HAL
open science

Quelques philosophes du XIXe siècle - le sujet-musique comme ésotérisme dissimulé

Jacques Amblard

To cite this version:

Jacques Amblard. Quelques philosophes du XIXe siècle - le sujet-musique comme ésotérisme dissimulé. 2019. hal-02293608

HAL Id: hal-02293608

https://hal.science/hal-02293608

Preprint submitted on 20 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quelques philosophes du XIXe siècle - le sujet-musique comme ésotérisme dissimulé

Jacques Amblard

Ce texte fut publié dans *Music and esotericism*, sous la direction de Laurence Wuidar, Leyden/Boston (Massachusetts), Brill, 2010, p. 227-241. En voici une version modifiée.

Abstract: **Some philosophers of the nineteenth century: music as *hidden esotericism*.**

First of all, the complex notion of esotericism shall be clarified. If 'esotericism' used to signify 'inwardness', or 'secrete knowledge', this text employs a more recent signification (perhaps born during the 70's and the "new age" thought), which could be more precisely *magical thought exposed with decency*. Thus, this type of 'esotericism', as a relic of the myth in the modern thought, could have appeared in the works of some great German philosophers of the nineteenth century, Kant, Hegel, Schopenhauer and Nietzsche, precisely when these authors write about music. This type of 'musical suspension' of the rational thought could even have survived during the twentieth century, which will be shortly examined as a conclusion.

Rappelons d'abord les sens assez divers que peut revêtir la notion d'ésotérisme.[1] Antoine Faivre distingue quatre significations.[2] Or, on pourrait chercher des invariants, tenter d'articuler ces dernières entre elles, si possible par un lien logique. Dans son acception originelle, le terme renvoie à une notion de savoir *secret* en tant que réservé aux initiés. Voilà l'intériorité contenue dans *esôteros* ('intérieur'). Or, cette intériorité, sans doute, suppose également le regard vers quelque mystérieux abîme de l'intimité, occulte, à la fois ineffable et commun à tout homme, finalement spirituel. Un système ésotérique est souvent, incidemment, une théosophie. Remarquons alors qu'un premier ésotérisme *oral* serait celui, initial, des sociétés secrètes, un second, *écrit*, postérieur, s'associerait à une doctrine de science ancienne

[1] On pourra consulter à ce sujet, par exemple, Servier, *Dictionnaire critique de l'ésotérisme* ; Faivre, 'Une discipline nouvelle' ou 'L'ésotérisme et la recherche universitaire' ; Riffard, *Dictionnaire de l'ésotérisme*. Pour des conceptions plus anciennes, parfois moins universitaires, on lira des ouvrages de (ou concernant) Roger Guénon (1886-1951) ou Robert Amaddou (1924-2006).

[2] 'Le mot "ésotérisme" revêt quatre significations différentes. [...] 1. Pour les libraires ou les éditeurs, "ésotérisme" sert de mot générique pour tout type de littérature relevant du paranormal, des sciences occultes, de diverses traditions de sagesse exotique, etc. 2. Le mot "ésotérisme" évoque l'idée d'enseignements secrets […]. 3. Le mot "ésotérisme" renvoie aussi au "centre" de l'Être, celui de l'Homme, de la Nature ou de Dieu ; par exemple le "Dieu ésotérique" de Franz von Baader est le Dieu caché […]. 4. Enfin, dans notre champ de recherches, le mot "ésotérisme" renvoie à un ensemble de 'courants spirituels (hermétisme, kabbale chrétienne...), qui ont un certain air de famille.' 'Occident moderne', 961.

écrite de façon complexe, voire cryptée : tout dépend du secret, c'est-à-dire comment le secret est gardé (par le cénacle ou le livre).

Un sens plus actuel et d'après Faivre : le premier sens du mot désormais, est le sens donné par les éditeurs et libraires de notre époque : 'paranormal'.[3] Permettons nous, à ce sujet, quelques commentaires. Le fait, par exemple, que l'astrologie soit dite 'ésotérique' encore aujourd'hui montre bien l'évolution de la notion. La lecture de l'horoscope dans le journal quotidien, même si elle ne résume pas le champ d'application de l'astrologie contemporaine, loin s'en faut, est devenue une cérémonie non plus secrète : non plus ésotérique mais au contraire *exotérique* par excellence : commune, vulgaire. C'est peut-être la luxuriance même de la littérature astrologique qui finit par masquer son éventuelle essence, qui ici devient nébuleuse de pensées d'apparence fantaisiste, non contrôlée par une pensée unique autoritaire.

Or, cette essence pourrait même se dissimuler à dessein dans la prolifération de ses leurres : selon quelque mécanisme de précaution ressemblant à l'humaine *pudeur*. Esotérisme moderne – selon cette hypothèse qui deviendra celle, principale, de ce texte – signifierait alors 'pensée magique et désormais *pudique*'. Cette pudeur protégerait finalement, aujourd'hui, *toute* pensée magique des foudres scientifiques menaçant de la déconstruire en quelques arguments, dans les sociétés modernes dominées par l'athéisme, l'épistémologie scientiste issue du positivisme et avant lui, dès le XVIIe siècle, du courant rationaliste s'inspirant principalement du *Discours de la méthode* de Descartes, relayé au XVIIIe siècle par les Lumières puis la Révolution (et ce que celle-ci engendra de rationalité républicaine anticléricale, d'humanisme étendu au recentrage absolu sur l'humain). Puisque le XXe siècle obéit à l'empirisme, au principe anti-métaphysique qui veut que tout ce qui ne peut encore être démontré *a priori* soit faux, les théories théosophiques sont tout particulièrement présumées suspectes. Ce principe de précaution (de présomption de culpabilité) paraît avoir donné, dès lors, au concept d'ésotérisme son sens moderne : camouflage (ou pudeur) du principe de magie en général dans un système sociétal qui lui est souvent hostile, ou qui pourrait le qualifier d'exclusivement populaire, de vulgaire. Ce qui a le plus modifié le sens de la notion d'ésotérisme est la révolution épistémologique du XVIIe siècle, le basculement d'une pensée analogique unitaire – incidemment magique – vers une pensée rationaliste de la dichotomie – incidemment athée, le divin ne pouvant souffrir de dichotomie. Ce qu'il fallait cacher autrefois était la raison, la science. Ce qu'il faut cacher aujourd'hui est ce qui ressemble à l'inverse : la magie, ou Dieu, ces deux derniers finissant par être assimilés. Le secret, ou du moins la dissimulation, voire seulement le fait de voiler, est resté, semble-t-il, inhérent à la notion d'ésotérisme. Mais c'est ce qu'il convient de cacher qui a totalement changé d'objet. D'autre part, la dissimulation ne protège plus

[3] Voir note précédente, au début.

le savoir de l'élite, mais au contraire du plus grand nombre. L'ésotérisme fait partie de ces notions (comme l'art ou la culture) qui se sont démocratisées avec la modernité.

'Esotérique' pourrait bien, dès lors, contenir un nouveau secret moderne, celui de dire à la fois, d'une part, 'exotérique' : soit le contraire de son étymologie, d'autre part 'déraisonnable'. Les rayons dits 'ésotériques' de nos librairies cachent une pensée principalement magique (irrationnelle et "vulgaire"). Le seul fait que ces rayons existent au vu et au su de tous montre qu'il ne s'agit plus exactement de secret mais d'habillage. L'habit est ce mot lui-même ésotérique qu'est 'ésotérisme', qui cache la populaire naïveté d'autres mots comme 'magique', 'surnaturel', 'extra-terrestres', 'voyages astraux', 'paranormal' ou 'mystique'. Cet habillage pourrait même être mieux appelé 'emballage' si l'on considère que les librairies "customisent" la pensée magique pour mieux la vendre aux acheteurs, éventuellement pudiques face aux inclinaisons populaires – magiques – de leur pensée.

Le titre de ce texte, dès lors, entend par 'ésotérisme moderne' le sens 'd'habillage de la pensée magique'. On tâchera de montrer, après quelques remarques préliminaires, que les grands philosophes allemands, au cours du XIXe siècle, développent peut-être une telle pensée magique mais sporadiquement et implicitement, avec pudeur (parfois sans doute inconsciemment), presque toujours en marge de leurs concepts habituels voire de leur système. Nous disions 'sporadiquement' car cette magie implicite s'associe souvent de façon intéressante au discours sur la musique, discours finalement dans l'ensemble rare ou du moins à tendance lapidaire et peu systématique. La musique ferait alors figure de spiritualité officieuse, déguisée, que ce déguisement fût consciemment imaginé par chaque auteur ou non. On peut noter dors et déjà que le fait que les systèmes des philosophes, quand il s'agirait d'aborder la question de la musique, en deviendraient implicitement mystiques, et perdraient alors de leur rigueur, serait rendu admissible (aux yeux des lecteurs comme des auteurs eux-mêmes) par un principe d'indulgence concernant le sujet musique, comme si l'auteur non seulement pouvait, mais se devait alors de devenir subjectif – au moins dans l'emploi d'un *style* subjectiviste ou poétique. Ce principe d'indulgence est comme un consensus culturel secret, celui qui accorderait à la musique une valeur idéale incontestable (dans l'esprit du philosophe comme dans celui de son lecteur contemporain), la valeur, si l'on veut, d'une divinité en exil, adorée secrètement mais non moins unanimement, mais valeur paradoxale puisqu'elle ne convoquerait précisément pas, bien au contraire, toute la rigueur – donc l'attention – du philosophe. Ce qui compterait pour le philosophe serait alors peut-être davantage la célébration – l'adoration, avec la complicité supposée du lecteur – de son sujet plutôt que son éclaircissement.

On constatera bientôt une certaine progression, de Kant à Nietzsche, progression d'ailleurs à peu près chronologique, progression de l'estime portée par les philosophes à la musique, estime corrélée – on le comprend peu à peu – à la magie que toute pensée musicale invoquerait discrètement, c'est-à-dire

non pas secrètement (dans la mesure où tout un chacun en serait averti) mais de façon dérobée par rapport au nouveau champ scientifique, champ considérable et presque universel, à savoir celui des mots dans son ensemble. Ce qui apparaît donc notamment intéressant – cela dit en guise d'ultime remarque préliminaire – est la façon dont les philosophes, peu à peu, doivent rendre compte par les mots de ce qui échappe à ceux-ci et dès lors nier secrètement les mécanismes habituels de leur pensée[4] quand il s'agit d'évoquer la musique.

Dans l'esthétique de Kant, à l'aube du XIXe siècle, la musique ne trouve encore qu'un rôle mineur. Le philosophe, dans le § 53 de sa fameuse *Kritik der Urteilskraft* (1790), la relègue même au dernier rang des arts,[5] elle qui ne 'parle que par pures sensations, sans concepts'. Tout au plus parvient-elle à produire 'une agréable jouissance personnelle'. Le philosophe ne semble même jamais plus prolixe, quand il s'agit d'évoquer la musique, que pour se plaindre de son 'manque d'urbanité, car [...] ses effets dépassent la limite qu'on voudrait leur assigner (et s'étendent jusqu'au voisinage), et elle s'impose en quelque sorte, portant préjudice à ceux qui n'appartiennent pas à la société de musique ; ce qui n'est pas le cas des arts qui s'adressent à l'œil, puisqu'on peut toujours détourner son regard […]. Ceux qui ont recommandé qu'on chante des cantiques à l'occasion des dévotions domestiques n'ont pas réfléchi à la pénible incommodité que ces exercices bruyants font subir au public'…

Comme le résume Alain Tirzi, dans l'œuvre de Kant la musique est 'latente et impensée'.[6] Or, voilà qui correspond déjà à ce que nous annoncions ci-dessus : 'latente' faisant figure 'd'implicite' et impensée car sans doute impensable. Le philosophe, manifestement, se permet des privautés, des remarques personnelles, affectives, peu rigoureuses en regard de la conduite logique imparable du reste de l'œuvre. Si la musique n'est pas *au-delà* de la pensée mais au contraire *en deçà*,[7] il n'en reste pas moins qu'elle obtient déjà une mention spéciale qui préfigure – en négatif – sa future mission singulière.

Dans *Vorlesungen über die Ästhetik* de Hegel (ses cours d'esthétique prononcés entre 1818 et 1929 et dont la publication s'achève en 1838), la musique se hisse soudain de cette dernière place accordée par Kant à la seconde, derrière la poésie. Mais surtout elle 'renferme en soi un fond spirituel, [ce sont] toujours les mouvements intérieurs de l'âme qu'elle a à exprimer'.[8] Plus loin le philosophe se fait poète et s'exprime par métaphores, voire par allégories : il n'hésite pas à personnifier la musique, à en

---

[4] Si l'art est bien une mise en échec permanente de la raison, une 'crise pour le fonctionnement de nos discours', pour suivre Christoph Menke (cité par Jimenez, *L'esthétique contemporaine,* 93), alors la musique semble un art tout privilégié.

[5] 'Si l'on prend pour critère l'extension des facultés qui doivent coïncider dans le jugement pour produire des connaissances, la musique sera reléguée au dernier rang des beaux-arts'. *Op. cit.*

[6] *Kant et la musique,* 13. Plus loin la musique apparaît 'impensée […], ce qui en l'occurrence dans un texte est présent, mais sous une forme telle qu'une stratégie de montage, de mixage et de recoupement est nécessaire pour le mettre en lumière'.

[7] Peut-être Kant, à son époque, ne manque-t-il pas encore assez du concept magique du divin pour que la musique ne tracte secrètement celui-ci et s'en coiffe alors d'un chef idéal.

[8] *Op. cit.,* 366.

faire une entité pensante, capable de sentiments (d'être 'satisfaite') : 'la musique c'est l'esprit, l'âme qui chante immédiatement pour son propre compte, qui se sent satisfaite dans le vif sentiment qu'elle a d'elle-même'.[9] Finalement 'la musique, comme la contemplation de la pure lumière par elle-même, nous donne l'idée la plus haute de la félicité et de l'harmonie divines'.[10] Le divin n'est pourtant pas à proprement parler un concept hégélien (mais seulement un sujet d'étude). C'est un présupposé sur lequel Hegel ne bâtit rien de sa fameuse dialectique historique. Jusqu'à preuve du contraire, sa *Phénoménologie de l'esprit (Phänomenologie des Geistes)* n'est pas nommément celle de l'Esprit Saint. On pourrait donc en conclure que le sujet musical, dans son œuvre, engendre un champ sémantique impersonnel. La musique semble affaiblir, mythifier son discours. Elle s'accompagne de concepts hérités (traditionnellement spirituels et notamment chrétiens), ceux de 'pureté' ou de 'lumière'. La notion de pureté parcourt tout l'Ancien Testament.[11] Quant à la lumière, éminemment biblique, c'est par exemple celle de la 'Transfiguration',[12] de la 'Naissance de Jésus'[13] ou ne serait-ce du début de la *Genèse* : 'Que la lumière soit ! Et la lumière fut'.

Schopenhauer développe un discours sur la musique dans son œuvre maîtresse, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818), plus précisément dans le § 52 du tome I et le chapitre 39 du tome II ('Über Metaphysik der Musik'). La musique, cette fois,[14] obtient la première place dans la hiérarchie des attentions accordées aux arts par les philosophes. 'Parce que la musique ne montre pas, comme les autres arts, les idées ou degrés de l'objectivation de la volonté, mais directement la volonté *elle-même*, nous pouvons ainsi expliquer qu'elle agit directement sur la volonté, c'est-à-dire les sentiments, passions et émotions de l'auditeur, de sorte qu'elle les exalte ou même les altère. [Plus loin, elle est] le plus puissant de tous les arts, elle atteint ses fins entièrement par ses propres moyens'.[15] L'auteur, à l'instar de Hegel, personnifie la musique, fait d'elle une entité pensante, en lui octroyant des 'fins'. Or, cette entité pensante est liée à quelque *au-delà* de notre monde, 'au-delà' devant être pris dans son sens littéral. Le philosophe écrira ailleurs : 'la musique semble parler de mondes différents et meilleurs que le nôtre'.[16] Encore ce 'semble' peut-il signifier que l'auteur ne fait ici que s'accorder une licence poétique, s'exprimer par images. Mais dans cet exemple comme dans d'autres, on remarque que le sujet musique engendre un champ sémantique spirituel et/ou un style poétique et que dans les deux cas, il tire l'auteur

---

[9] *Id.*, 376.
[10] *Ibid.*, 378.
[11] Voir par exemple *Deutéronome* 14 ('Soyez purs pour votre Dieu').
[12] *Matthieu* 17, 2.
[13] *Luc* 2, 9.
[14] L'œuvre est antérieure aux *Vorlesungen über die Ästhetik* de Hegel. Nous l'avons fait figurer après ceux-ci, cependant, en raison de son engagement plus important en faveur de la musique et du fait que Hegel était de vingt-neuf ans l'aîné de Schopenhauer et que sa pensée, globalement, est antérieure.
[15] *Op. cit.*, t. 2, 448 (édition américaine, les recherches préalables à la rédaction de ce texte ayant été menées à l'étranger, certains ouvrages comme celui-ci ont été consultés dans leur traduction anglaise et non française. Que le lecteur veuille bien nous en excuser).
[16] *Id.*, 457.

hors de son domaine, de sa méthode habituelle, tel un sujet limite. Ceci est manifeste à travers cette autre opinion singulière et fameuse de Schopenhauer : 'la musique, puisqu'elle passe au-dessus des idées, est aussi assez indépendante du monde des phénomènes, l'ignore résolument, et, dans une certaine mesure, pourrait exister encore s'il n'y avait pas de monde du tout, ce qui ne peut être dit des autres arts'.[17] Une musique indépendante du monde signifie un art non créé par les hommes. Il s'agit dès lors d'une discipline engendrée par Dieu, ou à la rigueur purement métaphysique, mais cette dernière hypothèse paraît infirmée par la composante sensible (acoustique) de l'art musical. Cette opinion serait donc bien mystique mais de façon implicite : déguisée, habillée. Voilà une formulation 'ésotérique' selon le troisième sens que nous proposions ci-dessus. Notons qu'ailleurs, Schopenhauer pourra, concernant la musique, s'ouvrir d'opinions rappelant une pensée analogique ou des symbolismes courants dans les théories musicales antérieures au XVIIe siècle (généralement pythagoriciennes) : 'les quatre voix ou parties de toute harmonie que sont basse, ténor, alto et soprano, ou note fondamentale, tierce, quinte et octave correspondent aux quatre degrés dans les séries des existences, donc aux règnes minéral, végétal, animal et humain'. Ce symbolisme, non plus courant à l'époque de Schopenhauer, vaut ici pour ce qu'il tracte de la pensée musicale antérieure au XVIIe siècle (par exemple dans celle de Zarlino), et de ses connotations magiques selon les canons du XIXe siècle, et donc ésotériques au sens moderne. Dans le même temps, de tels symbolismes pourront, au XIXe siècle, évoquer un univers ésotérique au sens premier du terme, c'est-à-dire survivant dans des sociétés secrètes garantes d'un savoir désormais ancien.

Nietzsche franchit encore un pas sur le chemin de la sacralisation secrète du sujet musique. Il est – ou tâche d'être – compositeur lui-même ; il évoque la musique dans de nombreux ouvrages ; il se définie comme danseur ; il est tout d'abord – jeune homme – entièrement *dévoué* à Wagner, avant de devenir, à la fin de sa vie, son ennemi le plus acharné. Ses premières influences majeures sont Wagner *autant* que Schopenhauer, en quelque sorte. Cette sacralisation de la musique est d'autant plus importante dans son œuvre que, par rapport à ses prédécesseurs (Kant, Schopenhauer, Hegel), le jeune penseur a davantage subi l'influence de son époque et de son culte déjà avancé du génie, notamment du génie musicien. On peut surtout parler de culte lorsque 'génie' désigne non pas seulement une *grâce* touchant un artiste à certains moments, sorte de paroxysme du talent, mais une *personne* idéalisée, supposée concernée en permanence par la dite grâce. Cet *homme-génie*, véritable magicien moderne, est typiquement 'ésotérique' dans le sens où nous l'entendons ici. Il est cette divinité débarrassée des embarras de la religion, à laquelle on voue un culte qui, s'il est libre de tout rituel (et de tout tabou grâce

[17] *Ibid.*, t. 1, 257.

au caractère secret – officieux – du culte), n'en est que d'autant plus vivace au XIXe siècle puis au XXe siècle. Nous nus en ouvrions dans un autre texte.[18]

Le jeune Nietzsche (dans *Schopenhauer pour professeur*) associe d'abord bouddhisme et culte du génie. 'Le génie cherche plus profondément la sainteté parce que, visionnaire, […], il a vu le domaine de paix et de renoncement à la volonté, sur cette autre rive dont parle les Indiens'.[19] Durant ses jeunes années, l'idéal du philosophe, tel que formulé dans *Die Geburt der Tragödie* (1872) – première œuvre majeure – est cette musique à la fois dionysiaque et apollinienne qui alimente la pensée tragique (bientôt détruite, hélas, par le 'démon Socrate'). Partant, la musique existe avant la philosophie, selon le penseur, chronologiquement, donc, mais même ontologiquement : encore dans *Der Fall Wagner* (1888) l'une de ses dernières œuvres, Nietzsche écrira que 'plus on devient musicien, plus on devient philosophe'.[20] La musique avant même la philosophie. C'est que cet art est, pour Nietzsche, à ce point consubstantiel à la vie que le penseur en conçoit sa fameuse opinion : 'le bonheur est fait de riens ! Le son d'une cornemuse. – Sans musique, la vie serait une erreur. L'Allemand s'imagine Dieu lui-même chantant des cantiques !'[21] On pourrait penser que la formulation même des idées nietzschéennes serait *musicale* de par l'emploi récurrent des points d'exclamation (comme plus tard dans l'œuvre romanesque de Céline) qui accentuent l'amplitude prosodique, donc la mélodicité des fins de phrase, comme pour ré-inoculer l'affect musical dans le mot. Par ailleurs, Dieu lui-même – pour peu que Nietzsche s'identifie à cet 'Allemand typique'[22] et croit en Son existence après l'avoir maintes fois déclaré mort[23] – est ici non pas seulement identifié à la musique, mais dévoué à elle. Dieu, s'il existe, est inféodé à l'art comme l'est tout le XIXe siècle. La musique est comme au-dessus de Dieu lui-même puisque celui-ci fait l'*effort* de la pratiquer. Dieu est alors un artiste, au mieux un génie parmi d'autres, comme dans la vision de Schiller, lequel parlait des œuvres de 'l'artiste divin'.[24]

Certes, Nietzsche déclara que 'Dieu est mort' et cela à plusieurs reprises.[25] Or, paradoxalement, si Dieu est mort, le divin, lui, est encore vivant, et foisonne même dans les œuvres, davantage encore que dans *Vorlesungen über die Ästhetik* de Hegel. Nietzsche écrit par exemple dans *Der Fall Wagner* : 'ce qui est

---

[18] Voir Amblard, 'L'œuvre esthétique comme œuvre limite'.
[19] *Schopenhauer als Erzieher*, 143.
[20] *Op. cit.*, 21.
[21] *Götzen-Dämmerung*, § 33.
[22] Si l'Allemand est souvent l'ennemi déclaré de Nietzsche, on peut supposer qu'ici, pour une fois, cet archétype est décrit avec sympathie. Reste à peser le terme 's'imagine' dans ce qu'il recèle d'illusion ou de juste intuition.
[23] Voir note 25.
[24] Cité par Lovejoy, *The great chain of being*, 299.
[25] Voir par exemple *Also sprach Zarathustra* (1885), 'Prologue de Zarathoustra', II, ou *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), livre troisième, § 125 : 'Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ?'

bon est léger. Tout ce qui est divin marche d'un pas délicat'.[26] Voilà encore un paradoxe ésotérique au sens où nous l'entendions : Dieu doit être nommé non pas secrètement mais tout de même avec pudeur : il doit donc quitter le substantif pour se contenter de l'adjectif, à l'effet plus indirect dans la phrase, ne plus *être* (comme "est" le substantif) mais se contenter de qualifier, de façon équivoque, c'est-à-dire avoir tout de même le pouvoir de qualifier sans pour autant que son existence même soit évidente. En un sens, Dieu est ainsi, sinon annihilé, du moins exilé dans l'adjectif, non pas supprimé mais dégradé, destitué de son plein prestige, de sa présence au centre des activités humaines. Or, force est de constater que cet 'ésotérisme' charrié par la discrétion relative du mot 'divin' s'associe volontiers à la musique. Avant d'illustrer ceci, commençons par remarquer que l'univers théologique de Nietzsche semble l'objet de conflits. 'L'âme, ça n'existe pas.', glisse-t-il dans la seconde version de *Nietzsche contra Wagner* (1888),[27] mais plus loin dans la même œuvre : 'Mon âme, un luth'.[28] On pourrait rétorquer que dans le second cas, 'âme' signifie 'sentiments' ou 'for intérieur'. Mais à cela on pourrait cette fois opposer l'autorité de la langue, de l'étymologie, qui trahit peut-être au moins l'inconscient – encore croyant ? – de Nietzsche. En tout état de cause, si l'âme existe, c'est seulement pour revêtir une forme musicale (celle d'un luth). Si Dieu est mort, dans l'œuvre de Nietzsche, c'est semble-t-il davantage l'imagerie judéo-chrétienne qui lui est associée que son essence, la nouvelle forme – secrète, ésotérique – de Dieu étant peut-être : la musique elle-même. Remarquons-le à nouveau, c'est constamment que le champ lexical traditionnel de la foi est ré-inoculé à l'univers musical, dans l'œuvre de l'Allemand. Ainsi dans *Richard Wagner in Bayreuth*, à propos du compositeur : 'c'était comme si à partir de cet instant l'esprit de la musique parlait [à Wagner] par une magie spirituelle totalement nouvelle'.[29]

Dans ce qu'on pourrait appeler 'l'ésotérisme nietzschéen', si la musique revêt une forme positive absolue en prenant la place de Dieu, elle peut également devenir, à l'inverse, *diabolique*, absolument négative. Si la diabolisation d'une certaine musique pouvait sembler ordinaire au Moyen Âge, notamment du fait de l'Eglise qui redoutait parfois la musique instrumentale ou ne serait-ce que l'intervalle de triton (*diabolus in musica*), il pourrait paraître plus surprenant, en plein siècle romantique, d'aboutir à de telles mises à l'index. Si au Moyen Âge, ces diabolisations venaient facilement du fait de l'importance donnée à Dieu, diabolisations à tout propos, durant le siècle romantique elles viennent sans doute de l'importance accordée, cette fois, à la musique. On aboutit chez Nietzsche à une théosophie symétrique – ordonnée – bâtie autour de celle-ci (et non plus autour de Dieu), *musicosophie* comprenant bien et mal. Dans *Der Fall Wagner*, le maître de Bayreuth prend les caractéristiques traditionnellement attribuées au grand tentateur. 'Il n'est, dans les choses de l'esprit, rien de las,

[26] *Op. cit.*, 21.
[27] *Op. cit.*, 63.
[28] *Id.*, 66.
[29] Dans notre traduction. *Op. cit.*, 46.

d'exténué, rien qui représente un danger mortel et dénigre le monde, que Wagner ne défende en secret. C'est le plus sombre obscurantisme qu'il cache dans les voiles lumineux de l'Idéal. Il flatte tous les instincts nihilistes (bouddhistes) et les travestit en musique'.[30] Wagner est bien le grand travestisseur, celui qui maquille les œuvres du mal en œuvres du bien, rôle de faussaire traditionnellement attribué à Lucifer. Plus loin il plaint les jeunes gens qui se rendent à Bayreuth, 'au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit wagnérien'. Il conclut alors : 'on ne peut servir deux maîtres quand l'un deux s'appelle Wagner'[31] comme il est conclu dans les évangiles à la fin de la parabole de l'intendant fidèle : 'tu ne peux servir deux maîtres. Tu ne peux servir Dieu et Mammon'.[32]

En fait, Nietzsche traque non seulement la tournure d'esprit, mais la tournure de corps même instillée par la musique : en tant que danseur. Zarathoustra est défini comme danseur et c'est ainsi qu'il atteint sa 'divine légèreté'.[33] Le thème de la danse, idéal de cette œuvre testamentaire, la parcourt toute entière. Ce sont notamment ces célèbres aphorismes : 'celui qui s'approche de son but - celui-là danse',[34] ou 'et que chaque jour où l'on n'a pas dansé une fois au moins soit perdu pour nous'![35] Peut-être la formulation la plus radicale de l'obédience de la pensée nietzschéenne à *l'esprit de la danse*, donc *a fortiori* à la musique est dans une page moins célèbre, 'ceci est mon alpha et mon oméga, que tout ce qui est lourd devienne léger, que tout corps devienne danseur',[36] à moins qu'il ne faille la trouver dans *Die fröhliche Wissenschaft* : 'Je ne sais rien qu'un philosophe souhaite plus qu'être un bon danseur. Car la danse est son idéal, son art aussi, sa seule piété, enfin, son service divin'.[37] Une fois de plus, l'adjectif 'divin' est avancé. C'est sans doute que Dieu n'est mort – insistons sur ce point – que sous certaines conditions. Or, un Dieu danseur semblerait pour Nietzsche envisageable : 'je ne pourrais croire qu'à un Dieu qui saurait danser'.[38] C'est dire que Dieu lui-même – à supposer qu'il existe pour Nietzsche, ceci reste ambigu – serait inspiré en tant que danseur, comme le penseur allemand, par la musique. Cette dernière, dès lors inspiratrice de Dieu lui-même, serait alors plus que divine et comme préexistante au principe du divin, métaphysique absolue.

Reste à se demander brièvement si cette évolution de la pensée musicale allemande, ce qu'on a pu définir comme le développement d'une pensée magique implicite, a continué au XXe siècle. On ne pourra répondre ici à cette vaste question. Mais donnons quelques pistes. Force est de constater que cet ésotérisme s'est parfois propagé par sa "contraposée". Marx, dialecticien matérialiste par excellence,

---

[30] *Op. cit.*, 47.
[31] *Id.*, 48-49.
[32] Voir *Luc* 16, 13 ou *Matthieu* 6, 24.
[33] 'Zarathoustra le danseur, Zarathoustra le léger, celui qui agite ses ailes, prêt au vol, faisant signe à tous les oiseaux, prêt et agile, divinement léger'. *Also sprach Zarathustra,* 'De l'homme supérieur', § 18.
[34] *Id.*, 'De l'homme supérieur', § 17.
[35] *Ibid.*, 'Des vieilles et des nouvelles tables', § 23.
[36] *Ibid.*, 'Les sept sceaux', § 6.
[37] *Op. cit.*, livre cinquième, 'De la question de la compréhension', § 381, *in fine*.
[38] *Also sprach Zarathustra*, 'Lire et écrire', *in fine*.

pour lequel toute pensée magique ne serait au mieux qu'un leurre dommageable à la classe ouvrière, n'envisage précisément, *singulièrement* pas le sujet musique (alors que la notion de musique de classe n'eût pas été absurde dans son système). Alain Badiou, dernier penseur marxiste en date, pour lequel l'art est pourtant seul apte à traduire des vérités (quand la philosophie elle-même ne le peut pas), passe la musique entièrement sous silence dans son *Petit précis d'inesthétique*, bien que le sujet apparaisse dans *Logique des mondes*. De même, si Heidegger considérait déjà que l'Être se trahissait mieux par la poésie (qu'il étudia en profondeur durant sa troisième période) que dans la philosophie, de musique il n'est peu ou pas question dans son œuvre. Implicitement, ces silences trahissent peut-être une pensée musicale (ici peut-être une crainte de la musique) encore romantique, cette pensée étant encore imaginée magique ou non envisageable.

Lorsque la pensée du XXe siècle, athée, envisage malgré tout la musique, celle-ci reste souvent une frontière, une idée de l'infini ou de l'idéal absolu, un art limite. La question n'est pas d'aborder ici, de front, le problème dans son ensemble. On se bornera à donner quelques exemples, pêle-même, pour conclure. Si Deleuze est incroyant, quelle peut être son idée de l'infini ? Le cosmos peut-être (seul infini "visible", concret). La musique s'identifie donc au cosmos d'après lui. Elle est 'entièrement hors du réel'[39] préfère écrire l'athée Sartre, sans doute avec admiration, la fuite du réel dans l'imaginaire étant sans doute un idéal sartrien. Dans les deux cas, la précision de vue ainsi que le *raisonnement* philosophiques semblent perdus. C'est ce que le lecteur semble attendre car la raison, face à ce sujet limite qui la met en crise, ne *doit* manifestement plus l'emporter. Question d'éthique, et non pas d'esthétique car la musique, on l'aura compris, est devenue bien plus qu'un art durant le XIXe siècle et le demeure manifestement au XXe. Alain poètise davantage encore, la musique est une 'allégresse montante d'une volonté toujours jeune', formule illuminée, peut-être même mauvaise formule, comme philosophiquement vide, qui rappelle quelque imitation hâtive de la caractérisation du divin issue des évangiles. Ailleurs : 'la musique, forme humaine la plus pure',[40] mais Alain ajoute 'la plus fragile et la plus forte'.

La plus fragile et la plus forte. Le paradoxe semble, de fait, la seule formulation possible : par la négation même de la logique. Plus précisément, la logique aime se nier par un *retournement sur elle-même*. Aussi, les formulations sont, au XXe siècle comme au XIXe siècle, volontiers "réflexives",[41] c'est-à-dire retournées sur elles-mêmes La musique partage alors avec Dieu le privilège non pas seulement rare mais exclusif d'avoir le droit de se contempler elle-même sans qu'il soit question de penser au mythe de Narcisse donc à quelque connotation morbide. Rappelons Hegel : 'contemplation de la pure

[39] *L'imaginaire*, 370.
[40] Cité par Ribon, *Le gouffre et l'enchantement*, 187.
[41] 'Réflexif' doit être compris ici dans son sens mathématique, en tant qu'une loi est réflexive si 'tout élément z, selon cette loi, est en relation avec z : avec lui-même'.

lumière par elle-même'. Nietzsche, dans *Jenseits von Gut und Böse* (1885-86) écrira d'une façon analogue que 'grâce à la musique, les passions jouissent d'elles-mêmes'.[42] Alain prétendra aussi que 'le propre de la musique est de ne rien exprimer qu'elle-même'.[43] Adorno choisira, lui, cet autre paradoxe réflexif : 'le fait de la musique est de nommer le Nom lui-même'. Or, de quel nom s'agit-il ? Il est surprenant de le découvrir, ainsi, sous la plume d'un philosophe marxiste – matérialiste et voilà qui nous tiendra lieu de conclusion car ceci semble expliquer 'l'ésotérisme' (comme nous l'entendions ici) du sujet musique : 'comparé au langage, la musique est un langage d'un genre complètement différent. C'est là que se cache son aspect théologique. […] Son idée est la forme du nom de Dieu. C'est une prière démystifiée, libérée de la magie de faire survenir quoi que ce soit, le fait humain (futile comme toujours), pour nommer le Nom lui-même'.[44] Il se fût donc toujours agi pour le sujet musique de camoufler, en une 'prière démystifiée', le nom de Dieu en son sein. Les philosophes qui l'auraient compris avant Adorno auraient alors respecté le secret de cette prière déritualisée, et ceux qui ne l'auraient pas compris auraient relayé mieux encore qu'implicitement : inconsciemment, cette 'prière', spiritualité en diaspora. Disserter avec *dévotion* au sujet de la musique a pu continuer à poser la question de l'existence de la magie mais sur le plan affectif, inconscient, finalement sur un plan essentiel si l'on considère que le for intérieur visé par les concepts magiques est peuplé surtout d'affects, et que le personnage principal des évangiles s'intéresse traditionnellement davantage à 'l'intelligence du cœur' qu'à la raison ; cela même à des époques où l'épistémologie scientiste, de façon singulière dans l'histoire, à la question pourtant éternelle de l'existence de Dieu interdisait une réponse positive autant même qu'une simple question consciente au préalable, le plan conscient lui appartenant désormais presque exclusivement.

Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie* (*Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris: Klincksieck 1974).

Adorno, T. W., 'Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren' ('Music, language and composition', trad. S. Gillespie, in: *Essays on music*, Berkeley: University of California Press 2002).

Alain, *Les arts et les dieux*, Paris: Gallimard, 1958.

Amblard, J., 'L'œuvre esthétique comme œuvre limite', in: *Les limites de l'œuvre*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 248-253.

Faivre, A., 'Une discipline nouvelle : l'ésotérisme', in: *Le défi magique*, t. 1 : *Ésotérisme, Occultisme, Spiritisme*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 1994, 35-43.

[42] § 106.
[43] Cité par Ribon, *op. cit.*
[44] 'Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren' , 114.

Faivre, A., 'L'ésotérisme et la recherche universitaire', in: *Accès de l'ésotérisme occidental*, Paris: Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines) 1996, t. 2, avant-propos.

Faivre, A, 'Occident moderne', in: *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, sous la direction de Jean Servier, Paris: PUF 1998.

Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik (Cours d'esthétique*, trad. B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris: Librairie Générale Française – livre de poche 1997, t. 2).

Jimenez, M., *L'esthétique contemporaine*, Paris: Klincksieck 1999.

Kant, E., *Kritik der Urteilskraft* (*Critique de la faculté de juger*, trad. J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay et J.-M. Vaysse, Paris: Gallimard – Pléïade 1985, t. 2).

Lovejoy, A., *The great chain of being*, Cambridge: Mass 1966.

Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (*Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. H. Albert, Paris: Club du meilleur livre 1958).

Nietzsche, F., *Der Fall Wagner* (*Le cas Wagner*, trad. J.-C. Hémery, Paris: Gallimard – folio essais 1974).

Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (*Le gai savoir*, trad. H. Albert, Paris: Société du Mercure de France 1901).

Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie* (*La naissance de la tragédie*, trad. G. Bianquis, Paris: Gallimard 1949).

Nietzsche, F., *Götzen-dämmerung* (*Le crépuscule des idoles*, trad. H. Albert, Paris: Société du Mercure de France 1906).

Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (*Par-delà le bien et le mal*, trad. Henri Albert révisée par J. Lacoste, Paris: Robert Laffont – Bouquins 1993).

Nietzsche, F., *Nietzsche contra Wagner* (*Nietzsche contre Wagner*, trad. J.-C. Hémery, Paris: Gallimard – folio essais 1974).

Nietzsche, F., *Richard Wagner in Bayreuth*, in: *Nietzsche Werk,* Berlin: Walter de Gruyter & co 1967.

Nietzsche, F., *Schopenhauer als Erzieher*, in: *Unzeitgemässe Betrachtungen* (*Schopenhauer as educator*, in: *Untimely meditations*, trad. R.J. Hollingdale), Cambridge: Cambridge University Press 1983.

Ribon, M., *Le gouffre et l'enchantement*, Paris: Buchet/Chastel 2006.

Riffard, P. A., *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris: Payot 1983.

Sartre, J.-P., *L'imaginaire*, Paris: Gallimard 1986.

Schopenhauer, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*The world as will and as representation*, trad. E. F. J. Payne, New York: Dover Publications 1969).

Servier, J. (sous la direction de), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris: PUF 1998.

Tirzi, A., *Kant et la musique*, Paris: L'Harmattan 2003.

Short biography:

Jacques Amblard is associate professor in musicology at the University of Provence (Aix-en-Provence, France). His publications concern aesthetics, music of the XXth century; music and intonation, notably in a book about the French contemporary composer Pascal Dusapin (*Pascal Dusapin. The intonation or the secret*, mf ed., Paris, 2002); or musical pedagogy (which appears in his second book *Harmony explained to children*, mf ed., Paris, 2006). He's been conceiving a radio program, concerning musical pedagogy, on the cultural French public radio channel "France Culture", each week during the season 1999-2000. He's given two conferences at the Collège de France in 2008.