

La musique, ce temps compté qui nous est conté

Jean-Claude Marchal

Norbert Elias, sociologue et philosophe allemand, commence un petit essai intitulé « *Du temps* », publié en 1996, par cette phrase qu'il met dans la bouche d'un sage : « Si l'on ne m'interroge pas sur le temps je sais ce qu'il est, si l'on m'interroge je ne le sais pas¹ ». La réflexion est pertinente car le temps n'est pas une donnée accessible à la perception sensible, ce qui ne nous empêche pas d'en parler, de le gagner, d'en perdre, temps qu'il fait, temps qu'il est, temps qui passe, temps d'une pause, d'une demi-pause, temps d'un soupir. Ni philosophe, ni mathématicien, ni astrophysicien, ni musicien, je suis simplement et par bonheur mélomane. Cette qualité va me permettre malgré la plus extrême confusion polysémique du mot temps, de vous en parler en général pour vous rappeler que le temps est d'abord l'histoire de l'humanité ; dans une deuxième partie, grâce à cet éclairage général, nous parlerons de ce que les musiciens appellent le temps ou, pour reprendre les mots d'Etienne Klein, « des possibles liens entre physique et musique, entre temps et tempo »². Pour conclure, j'en appellerai aux mélomanes comme vous et moi, à tous ceux qui ne savent pas lire une partition et qui pourtant ne peuvent pas vivre sans musique puisque, même sans savoir compter, elle nous conte un incroyable mystère.

Le temps est une construction humaine et sociale, c'est l'histoire de l'humanité avec ce besoin de synchronisation des activités humaines nécessaire à la survie d'un groupe humain. Ce que philosophes et sociologues appellent temps *sociétal*, cinquième dimension. C'est pourquoi il faut s'interroger sur la manière dont nous sommes passés du symbolisme géocentrique de l'année solaire à la construction d'une horloge atomique pour mesurer le temps, comment s'est produite la mutation de ce temps social vers un temps physique, c'est-à-dire mesurable par d'autres moyens que ceux que nous offre l'observation de la nature, et comment de génération en génération, cette évolution progressive l'a conceptualisé de telle sorte que, dans nos sociétés complexes et hautement élaborées, s'est développé un sophisme qui voudrait séparer d'un côté le temps de la nature avec ses lois éternelles et de l'autre un temps physique, plus rigoureux certes, autonome et donc plus vrai. Chaque avancée dans la mesure du temps montre que notre compréhension du temps est le fruit d'un apprentissage collectif, plutôt qu'un phénomène naturel et immuable. Il « est [le fruit d'] une longue chaîne de savoir »³. J'en veux pour preuve les nombreux témoignages qui rapportent les difficultés à faire adopter un calendrier dans des régions où n'existent que des formes plus primitives de détermination du temps. C'est une activité qui « représente une manière spécifique de relier les événements ou d'opérer leur synthèse »⁴. Ce qui revient à dire qu'il se fonde sur l'expérience, car « celui qui ne sait rien ne peut faire acte de cognition. »⁵ En d'autres termes, on ne peut rien apprendre à partir de rien. Cette proposition rentre en contradiction avec le concept d'un temps comme « *synthèse a priori* » d'Immanuel Kant qui le voit - le temps - comme « une faculté de synthèse naturelle et immuable à relier les événements entre eux »⁶. En effet, qu'il s'agisse de réguler nos activités sur le lever du soleil, la position de la lune, l'écoulement d'une clepsydre, d'un cadran solaire, d'une horloge aux rouages compliqués ou d'affiner sa mesure avec une horloge atomique, la détermination physique, ponctuelle du temps où il n'y a pas de continuum évolutif conduit progressivement à la constitution d'une « trame temporelle continue qui enserre dans son

¹ Elias Norbert, *Du temps*, Arthème Fayard/Pluriel, Paris, 1996, p. 7.

² Klein Etienne, *Transports physiques*, Gallimard, Paris, 2025, 208 p.

³ Elias, *op. cit.*, p. 45.

⁴ Elias, *op. cit.*, p. 116.

⁵ Elias, *op. cit.*, p. 35.

⁶ Elias, *op. cit.*, p. 94.

universalité toute l'étendue des activités humaines »⁷. Cette illusion est maintenue, voire aggravée, par la distance que l'homme a pris avec la Nature. Cette vision binaire typique de la dualité existentielle de notre représentation de l'univers (Claude Lévi-Strauss parlerait d'opposition « *Nature - Culture* ») nous ferait croire que les oscillations d'énergie du Césium-133⁸, qui nous donne la mesure de *la seconde* la plus précise de l'horloge atomique, apparaîtraient plus réelles que le passage des saisons ! L'histoire des horloges est en réalité l'histoire de la standardisation d'unités de référence diverses. Leur construction répondait à la nécessité de corriger « le cours de la nature [qui] n'était pas suffisamment régulier pour répondre aux besoins humains⁹. » C'est ainsi qu'en 1884 est défini un temps universel de vingt-quatre heures débutant à minuit à Greenwich. Cette date marque, pour reprendre l'expression d'Emmanuel Reibel, l'avènement d'une nouvelle « *chronarchie*¹⁰. »

L'histoire du métronome s'inscrit dans cette exigence qui réclame de plus en plus de précision ; une *discipline du temps*¹¹ pour standardiser le tempo. Avant lui, comment les musiciens faisaient-ils pour savoir à quelle vitesse jouer ? Comment s'est-on transmis de compositeur en interprètes, de professeur en élève, la vitesse d'exécution d'un morceau ? Le *tactus*, mouvement rythmique et régulier de la main, a longtemps dirigé la vitesse de l'exécution musicale. On utilisait souvent, grâce à l'observation des mouvements corporels réguliers d'une danse, des indications comme « *allegro* » (rapide) ou « *andante* » (modéré). Grâce à l'évidence de ces comparaisons, ces notations allusives écrites en toutes lettres au début d'une partition ont jusqu'à l'utilisation du métronome cimenté solidement l'allure des compositions musicales. Au XVIII^e siècle apparaît à l'Opéra de Paris le « Bâton de mesure », avec lequel le maître de musique, face au public en ces temps-là, frappe le sol : c'est la battue heureusement abandonnée sous cette forme de nos jours. Rappelons pour la petite histoire, que Jean-Baptiste Lully en mourut en écrasant son pied de son bâton de mesure, puis de la gangrène qui s'y développa. En 1812 apparut pour la première fois sur la partition d'un *lied* de Beethoven intitulé « *An Mälzel* », une mention chiffrée (72 à la croche) précédée par les lettres majuscules « MM » : « Métronome de Maelzel ». Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838) était un mécanicien bavarois fort connu pour ses automates¹². En réalité, c'est à un horloger néerlandais, Dietrich Nikolaus Winkel, que l'on doit cette découverte. Hélas il fut la victime du vol intellectuel de cette invention que Maelzel eut l'idée de perfectionner et surtout de breveter en 1815 à Paris. Les chiffres graduent l'instrument, leur réglage conditionne la rapidité de la battue, ainsi le 72 à la croche, noté plus haut. Ils vont progressivement accompagner ou remplacer les indications verbales antérieures. Dès le début, cette invention suscita et suscite toujours de nombreuses polémiques. Déjà le 138 à la blanche indiquée par Beethoven comme tempo pour le premier mouvement de sa 29^{ème} sonate, dite *Hammerklavier* - la seule qui, sur les 32 sonates, porte une annotation chiffrée -, soulève toujours de nombreux commentaires car, de très difficile, elle devient quasi ininterprétable à ce tempo. Cependant, malgré une naissance tourmentée, le succès et les querelles autour du métronome n'ont jamais cessé jusqu'aujourd'hui, même si l'électronique est passée par là. Qu'on en juge : « Si j'avais eu mon mot à dire, j'aurais proposé un pavillon à la gloire du métronome, au centre de l'Exposition de 1937. » écrit le compositeur Jean Wiener¹³ auquel Jacques Bouët¹⁴, ethnomusicologue, rétorque : « Au terme du processus qui a conditionné les mentalités des occidentaux à la battue métronomique, on aboutit à une véritable

⁷ Elias, *op. cit.*, p. 107.

⁸ La fréquence de la transition énergétique, lorsque les atomes de Césium-133 sont excités par une micro-onde de fréquence déterminée, est très stable, elle est fixée à 9 192 631 770 Herz c'est-à-dire une seconde.

⁹ Elias, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰ Reibel Emmanuel, *Du métronome au gramophone*, Arthème Fayard, Paris, 2023, p. 85.

¹¹ *Op. cit.*, p. 85.

¹² Il était également pianiste et compositeur.

¹³ Reibel, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ Reibel, *op. cit.*, p. 19.

catastrophe musico-écologique : la généralisation de la pulsation disco. » L'instrument aujourd'hui est indispensable à l'apprentissage, au contrôle du tempo (et des interprètes), aux techniques d'enregistrement moderne. Sa diffusion et ses bénéfices pédagogiques sont tels depuis son invention, que nous sommes conditionnés à la battue métronomique, et que notre relation avec le temps musical en a été profondément modifiée. Correspond-elle toujours à l'authentique battue musicale qui se dissout dans la perception naturelle, sensible et signifiante des sons ? Que vient faire ce clic impersonnel dans cette transmutation qui transforme le bruit en langage de l'âme et du cœur ? Tous ces compositeurs qui, en véritables alchimistes du bruit, fondaient le son en danses et en mélodies dans le creuset d'une métrique rigoureuse et implacable, n'ont pas tous connu le métronome ! Si nous voulons condenser toutes les questions soulevées par son bon ou mauvais usage, nous devons nous pencher sur la petite histoire du *tempo* qui distingue l'exécution de l'interprétation.

Tempo giusto, tempo rubato : « Quand la précision rencontre l'émotion. »

Tempo giusto. Le *tempo* est un terme italien que Jean-Jacques Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique* de 1768 traduit comme étant le *mouvement* de l'œuvre. Avec ces notations allusives et le signe de la mesure qu'on appelle l'*armure* inscrit sur la portée, le *tempo giusto* au XVII^e et XVIII^e siècles devient l'élément signifiant et structurant de l'œuvre¹⁵. Mais s'il est modulé par les références quasi-physiologiques dont nous avons vu quelques exemples plus haut, le *tempo* heurte le rationalisme scientifique du siècle des Lumières. Il existe bien des instruments de mesure à cette époque (pendules gradués, métromètres, etc.), mais aucun ne répond à ce qu'Emmanuel Reibel appelle une exigence *patrimoniale*, c'est-à-dire la fidélité à la transmission de la composition comme œuvre d'art, exigence qui se double de celle de *standardisation*¹⁶ qui veillerait sur la bonne interprétation comme « un régulateur moral ». Concepts nouveaux pour cette époque qui sous-entendrait que :

« Le désir de fixation du *vrai mouvement des airs* se fonde sur l'idée qu'il y aurait une vérité immuable en la matière... Le *tempo* est-il une qualité objective de la musique, dissociable de l'interprète ? »¹⁷

Plus loin, il ajoute en faisant toujours référence à Jean-Jacques Rousseau qui oppose *notation* et *interprétation* :

« Le modèle mathématique, statique et graphocentrique (centré sur l'écriture) est rejeté au profit d'une approche morale, dynamique, et mélocentrique (focalisée sur le jeu musical.) Pour le dire autrement ; la pierre angulaire de la conception rousseauiste de la musique n'est pas la partition, mais l'expérience sonore. Toute performance interprétative lui semble incompatible avec l'usage d'un quelconque chronomètre : le véritable étalon du temps musical n'est autre que la sensibilité du musicien même.¹⁸ »

La querelle se poursuit toujours aujourd'hui entre le musicien et les machines à compter le temps. Elle n'est en réalité que le reflet de la question au cœur de la polémique : « *Comment l'interprète peut-il desserrer le carcan de la battue métronomique ?* ». Pour cela, il doit dérober le temps :

Rubare il tempo nous dit l'italien ou simplement *rubato* pour les musiciens, chanteurs en particulier, mais également pour tous les instrumentistes. Dérober le temps pour effacer la rigidité de la battue mécanique, aiguïser l'attente, retarder pour surprendre ou exprimer une passion. Le *rubato* n'est pas une création de la période romantique, même si le nom de Frédéric Chopin y est souvent spontanément associé. Richard Hudson¹⁹ (cité par Emmanuel Reibel) distingue deux grands types de *rubato*.

¹⁵ Reibel, *op. cit.*, p. 23-25.

¹⁶ Rappelons qu'il n'y a pas un, mais des diapasons à l'époque.

¹⁷ Reibel, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ Reibel, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁹ Hudson Richard, *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*, Clarendon Press, Oxford, 1997, 248 p.

Le premier, qualifié de rubato à l'ancienne, hérité de la musique baroque vocale car le chanteur y est pris pour modèle. Ce *rubato à l'ancienne* se définit comme : « la prolongation momentanée de la valeur que l'on accorde à un ou plusieurs sons au détriment des autres²⁰. » Un bon exemple pour illustrer cette technique, qui donne du relief à la phrase, traduit la tristesse, la mélancolie et tant d'autres passions, est l'écriture musicale de Frédéric Chopin. La main gauche, inflexible *ostinato*, laisse la main droite « s'égayer en folles variations [...] Ce qui exige non seulement des mains parfaitement indépendantes l'une de l'autre... mais... une âme différente dans chacune d'elle.²¹ »

Puis au début du XIX^e siècle va apparaître ce que Richard Hudson appelle le *rubato* tardif qui, inspiré du modèle instrumental et non plus vocal, englobe toutes les parties de la polyphonie.

« Le *rubato* « moderne » se développe inexorablement, et les partitions commencent elles-mêmes à se couvrir de termes [tels que]... : « *rallentando, accelerando, ad libitum, a piacere, col Canto*, etc. » L'indication « *tempo giusto* », utilisée après ces termes, signale le retour à une pulsation régulière.²² »

Cela permet une flexibilité, pour ralentir ou accélérer en fonction des émotions qu'on veut transmettre en jouant avec le temps pour donner de la vie à la musique. Cela crée un équilibre entre respect de la partition et liberté d'expression, entre rigueur mathématique et passion musicale.

Conclusion : le mélomane ou le temps immobilisé

Il me faut conclure car le temps m'est aussi compté, et que, comme l'écrivait cette chère Marquise²³, « je suis toujours à pousser le temps avec l'épaule, et c'est ce que je n'aimais point à faire, et que je n'avais fait de ma vie, trouvant toujours que le temps marche assez sans qu'on le hâte d'aller ». Aussi, après avoir disserté sur les états d'âme des compositeurs, qu'en est-il du temps du mélomane ? Au cours de l'émission « *Apostrophe* » du 4 mai 1984, où Claude Lévi-Strauss était interrogé par Bernard Pivot, j'ai découvert que le rêve du grand ethno-anthropologue aurait été de diriger un orchestre. Dans son œuvre, il fait parfois allusion à ce désir enfoui. Ainsi écrit-il dans *Anthropologie structurale* :

« Une partition d'orchestre n'a de sens que lue diachroniquement selon un axe (page après page, de gauche à droite), mais en même temps, synchroniquement selon l'autre axe, de haut en bas dans un ordre qui suit l'évolution, le déroulement de l'œuvre.²⁴ »

Dans le tome 1 de *Mythologique*, il précise :

« Au-dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité²⁵... »

²⁰ Garcia Manuel, *Traité complet de l'art du chant*, Troupenas, Paris, 1847, p. 24.

²¹ Herz Henri, *Méthode complète de piano du Conservatoire*, Meissonier, Paris, 1839, p. 20.

²² Reibel, *op. cit.*, p. 75.

²³ Sévigné (Madame de), *Correspondance tome I*, Bibliothèque NRF de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1970, 1200 p.

²⁴ Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, p. 234.

²⁵ Lévi-Strauss Claude, *Mythologique*, tome 1, *Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964, 404 p.

