre peu en ligne de compte peut surprendre de la part d'un musicien de cette époque, sauf si l'on se souvient que Koechlin fut aussi polytechnicien.

Il commence ainsi cette partie de son essai : « Les mesures du temps opérées par les moyens mathématiques visuels ne s'accordent point, en certains cas spéciaux, avec la durée vécue qui est celle des morceaux de musique exécutés ou pensés. » Il resterait à définir ces « cas spéciaux » mentionnés par Koechlin. Mais ces « désaccords » le conduisent à examiner en premier lieu la définition de l'espace selon Einstein. La relation de l'espace et du temps est l'une des problématiques les plus constantes

concernant le temps. Pour le physicien ou le mathématicien, l'espace est défini par les mesures qu'il en prend, ces mesures étant d'abord des données optiques. Le musicien reprend en détails toute la démonstration d'Einstein sur la relativité du temps (ce qui l'empêche de développer sa propre notion de temps musical). Il entreprend - avec succès - de réexpliquer simplement les idées d'Einstein, bien qu'il s'agisse d'une théorie particulièrement complexe à saisir. A propos de l'espace, Koechlin propose de rechercher un espace objectif, indépendant du seul sens visuel et faisant appel aux autres sens tels que le toucher ou l'ouïe. De plus, il se rapproche du point de vue philosophique qui oppose les apparences mathématiques à la substance de l'espace, les premières, n'atteignant nullement la seconde. Plutôt que de réduire sa réflexion au domaine théorique, Koechlin prône une fois encore un retour à la vie réelle et donc à l'expérience vécue concrète. Pour lui, étant donné que le mathématicien se situe en dehors de ce champ et veut demeurer sur le plan théorique, il doit « donc rester en dehors » de cette réflexion. Or finalement, le musicien rejoint paradoxalement Bergson, qui d'une certaine manière et d'une façon toute aussi paradoxale, est d'accord avec Einstein puisqu'il reconnaît l'existence d'un temps universel, ce que la théorie de la relativité ne nie pas. Ainsi, l'unanimité se fait bien autour de l'idée d'un temps universel mais la nature et la divisibilité de ce temps reste problématique, d'où la nécessité pour le compositeur de signaler la spécificité de l'expérience musicale.

Néanmoins, cette seconde partie de l'article, bien que plus développée se révèle moins intéressante que la première en ce qui concerne le domaine de la musique. Si l'on peut admirer la démonstration rigoureuse de Koechlin, on regrette qu'il n'ait pas poursuivi son analyse du temps musical lui-même.

1.5 L'originalité du point de vue de Koechlin

Toutefois, la singularité de l'article de Koechlin repose sur deux aspects. Tout d'abord, pour la première fois, un musicien prend la parole pour réagir à un sujet qu'il considère comme le concernant au premier chef : celui du temps, de sa définition et de sa perception. Cela le conduit à élaborer et expliciter une notion nouvelle et particulière, celle de « temps musical ». Pour ce faire, il adopte résolument une attitude phénoménologique.

Ensuite, l'originalité de sa démarche réside dans le fait qu'il n'aborde pas ce rapport entre temps et musique dans la perspective d'une certaine ontologie de l'œuvre musicale. Il choisit au contraire de rendre compte de l'expérience de l'interprète ou du chef d'orchestre, bref des praticiens de la musique. Bien qu'il nous apparaisse avant tout comme un compositeur, lui-même n'évoque pas ce rapport particulier avec la matière musicale. S'il évoque la durée et les valeurs de rythme, il n'aborde pas la notation de ce dernier pour elle-même. Il envisage une division de l'unité supérieure à sept mais, se situant sur le plan de l'expérience vécue, et donc historique, sa réflexion sur le temps en musique se limite d'elle-même à son propre langage musical. De la même façon, il ne cite pas d'autres considérations d'autres musiciens, ni d'autres travaux à ce même sujet.

Pour toutes ces raisons, cet article, s'il apporte une contribution inestimable à la réflexion sur la notion de temps musical, puisque d'une certaine manière il la fonde ; cet article donc, reste à bien des égards dans le domaine du témoignage et de la réaction ponctuelle.

Ainsi, Charles Koechlin, tout en faisant figure de précurseur, ouvrant la voie aux futurs Stockhausen et Xénakis, n'envisage pas encore le problème du temps musical sur le même plan que ces derniers, à savoir l'élaboration de l'œuvre musicale, de son écriture à sa réalisation et sa postérité. A son époque, cette dernière n'a pas encore été touchée dans sa structure et sa nature. Koechlin ignore délibérément les remises en cause de l'écriture classique par les nouvelles écritures atonales, microtonales ou polytonales. Cela bien que lui-même en tant que compositeur participe à ce processus de bouleversement du langage musical. Bien avant Milhaud, la polytonalité n'est pas absente de certaines de ses œuvres tel que le *Livre de la Jungle*.

L'importance de l'article du musicien tient également au fait qu'il fut le premier musicien à remarquer l'intérêt des positions bergsoniennes pour la musique, celles que reprendra notamment Olivier Messiaen dans son *Traité de rythme, de couleurs et d'ornithologie*.¹ Un an auparavant, en 1925, le philosophe Gabriel Marcel avait publié un article dans la Revue Musicale intitulé *Bergsonisme et musique* mais dans lequel il n'était nullement question d'une analyse du temps en musique.² Par ailleurs, Koechlin

¹ MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme de couleurs et d'ornithologie*, (1949-1992), tome 1, chap.1.

² MARCEL, Gabriel, *Bergsonisme et musique*, La Revue Musicale, n°5, 1925.

est le seul à avoir repris la réflexion de Bergson, en étudiant non seulement les idées du philosophe mais en plus en refaisant la même démarche analytique que ce dernier à propos des théories d'Einstein.

1.6 Conclusion

A travers l'étude de ce premier article, des idées essentielles liées à la problématique du temps en musique sont déjà envisagées. La relation du temps et de l'espace est l'un de ces principaux points remis en cause. Les concepts de continuité, de divisibilité du temps ou de différence entre des temps objectif, subjectif ou musical sont abordés. On remarque la place capitale du rythme et de ses valeurs dans l'appréhension de l'écoulement du temps. Plus encore que dans les discours des philosophes qui l'avaient précédé, la musique prend donc chez Koechlin un statut particulier et privilégié vis-à-vis du temps. Le paradoxe de ce compositeur est d'avoir inventé une notion fondamentale tout en limitant sa définition au seul point de vue de l'expérience et au seul langage tonal, mesuré et écrit de la musique savante occidentale. Quoiqu'il en soit, pour toutes ses qualités et malgré ses limites, sa réflexion demeure incontournable au sujet de la notion de temps en musique.