

Université de Nantes
Année universitaire 2012-2013

Sergiu Celibidache: *La musique n'est rien*

Samy Rupin

Licence de philosophie
Philosophie de la musique
Sous la direction de Patrick Lang

Introduction

Celibidache est né à Roman (Roumanie) le 11 juillet 1912. Il fit des études de philosophie, de musicologie et de mathématiques, avant d'arriver à Berlin où il continua ses études de philosophie et de musique avec notamment comme professeurs Heinz Tiessen et Nicolai Hartmann. Il dirigea plusieurs orchestres, dont l'Orchestre philharmonique de Berlin et l'Orchestre philharmonique de Munich, et travailla avec Furtwängler (pour qui il avait beaucoup d'estime). Il enseigna parallèlement à sa carrière de chef d'orchestre la phénoménologie de la musique et la direction d'orchestre. Il est décédé le 14 août 1996. La pensée de Celibidache se fonde sur la phénoménologie de Husserl mais prend aussi quelques distances vis-à-vis de celle-ci comme nous le verrons, et cela sous l'influence notamment de sa pratique du zen et du yoga. Celibidache cherchait (que ce soit en tant qu'enseignant ou chef d'orchestre) à travers son travail à dépasser la crise (toujours actuelle) que rencontre la musique depuis plus d'un siècle ; crise qui, comme nous le verrons, résidait avant tout dans la pratique de ce que nous appelons généralement « musique » et donc dans l'état d'esprit même des compositeurs et musiciens contemporains. Il dénonçait entre autres la notion d'interprétation, l'amplification, l'enregistrement, la technique pour la technique et la beauté, comme étant impropres à la musique. L'erreur selon lui, comme pour tous les phénoménologues de la musique, est l'absence totale de considération des effets du son sur la conscience. Nous nous intéresserons donc dans ce mini-mémoire à savoir comment dépasser la crise musicale actuelle et arriver, par notre pratique, à la musique en tant que telle. Pour le savoir nous nous appuierons sur l'ensemble de textes et entretiens de Celibidache concernant la phénoménologie de la musique, réunis et traduits de l'allemand par Hadrien France-Lanord et Patrick Lang dans *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, et plus particulièrement sur la conférence prononcée en 1985 à Munich intitulée *Sur la phénoménologie musicale* et sur l'entretien de 1976 de Celibidache avec Heinz Ludwig intitulé *Sur la musique et la vie musicale aujourd'hui*.

Nous observerons dans un premier temps le lien entre la conscience et l'unité musicale et ce qui découle de ce lien dans la pratique musicale. Ensuite, nous verrons que la musique ne peut surgir si nous ne sommes pas dans un certain état, cet état étant la liberté. Puis nous finirons par constater que la musique n'est pas un jeu des sensations, mais une forme de méditation.

I- Conscience et unité musicale

A. La conscience est une

Celibidache prend ses distances vis-à-vis de Husserl et de Brentano, et finalement d'une grande partie de la pensée occidentale, en ce qui concerne la conscience. Comme nous le savons, la conscience pour Brentano et Husserl est toujours intentionnelle, c'est-à-dire qu'elle est toujours conscience de quelque chose, qu'elle se rapporte toujours à un objet visé. Celibidache, suivant ici le bouddhisme zen et le yoga, affirme pour sa part que la conscience n'est pas toujours conscience de quelque chose, mais qu'elle est aussi *avant* d'être conscience de quelque chose. En effet la conscience doit d'abord être pour pouvoir viser un objet. Cette conception n'est pas issue d'une longue spéculation mais d'un simple vécu de la conscience: la méditation. La méditation n'est pas ici à comprendre au sens des *Méditations* cartésiennes, c'est-à-dire comme activité de la pensée, mais comme absence d'activité intellectuelle (ici est l'un des grands points de divergence entre la tradition cartésienne et la tradition orientale. Et par tradition orientale nous pouvons ici entendre aussi bien le bouddhisme zen que le taoïsme, le yoga, ou encore le soufisme parmi tant d'autres). La méditation consiste à faire le vide, à ce que la conscience n'ait plus aucune visée vers l'extérieur. La conscience donc se vide, n'a plus aucune pensée, plus aucun contenu. C'est l'expérience de la pure conscience. Nous voyons très bien qu'il y a ici une distinction de nature même entre la pensée et la conscience. Mais laissons pour l'instant cela de côté, nous y reviendrons plus loin. La conscience est une, et indivisible. La conscience, en tant qu'unité indivisible, ne peut avoir affaire qu'à une autre unité à la fois. Cette idée est exprimée en anglais par le terme *onepointedness* et en sanskrit par le terme *ekâgratâ*. Nous pouvons essayer de suivre par exemple simultanément plusieurs discussions, mais nous n'y arriverons pas, car nous ne sommes capables de suivre qu'une seule conversation à la fois, et sinon nous passons d'une conversation à l'autre, mais jamais nous ne suivons simultanément deux discussions. Et cela en raison de l'unité et de l'indivisibilité de notre conscience. Se pose alors un problème, comme nous pouvons le voir: comment notre conscience, qui est une et indivisible, peut-elle avoir affaire à une multiplicité ? En effet, ce texte même est une multiplicité de phénomènes, et pourtant notre conscience arrive à l'appréhender. Pour que la conscience puisse appréhender une multiplicité de phénomènes, il faut qu'elle élimine les différences apparentes entre ceux-ci et se concentre sur leurs relations complémentaires.

B. La réduction comme unification d'une multiplicité

Cet acte consistant à éliminer les différences apparentes entre les phénomènes et à retenir leurs relations complémentaires est la réduction. Réduire, c'est percevoir une multiplicité comme une unité. C'est ainsi que la conscience, en tant qu'unité indivisible, peut avoir affaire à une multiplicité. Par exemple, lorsque nous entendons un accord (do majeur par exemple), nous avons affaire à une multiplicité, c'est-à-dire les sons qui composent l'accord (do-mi-sol), mais par la réduction nous percevons cet accord comme tel (accord de do majeur). Nous parlons bien d'ailleurs d'un accord et non des trois sons séparément.

La réduction chez Celibidache est différente de la réduction phénoménologique de Husserl: pour Husserl en effet la réduction consiste à faire abstraction, à éliminer, or c'est tout le contraire pour Celibidache, nous n'éliminons pas mais nous unifions, nous intégrons. Nous le voyons bien d'ailleurs dans l'exemple donné ci-dessus: la réduction consiste non pas à considérer les sons indépendamment les uns des autres (car dans ce cas-là, de fait, nous faisons abstraction des autres notes de l'accord. Si nous nous concentrons sur do, nous éliminons mi et sol de notre vécu de la conscience), mais à considérer l'accord, donc l'ensemble des sons.

La réduction se fait dans le temps, car la conscience a besoin de temps pour réduire. Il nous faut par exemple du temps pour assimiler la pulsation d'un morceau, aussi court que soit cet instant nécessaire à la réduction, ou pour reconnaître la « couleur » de tel ou tel accord. Plus la multiplicité est grande, plus il nous faut de temps pour réduire cette multiplicité, plus la multiplicité est petite, moins il nous faut de temps pour la réduire. Ainsi un accord constitué de quatre sons demandera plus de temps pour être réduit qu'un accord constitué de trois sons. Mais cela est aussi valable pour l'œuvre musicale dans sa totalité: si une œuvre musicale n'est pas réductible, alors elle ne pourra pas être vécue comme une unité mais comme une multiplicité, et donc le titre même d'œuvre musicale pourra lui être retiré de droit (car une œuvre se conçoit comme unité avant tout).

C. Le tempo comme condition de possibilité de l'unité musicale

Cependant, il faut prendre en compte l'ensemble des phénomènes, et non pas seulement ceux marqués sur la partition. Il ne faut pas négliger les épiphénomènes (sons harmoniques, sons différentiels, etc.), qui participent bien entendu à la multiplicité. C'est d'ailleurs parce que beaucoup négligent ces épiphénomènes d'après Celibidache

qu'ils n'arrivent pas à apprécier les compositions de Bruckner. Pour Celibidache, Bruckner est un excellent musicien qui a rendu la musique possible à travers ses compositions. Bruckner avait conscience des épiphénomènes et donc les a pris en compte dans ces compositions. Les auditeurs susdits n'entendent pas les épiphénomènes, ils en font abstraction sans même s'en rendre compte, et c'est pour cela qu'ils vivent les œuvres de Bruckner comme trop lentes, car la multiplicité qu'ils réduisent est moins grande, donc le tempo leur paraît plus lent que le tempo véritable, puisque plus la multiplicité est petite, moins il faut de temps pour réduire. Or s'il y a plus de temps que nécessaire pour réduire, la continuité du vécu est interrompue. Les accords par exemple nous paraissent trop éloignés les uns des autres pour qu'il y ait une quelconque relation entre eux. C'est ce qui se passe dans le cas cité plus haut, et non pas du fait de Bruckner, ni même des exécutants s'ils donnent la possibilité qu'émerge la musique des phénomènes sonores, mais bien du public lui-même et de sa surdité partielle (qui n'est pas physiologique mais psychologique).

Mais si la multiplicité est trop grande, que nous n'avons pas le temps de réduire celle-ci, que se passe-t-il ? La conscience, n'ayant pas le temps de réduire cette multiplicité trop grande, perd pied, et c'est alors que règne la plus grande confusion. Plus l'intensité d'ailleurs est grande, plus la multiplicité est grande, plus elle est petite moins il y a de multiplicité. Car plus nous jouons fort une note, plus ses épiphénomènes se font entendre et vice-versa.

Mais il n'y a pas que le nombre de sons qui constitue la multiplicité, mais aussi la tension. Plus la tension est grande, plus la multiplicité est grande. L'opposition entre des sons crée une tension, et plus il y a de points de contact, plus la tension est grande. Le rythme aussi peut créer de la tension. La tension du rapport rythmique $3/4$ est plus grande que celle du rapport rythmique $2/3$ par exemple. Nous voyons alors que la notion d'interprétation perd son sens, car il n'y a pas de place pour celle-ci: soit la réduction est possible et l'unité musicale est là, soit elle n'est pas réductible et donc il n'y a pas d'unité musicale, ni même de musique. Cette condition pour réduire, c'est le tempo, si elle n'est pas remplie, si on ne peut pas réduire, alors elle n'est pas. Le tempo n'est donc pas de l'ordre du temps physique, ce n'est pas une donnée métronomique comme on le pense communément mais une condition dont les manifestations s'expriment dans la temporalité physique. Le tempo ne peut pas être fixé, la multiplicité changeant d'un milieu acoustique à un autre, il ne peut pas être déterminé par le temps physique. Nous le voyons bien, le tempo se trouve dans la relation entre les sons, il n'est pas une

métrique dans laquelle intégrer ceux-ci. Le tempo est donc différent de la vitesse (que nous considérons en général comme le tempo, ce qui est une erreur comme nous le voyons).

En tant que condition il n'a pas d'existence propre. Si le tempo se trouve dans les relations entre les sons, il n'est pas arbitraire, et ainsi il ne peut être autrement que ce que nous indiquent les relations. Bach disait justement que « celui qui ne sait pas reconnaître le tempo à partir de la composition ferait mieux de s'abstenir », comme quoi il était conscient de cette condition qu'est le tempo. Lorsque nous écoutons une œuvre musicale qui respecte le tempo, alors nous pouvons vivre simultanément sa fin et son commencement: nous percevons le commencement dans la fin et la fin dans le commencement. L'œuvre n'est plus vécue comme composée de plusieurs parties (comme thème, répétition, développement, gamme majeure, menuet, mesure 27, ...) mais comme une unité, elle est vécue comme une continuité et non comme la succession de plusieurs instants. Il n'y a même plus de sens de parler de début et de fin, le langage est impuissant pour exprimer tout cela.

L'interprétation n'a pas lieu d'être en tant que façon personnelle d'exécuter un morceau selon ses préférences : ce sont les relations entre les sons qui nous disent comment exécuter l'œuvre musicale. Il n'y a qu'une seule exécution possible à chaque fois pour qu'il y ait musique, sinon la musique n'est pas. Une exécution valable pour tel instant ne l'est pas nécessairement pour l'instant suivant : tout dépend comment cela sonne. Notons aussi que l'enregistrement et l'amplification sont critiqués pour ces raisons, car ils enlèvent et ajoutent des épiphénomènes, changeant la multiplicité de ce fait. Furtwängler d'ailleurs, écoutant un enregistrement qu'il avait fait, affirma que ce n'était pas son tempo. Même la partition est remise en cause, car étant pour sa part statique elle ne peut rendre compte du tempo, qui est dynamique. La partition est un aide-mémoire dont il faut se défaire une fois le moment de la musique venu. Cependant, comme nous pouvons le sentir, le tempo n'est pas l'unique condition pour qu'il y ait musique, le cas de Bruckner est un bon exemple comme nous allons le voir.

II- Liberté, musique et méditation

A. Ce qu'est la liberté

Avec l'exemple de Bruckner, nous avons vu que nous pouvions faire abstraction des phénomènes et ainsi ne pas percevoir l'unité musicale bien que le tempo soit réalisé

comme condition, c'est-à-dire que l'exécution de l'œuvre était propre à la musique. Nous pouvons observer que c'est bien le public qui est la source de la non-émergence de la musique et non les exécutants dans ce cas-ci. De ce fait l'autre condition se trouve dans nos dispositions mêmes. Pour arriver à la musique, il faut d'abord se trouver dans un état qui nous permette de la percevoir, et cet état Celibidache l'appelle liberté. Il n'y a pas de musique sans liberté, car un instrumentiste qui ne serait pas libre ne pourrait pas être conscient du tempo et donc faire émerger la musique.

Être libre, c'est ne pas avoir d'attente, d'appréhension sur ce qui nous entoure. C'est se libérer de ses pensées pour pouvoir vivre pleinement le présent non comme instant temporel fixe mais comme continuité, simultanité du passé, du présent, et du futur. C'est être libre de ses pensées, ne pas chercher, mais trouver à chaque instant. Lorsque nous pensons, nous nous mettons en quelque sorte hors du monde, nous ne sommes plus présents à ce qui nous entoure. De plus, la pensée dénature la musique, car par nature elle divise, elle distingue. Ainsi la pensée est incapable de considérer une œuvre comme totalité, elle divise l'œuvre en thèmes, développement... Si nous ne sommes pas libres, nous jugeons ce que nous écoutons, nous projetons aussi des affects sur l'œuvre écoutée. Une personne à l'esprit torturé par exemple ira écouter de la musique pour combler un manque affectif, ou pour se conforter dans sa détresse, elle ne sera pas pleinement réceptive à ce que la musique a à lui offrir. La conscience ne pouvant avoir affaire qu'à une seule unité à la fois, elle ne peut considérer la pensée et en même temps la musique. Alors que si nous faisons le vide, nous pourrions être pleinement réceptifs à ce qui est, sans aucun jugement sur les phénomènes.

Cette approche est en totale concordance avec le zen notamment qui fonde l'éthique non pas sur l'acquisition mais sur le dépouillement. La liberté, que l'on pourrait rapprocher du *satori* dans le zen, est d'une importance primordiale non pas seulement pour la musique, mais aussi pour la vie de tous les jours. C'est que cet état de liberté, bien que caractérisé par le vide, est source d'une profonde joie que le langage ne saurait exprimer. C'est un état difficilement compréhensible s'il n'a pas été vécu, mais évident une fois vécu.

B. La transcendance: des phénomènes sonores à la musique

La liberté nous permet d'arriver à la musique, et au final est la condition pour trouver le tempo, car il faut être libre pour vraiment entendre les relations entre les phénomènes sonores. Une fois libres, pour arriver à la musique, nous transcendons,

c'est-à-dire que nous passons des phénomènes sonores à la musique. Celibidache dit même que nous arrivons nulle part. Nous allons au-delà des phénomènes sonores. La transcendance est le processus par lequel la conscience libre dépasse les phénomènes sonores pour arriver au vécu de la conscience qu'est la musique.

Nous pouvons constater qu'il y a une différence entre la musique et les sons. La musique effectivement pour Celibidache n'est pas l'ensemble des phénomènes sonores, elle est au-delà de ceux-ci. Mais si la musique ne se trouve pas dans les phénomènes sonores, elle n'est pas non plus en nous-mêmes, car si tel était le cas nous pourrions arriver à la musique indépendamment des phénomènes extérieurs, or ce n'est pas le cas. La musique, bien qu'elle soit au-delà des sons, a tout de même besoin de ceux-ci pour émerger, car si rien n'est musique, il faut bien que quelque chose puisse être son support. D'où le fait que les phénomènes sonores ne sont pas, mais deviennent musique si toutes les conditions pour qu'elle advienne sont respectées. C'est aussi pour cela que la musique n'est rien, dans la mesure où elle n'est pas quelque chose de permanent, de statique, elle apparaît puis disparaît, jamais elle ne demeure car une exécution musicale a toujours un commencement et une fin. Mais la musique est intemporelle, tout comme la transcendance, car toutes deux ne sont pas de l'ordre du temps physique qui relève de l'intellect, mais de la liberté, de l'unité.

Mais nous sommes encore témoins de l'incapacité du langage à exprimer tout cela, car bien que le vécu de la conscience correspondant à la musique soit intemporel, il se déroule tout de même dans le temps, nous ne pouvons nous le représenter en-dehors du temps. Mais c'est aussi que nous ne sommes pas libres au moment même où nous rendons compte de tout cela. Quand la musique émerge des phénomènes sonores, il est clair que nous n'avons plus tous ces raisonnements en tête, d'où l'ambiguïté pleinement assumée par Celibidache qui consiste à dire que la phénoménologie musicale est elle-même laissée de côté lorsque nous sommes libres. Finalement le principal n'est pas de connaître la doctrine dans tous ses détails, mais de vivre ce qui est décrit par celle-ci: la musique. L'essentiel n'est pas de comprendre intellectuellement par exemple ce qu'est la liberté, mais d'être libre. Et si nous sommes libres, il y aura une forme de compréhension, mais qui n'est pas de l'ordre de l'intellect. La phénoménologie ne fait que pointer du doigt ce qu'est la musique. En rester à la phénoménologie musicale et à ses formulations, ce serait comme ne prendre en considération que le doigt indépendamment de l'objet qu'il cherche à montrer.

C. La musique comme méditation et non comme jeu des sensations

Comme nous pouvons le constater, la musique est assez proche de la méditation. L'une et l'autre relèvent d'une conscience libre de tout contenu. C'est aussi l'une des raisons qui expliquent la formulation « la musique n'est rien ». En effet, cette formulation a aussi l'avantage de ne pas coller d'étiquette sur la musique, et d'en rester à cette étiquette. C'est une formulation en quelque sorte vide et en même temps significative: elle permet de dire ce que la musique n'est pas. « La musique n'est pas quelque chose qui, dans une définition, se laisserait saisir par des symboles intellectuels et des conventions du langage. Elle ne correspond à aucune forme d'existence perceptible. La musique n'est pas quelque chose¹. »

Ce que nous entendons généralement par « musique » n'est que jeu des sensations. Mais la musique en tant que telle n'est pas un jeu des sensations contrairement à ce que pensait Kant. Les phénomènes sonores produisent un jeu des sensations, pas la musique. Les sons nous font ressentir des sentiments, des affects, mais la musique est au-delà de tout affect. De ce fait la musique n'est pas belle, la beauté n'est finalement qu'un appât pour tendre vers la musique. Le vécu musical est de loin plus grand que celui de la beauté.

La musique est vraie pour Celibidache. Il ne faut pas entendre ici la vérité au sens cartésien du terme, car comme nous l'avons dit la musique n'est pas de l'ordre du langage. Nous faisons en quelque sorte l'expérience de la vérité, le monde nous paraît être tel qu'il apparaît, nous laissons les choses advenir telles qu'elles sont. De plus la musique n'est pas équivoque comme nous l'avons vu, mais univoque puisqu'elle est au-delà de tout jugement. Il y a des conditions déterminées qui font qu'elle peut ou ne peut pas apparaître. Lorsque nous arrivons au vécu musical avec autrui, Celibidache parle d'intersubjectivité transcendante. C'est-à-dire que, bien que nous soyons des sujets, notre vécu musical est le même. Au lieu de dire alors que telle exécution de telle œuvre était meilleure qu'une autre, nous dirons tout simplement « c'est ainsi », la musique ne pouvant être autrement, comme nous l'avons vu avec le tempo notamment.

Nous voyons bien, à travers tout ce que nous avons dit sur la musique, la similitude entre le vécu musical et la méditation, et ceci n'est pas une simple coïncidence dans la mesure où Celibidache considère lui-même la musique comme une forme de méditation. En effet, dans ces deux cas, nous faisons, dans la droite lignée du bouddhisme zen, l'expérience du silence. Le silence n'est pas à comprendre ici comme

¹ Sergiu Celibidache, *La musique n'est rien, Sur la phénoménologie musicale*, p. 36.

silence physique mais comme silence intérieur. On peut le rapprocher de l'ataraxie comme absence de trouble de l'âme. Ce silence que nous vivons lorsque nous méditons, nous le vivons aussi après le vécu musical, et il fait même partie du vécu musical. Nous voyons ainsi la portée eudémonique et morale de cette approche de la musique: elle permet d'arriver à une paix de l'âme, ou encore à la béatitude (l'expérience de notre nature divine selon Celibidache).

Conclusion

Nous pouvons donc conclure que la crise actuelle de la musique n'est pas dans l'absence de nouveauté (qui est encore du domaine du jeu des sensations, puisque la recherche de la nouveauté est motivée par la recherche de nouvelles sensations), mais dans la pratique même des « musiciens ». Croyant que la musique est un jeu des sensations ou encore l'occasion d'une activité intellectuelle (fondant la musique non pas sur les phénomènes sonores et leurs relations mais par exemple sur des algorithmes, des idées abstraites...), ils passent à côté et entretiennent cette crise. Ils sont la crise elle-même. Les conservatoires et universités de musicologie entretiennent eux aussi cette crise, donnant une importance démesurée à la partition et à la théorie sans être capables de remettre en question celle-ci alors même qu'elle n'est qu'une tentative malheureuse de transmission de ce qui est intransmissible par tout symbole: la musique. La première chose à faire en tant qu'auditeur ou exécutant, c'est d'être libre, car c'est en étant libres que nous pourrions prendre pleinement conscience des relations entre les phénomènes sonores. En étant libres nous pourrions vivre la musique. Comme nous l'avons vu la musique n'est pas dans l'enregistrement, ni dans la partition. Ils restent des choses statiques, or la musique n'est pas statique mais dynamique. Le vécu musical comme nous l'avons vu avec Celibidache est similaire au vécu correspondant à la grâce chez Eckhart et dans la mystique rhénane, l'éveil dans le bouddhisme zen, la *moksha* dans le védisme, ou encore le vide dans le taoïsme. Dans tous les cas, si nous n'avons pas eu le vécu de conscience correspondant à tout cela, alors il nous est difficile de le comprendre, mais dès que nous le vivons, cela devient d'une limpidité fulgurante.

Bibliographie

CELIBIDACHE, Sergiu : *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, réunis et traduits par H. France-Lanord & P. Lang, Arles : Actes Sud, 2012.

Sommaire

Introduction

I- Conscience et unité musicale

- A. La conscience est une
- B. La réduction comme unification d'une multiplicité
- C. Le tempo comme condition de possibilité de l'unité musicale

II- Liberté, musique et méditation

- A. Ce qu'est la liberté
- B. La transcendance: des phénomènes sonores à la musique
- C. La musique comme méditation et non comme jeu des sensations

Conclusion

Bibliographie