

## **1. 4. - LE SILENCE**

### **1. 4. 1.**

*On loue volontiers le silence. Quant aux vertus qu'on lui prête - d'être plus éloquent qu'une accumulation de mots, de favoriser l'approche de l'essentiel, du divin - ce sont là des lieux assez communs. La louange du silence est une figure rhétorique classique et c'est un vieux dicton qui affirme que si la parole est d'argent, le silence est d'or. Du silence, on souligne beaucoup moins l'aridité, c'est-à-dire la difficulté de toute énonciation.*

*On loue volontiers le silence en ce qu'il dispense de parler. Comme s'il était finalement plus riche, plus profond que tous les mots. Pourtant, le silence permet-il vraiment plus que l'économie d'une laborieuse énonciation ? Se taire autorise-il plus qu'à se satisfaire d'un premier sens, d'une première compréhension, qu'on ne s'exposera pas à perdre en tentant de la préciser, de la développer ? Le silence est-il plus qu'une attitude commode pour une pensée qui ne cherche pas trop à se comprendre ? Un peu comme, immédiatement évocateur, le silence en musique est à même de combler une certaine faiblesse d'invention.*

*Au charme de ce qui semble se passer volontiers de mots - charme qui n'existe qu'à ne pas interroger trop avant l'apparente richesse de l'ineffable - on peut ainsi opposer une attitude qui se met à l'écoute du silence. Ce genre de formule, néanmoins, est reçue de nos jours de manière très positive et cela est étonnant car écouter le silence ne correspond à rien d'autre qu'affronter le vide et donc l'effroi. Mais beaucoup, de nos jours, parlerons plutôt de sérénité et d'harmonie. Pourtant, quand toute expression menace de s'évanouir dans la précipitation comme dans la prolifération, être à l'écoute du silence revient à reconnaître que parler est pénible car c'est, face à l'épreuve des mots, se découvrir soi-même vide.*

*En regard, l'attitude qui se satisfait de rester muette, parce qu'elle se juge plus riche que tout ce que les mots ne sauraient exprimer, ne parvient jamais qu'à se*

*masquer qu'elle n'a au fond rien à dire. Et cela conduit à interroger un discours qui, comme le discours mystique, se parachève dans le silence.*

\*

*Les mystiques n'ont rien à dire. Cela peut être entendu en un sens positif car cela ne signifie pas qu'ils sont forcément muets mais que la vérité qu'ils atteignent ne peut qu'être vécue dans une extase, une sortie de soi, sans pouvoir être autrement embrassée et comprise.*

*Si le mystique touche l'absolu, son silence marque précisément l'abolition de toute distance à ce dernier. Cela, par nécessité, ne se dit, ne se décrit pas. L'absolu ne peut être un objet saisi comme à distance par un sujet. De l'absolu, il n'y a donc rien à connaître ni à dire. Mais de cela le mysticisme se montre en général étonnamment peu averti ! Quand il pense atteindre quelque absolu, il n'a pas l'air de se rendre compte qu'il affirme exactement le contraire de ce qu'il soutient. Car rien d'absolu, par définition, ne peut être le terme d'une relation.*

*Ce que l'on peut objecter à toute mystique du silence c'est que son silence vaut sens et n'est à ce titre ni silence ni discours mais une manière commode de se dispenser de penser plus encore que de parler. Parce que leur silence témoigne de la richesse suprême d'une réalité ineffable, en effet, les mystiques sont en général incapables de se taire. Il leur faut incessamment expliquer pourquoi ils devraient le faire.*

*Ces remarques, certes, n'épuisent pas toute la réalité du mysticisme. Pas davantage, sans doute, n'égratigneront-elles l'attrait que le mysticisme est à même d'exercer. Le mysticisme est une promesse et cela est un puissant facteur de conviction. Il séduit dans la mesure même où l'on ne comprend pas trop ce qu'il décrit : quelque chose d'immense et de très vague, en regard de quoi toute idée claire doit paraître bornée et être ressentie comme décevante.*

*Pourtant, le mysticisme invite à considérer qu'une pensée de l'absolu a bien une positivité. Non pas en ce qu'elle tourne vers quelque vérité inconcevable mais dans la mesure où elle pose que l'absolu est premier - dans la mesure même où*

*nous ne pouvons être face à lui comme si nous étions hors de lui. Parce qu'on ne peut chercher l'absolu. Il est la réalité même ou il n'est rien. De sorte que l'atteindre ne saurait correspondre à rien d'inaccessible ni d'extraordinaire en même temps qu'il représente pourtant une expérience très difficile. En ce sens, nous présenterons le bouddhisme tch'an ou zen comme un mysticisme abouti.*

*Etre dans l'absolu, c'est simplement être sous une perspective qui ne part pas de nous-mêmes. Notre être même, en ce sens, nous voue au silence car de ce qui nous fait être, nous ne pouvons parler. Au-delà de nous-mêmes, en cela même que nous sommes, il reste toujours une vérité de nous qui n'est pas dite. En quoi parler revient à tenter de ravir notre vérité à l'absolu. En quoi le registre propre de l'absolu est le balbutiement bien plutôt qu'un discours pleinement averti de ce qu'il lui faut taire, sans qu'il y ait là de faille mais bien une nécessité.*

*Ces thèmes sont développés ci-après, à travers deux principaux : I) le silence et la parole et II) le silence mystique.*

## **I - LE SILENCE ET LA PAROLE**

### **1. 4. 2.**

*Martin Heidegger écrit quelque part qu'il n'y a pas "de pire bavardage que celui qui provient d'un discours sur le silence". Il y a sans doute quelque paradoxe, en effet, à parler du silence et surtout à en louer hautement les vertus. Pourtant, parole et silence ne peuvent être simplement conçus comme deux termes opposés. Le silence est un élément de sens, comme en musique une composante de la mélodie. Le silence peut être puissamment expressif : un silence de refus, comme dans le Silence de la mer de Vercors, aussi bien que le silence hautain d'un supérieur, fait de froideur, de dédain et de condescendance et qui marque l'absence de familiarité<sup>1</sup>.*

*Le silence digne de ce nom est une possibilité de la parole, écrit aussi Heidegger (Etre et temps, 1927, § 34<sup>2</sup>). Cela signifie que, pour pouvoir vraiment se taire, il faut avoir quelque chose à dire. Cela relève d'un art, soutenait un certain abbé Dinouart. Pour bien se taire, en effet, il ne suffit pas de fermer la bouche. Il faut savoir gouverner sa langue, la retenir, lui donner une liberté modérée, suivre les règles de la prudence, avoir une fermeté inflexible, etc. (L'art de se taire, principalement en matière de religion, 1771<sup>3</sup>).*

*Le silence dès lors, comme le souligne Heidegger, est tout à l'opposé du mutisme qu'affichent ceux qui n'ont pas l'habitude de parler et qui, à l'occasion, sont intarissables. L'historien Lucien Febvre remarque ainsi que la langue courante du XVI<sup>e</sup> siècle était longue, verbeuse, dépourvue de rythme et d'allure. C'était une "langue de paysans qui parlent rarement, mais intarissablement quand l'occasion leur est donnée, qui se noient dans les explications et les incidentes, les détails et les circonstances". Tout importe dans cette langue, "tout y est chargé de conséquence et de magie secrète" (Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle, 1942, p. 344<sup>4</sup>).*

---

<sup>1</sup> Voir J. Grenier *La vie quotidienne*, Paris, Gallimard, 1982, Le silence.

<sup>2</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 1986.

<sup>3</sup> Paris, Desprez, 1771.

<sup>4</sup> Paris, A. Michel, 1942.

*Le silence ne signifie pas seulement le manque de communication ou l'échec du discours. Car "il ne faut pas croire que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres. Dès que nous avons vraiment quelque chose à dire, nous sommes obligés de nous taire... Dans le silence, la vie ordinaire fait place à une vie où tout devient grave, où plus rien n'ose rire", écrit Maurice Maeterlinck (Le Trésor des humbles, 1896<sup>5</sup>). Le silence peut marquer l'opportunité d'une parole tue. Il est alors plein de sens. Il peut également souligner une insuffisance des mots et traduire un trop-plein de sens. Il est alors la traduction d'une réalité ineffable. Nous le verrons ci-après sous trois angles différents : A) l'ineffable, B) à l'écoute du silence et C) du silence à la sérénité.*

---

<sup>5</sup> Paris, Mercure de France, 1896.

A) *L'ineffable*

1. 4. 3.

Il est des vérités vécues qui semblent ne jamais pouvoir être rendues sans perte par des mots et que l'on s'épuise vainement à vouloir décrire : la vivacité d'un rêve ou d'un souvenir, le charme d'un corps, la grâce d'un instant, la profondeur que découvre une mélodie. Ces vécus sont non pas *indicibles* (car on peut abondamment tenter de les décrire) mais *ineffables* : d'eux, il semble qu'il y ait trop à dire. Ils définissent un espace existentiel asémantique comme par excès de sens. C'est ainsi, notamment, qu'on n'en a jamais fini avec le charme et la grâce.

*La grâce*

Mille deux cents pages purent ne pas sembler de trop à un auteur pour tenter de définir la grâce dans les arts (Raymond Bayer *L'esthétique de la grâce*, 1933<sup>6</sup>). Mais, entendant traiter la grâce comme un fait objectif, il ne parvint pourtant qu'à la définir assez vaguement comme un "équilibre de structure, construit dans la multiplicité et la souplesse des solutions, où se créent des aspects de surcroît".

Mais qu'est-ce que la grâce ? L'action créatrice se révèle non pas tant par la beauté que par la grâce ; c'est-à-dire non pas tant dans les formes que dans les mouvements pour lesquels sont faites les formes, écrivait Félix Ravaisson (*Testament philosophique et fragments*, 1933, p. 81 et sq.<sup>7</sup>). En ce sens, l'élément de la grâce est proprement le rythme, selon Ravaisson. Une expression s'en trouve dans les vibrations qu'on attribue à la lumière, dans les ondulations des vagues, dans la marche des animaux et surtout dans celle du serpent qui, n'ayant de membres qu'en puissance, se déplace par des mouvements alternatifs. Ravaisson rappelle à ce propos que Léonard de Vinci recommandait d'observer "le serpentement de toute chose"<sup>8</sup>. Le peintre William Hogarth appelait la ligne serpentine la ligne de grâce car c'est elle qui, selon lui, donne de la grâce à la beauté. Pour Hogarth, une des règles fondamentales de la peinture étant d'éviter la régularité, les formes les plus gracieuses étaient celles qui présentent le moins de lignes droites (*Analyse de la beauté*, 1753, VII, p. 182<sup>9</sup>). Selon Goethe, le vivant, en sa forme achevée, aime à se recourber. Il en résulte grâce et beauté.

<sup>6</sup> 2 volumes, Paris, Alcan, 1933.

<sup>7</sup> Paris, Boivin, 1933.

<sup>8</sup> Mais Ravaisson se tromperait en l'occurrence sur ce que voulait dire Léonard, d'après D. Janicaud *Une généalogie du spiritualisme français*, La Haye, Nijhoff, 1969, p. 11 & pp. 53-56.

<sup>9</sup> trad. fr. Paris, ENSB-A, 1991.

La grâce, ainsi, c'est d'abord le mouvement et, dans le mouvement, c'est l'aisance, note également Raymond Bayer. C'est l'élasticité d'un mouvement doux et silencieux. C'est surtout le fugitif instant où le travail est nul (la relevée des ailes de l'oiseau ; le troisième temps du galop du cheval). Quand le corps est devenu mobile et n'est plus moteur. Quand il suit l'impulsion dont il est la cause mais qu'il ne produit plus.

La grâce s'affirme encore dans une esthétique de l'inespéré. La grâce est pouvoir. Elle peut, miraculeusement, le mouvement qu'on n'escomptait pas. Elle atteint au moindre prix un rendement supérieur à celui qui était attendu. La grâce est donc aussi dans l'épargne. Elle est le propre des attitudes qui ne sentent pas l'effort, disait Herbert Spencer (*Essais de morale, de science et d'esthétique*, 1868, VIII<sup>10</sup>). Un mouvement est gracieux quand il atteint son but avec la moindre dépense de force possible. En même temps, la grâce est aussi ce qui organise le décentrement des centres d'intérêt (particulièrement dans la décoration). Elle assure le triomphe de l'indéterminé et se donne comme une réserve féconde de possibles. Elle n'est pourtant que la parabole même de l'éphémère. Elle vit entre la virtuosité et la mollesse, etc.

Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invisible, une grâce naturelle, qu'on n'a pu définir et qu'on a été forcé d'appeler le « je-ne-sais-quoi », explique Montesquieu. C'est un effet principalement fondé sur la surprise. Nous sommes touchés de ce qu'une personne nous plaît plus qu'elle ne nous a paru d'abord devoir nous plaire et nous sommes agréablement surpris de ce qu'elle a su vaincre des défauts que nos yeux nous montrent et que le cœur ne croit plus. Voilà pourquoi les femmes laides ont très souvent des grâces et qu'il est rare que les belles en aient (*Essai sur le goût*, 1754, Du je-ne-sais-quoi<sup>11</sup>).

Sans doute la grâce traduit-elle avant tout l'incessant jeu de renvoi de la perception à son objet, comme si celle-là savait d'emblée qu'elle ne peut être que lacunaire et manquer la plénitude de celui-ci. Dès lors, ce n'est pas que les notations ci-dessus ne soient fort suggestives. Mais de la grâce il y a toujours plus à dire. Elle se goûte mais ne se décrit pas. Pas davantage que la beauté qui (à la différence de la laideur), note Roland Barthes, ne peut s'expliquer. Elle s'affirme, se répète mais ne se décrit pas (*S/Z*, 1970, pp. 40-41<sup>12</sup>). Au plus, le discours peut asserter la perfection de chaque détail ou procéder par tautologie (l'ovale "parfait" d'un visage) ou comparaison (« belle comme Vénus » ; belle elle-même comme quoi ?).

Du charme et de la grâce - de ce qui est comme "le parfum de l'esprit autour de l'existence", selon l'expression de Vladimir Jankélévitch (*Fauré et l'inexprimable*, 1974<sup>13</sup>) - il reste toujours comme un résidu à l'analyse. Un "je-ne-sais-quoi" d'impalpable dont il ne peut

---

<sup>10</sup> trad. fr. Paris, Alcan, 1886.

<sup>11</sup> Paris, Colin, 1993.

<sup>12</sup> Paris, Seuil, 1970.

<sup>13</sup> Paris, Agora, 1974.

y avoir de philosophie, sinon négative (le charme n'est rien et n'est même pas ; toujours autre que ce qu'il paraît être, il est essentiellement évasif, etc.). *L'ineffable en ce sens impose un silence méditatif et profond comme seule attitude possible au-delà des mots. C'est un manque de mots qui accapare et dont on peut parler parce qu'il n'est pas néant mais surcroît de sens immédiat.*

\*

#### 1. 4. 4.

*La musique a-t-elle un sens ?*

Ce que le discours s'épuise à rendre, c'est surtout la vivacité d'une impression brute, c'est l'évidence immédiate d'une pensée. Quand je pense, écrit le mathématicien Jacques Hadamar, les mots sont totalement absents (*Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique*, 1945<sup>14</sup>). Ce constat ne contrariera que ceux pour lesquels – ce fut un dogme intangible au cours du XX<sup>e</sup> siècle – il n'y a pas de pensée sans langage (voir 3. 2. 28. & 31.). Mais J. Hadamar cite Schopenhauer : les pensées meurent au moment où elles s'incarnent dans des mots. Vraiment ? Qui ne s'est senti, réveillé d'un rêve ou au cours d'une réflexion, tenir une idée géniale mais bientôt insaisissable et rapidement effacée ? Parce que les mots qui tentent de l'exprimer l'ont trahie ou parce qu'elle n'était géniale qu'en rêve ? C'est une sensation qu'illustre particulièrement la puissance d'une musique qui nous emporte. D'où l'ambiguïté de ces formules de Debussy : “la musique commence là où la parole est impuissante” ; “elle est faite pour l'inexprimable”<sup>15</sup> ; formules qui peuvent signifier que la musique n'a rien à exprimer ou bien qu'elle parvient à exprimer ce que les mots sont impuissants à dire.

Le renoncement à parler qui nous prend face à l'ineffable – celui notamment d'une musique - est l'expression d'une stupeur<sup>16</sup>. Il s'enracine dans un retard de l'expression sur la sensation, dans un débordement de la parole par sa signification et ce que nous peinons à transcrire nous paraît alors inévitablement doué d'une vie et d'un sens autonomes. A telle mélodie qui nous bouleverse, nous prêtons le pouvoir *en soi* de provoquer et de déterminer nos sentiments. En ce qu'elle est communication immédiate, la musique, pour ne considérer

---

<sup>14</sup> Paris, J. Gabay, 1993.

<sup>15</sup> Voir M. Flothuis “*Exprimer l'inexprimable*”. *Essai sur la mélodie française depuis Duparc*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi GA, 1996, p. 47.

qu'elle, est "un acte qui prétend influencer un être", souligne V. Jankélévitch (*La musique et l'ineffable*, 1961<sup>17</sup>). Nous pensons en effet immédiatement la comprendre mais sans pouvoir vraiment en rendre le sens, comme si elle était le véhicule d'un sentiment existant extérieurement à nous ; comme si elle était capable de réveiller des sentiments oubliés. Quand je viens de jouer du Chopin, il me semble que j'ai pleuré sur des fautes que je n'ai jamais commises. La musique crée en nous un passé dont nous étions ignorants, déclare l'un des personnages du dialogue d'Oscar Wilde *La critique de l'art* (1891<sup>18</sup>).

Douer la musique d'une puissance expressive, c'est lui reconnaître la possibilité de transmettre en tant que telles des données purement intérieures, relevant d'un état d'âme. Et l'on ne s'affranchit pas facilement d'un tel point de vue qui, assez naïvement, fait du goût une donnée immédiate, objective. Le pathétisme fait ainsi largement le fonds de la critique musicale, laquelle présente souvent de manière tellement objective les qualités que l'on peut subjectivement prêter à l'interprétation de telle ou telle œuvre – on parlera ainsi de la "sincérité" ou de "l'authenticité" d'une interprétation - qu'elle paraît fermement supposer que ces qualités existent en elles-mêmes, ce que l'auditeur pourrait vérifier. Il en va de même des descriptions littéraires de certaines musiques, comme celle des *Buddenbrook* (1901, 8<sup>o</sup> Partie, chap. VI<sup>19</sup>) de Thomas Mann. En les lisant, cependant, on n'entend rien ! Les descriptions peuvent valoir pour d'innombrables musiques. On a ainsi proposé de nombreuses œuvres très différentes comme modèles dont se serait inspiré Proust pour sa fameuse Sonate de Vinteuil (*Un amour de Swann*, 1913<sup>20</sup>).

Dans la musique traditionnelle indienne, les principaux modes, comme le mode *bhairavi*, proche du mode dorien des Grecs, passent pour correspondre à une disposition d'âme particulière. Le *malkosh*, souvent joué à la flûte, est censé ainsi produire un sentiment de paix. Dès lors, il est assez rare que les modes varient dans un même morceau.

La musique ne traduit rien par elle-même et seul un préjugé expressionniste, affirme Jankélévitch, peut pousser à croire que, capable de porter un sens clair, elle serait apte à exprimer *de soi* des idées, à suggérer des sentiments ; qu'elle pourrait décrire objectivement des paysages et des êtres. Au mieux, peut-on ajouter, la musique est capable d'*évoquer* des

---

<sup>16</sup> Paul Souriau a rapproché les effets de la musique de l'hypnose (alors en vogue). *La suggestion dans l'art*, Paris, Alcan, 1909.

<sup>17</sup> Paris, Armand Colin, 1961.

<sup>18</sup> in *Intentions*, trad. fr. Paris, Stock, 1928.

<sup>19</sup> trad. fr. Paris, Fayard, 1965.

situations, certaines réalités (l'écoulement de l'eau, le balancement d'une barque, etc.), non sans poncifs et stéréotypes, particulièrement dans la musique de cinéma – cette dernière, jugeait le critique Claude Mauriac, excelle à créer des états d'âme factices, dont peuvent user les réalisateurs avec un peu trop de facilité (*Il faut en finir avec la musique de film*, 1948<sup>21</sup>). La musique peut ainsi non pas exprimer un texte, des idées mais les illustrer. On parle de « figuralisme » (ou de « madrigalisme », dans la mesure où ce genre d'effets abondent dans les madrigaux de Lassus, Monteverdi ou Gesualdo).

Jankélévitch s'oppose à la volonté romantique d'unir intimement Verbe et musique. Une volonté sensible chez Franz Liszt - qui dans un article insistait sur la nécessité pour le musicien d'être aussi poète (*De la situation des artistes*, 1835<sup>22</sup>) - et surtout chez Richard Wagner, pour lequel la musique pouvait *réaliser* des pensées, c'est-à-dire non pas seulement évoquer leur contenu mais le représenter. Le leitmotiv attaché à un personnage ne devait pas seulement exprimer un sentiment général pour Wagner mais directement l'engendrer. Farouche opposant à Wagner, Eduard Hanslick défendra dès lors l'idéal d'une musique pure, d'une beauté musicale en soi et sans relation avec des idées extra-musicales (*Du beau dans la musique*, 1854, p. 10<sup>23</sup>).

Le rejet de cet expressionnisme romantique conduira des compositeurs comme Debussy à “retenir” délibérément leurs compositions, affaiblissant à cet effet les fonctions tonales du langage musical classique et surtout le caractère affirmé des motifs mélodiques, pour leur substituer des notes fugitives, suggestives et non descriptives<sup>24</sup>. Sans doute ne souligne-t-on pas assez cet impératif de retenue, presque de pudeur, qui inspire depuis lors souvent la création musicale, jusqu'à lui donner parfois, d'un point de vue sentimental, un caractère véritablement puritain.

Dans le *Carnaval* de Schumann, note un critique, il est certes bon de savoir que "Chiarina" est un portrait de la jeune Clara Wieck et cela n'est pas sans intérêt pour notre appréciation de l'œuvre. Mais il est singulièrement difficile de préciser en quoi notre compréhension de la musique s'en trouve enrichie<sup>25</sup>. Dès qu'on la tient pour un langage, dès qu'on lui assigne un sens précis, descriptif ou symbolique - dès qu'on tente d'y reconnaître des

---

<sup>20</sup> *A la recherche du temps perdu I*, Paris, Pléiade Gallimard, 1987.

<sup>21</sup> Cité par M. Chion *La musique au cinéma*, Paris Fayard, 1995, p. 111.

<sup>22</sup> in *Artiste et société*, trad. fr. Paris, Flammarion, 1995.

<sup>23</sup> trad. fr. Paris, C. Bourgois, 1986.

<sup>24</sup> Voir M. Fleury *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996, p. 182.

<sup>25</sup> Voir C. Rosen *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, 1994, trad. fr. Paris, Seuil, 1998, p. 93.

sentiments déterminés par exemple - la musique est équivoque et souvent décevante. Beaucoup d'œuvres musicales - les *Tableaux d'une exposition* (1874) de Moussorgski par exemple - n'ont-elles pas un programme assez insignifiant en regard de leur puissance ? Un programme précis peut être tout à fait décevant, rien ne se révélant de ce qu'il annonce. Est-on vraiment sûr, ainsi, d'entendre les efforts désespérés d'un enterré vivant dans le *Prélude en ut dièse mineur* de Rachmaninov ?

Ce n'est donc pas que la musique ne puisse être fortement expressive mais elle ne reçoit de signification qu'*extérieurement*, au moment de son audition ou même après coup. Si d'une phrase musicale, nous tendons à penser qu'il y a "tant de choses en elle", c'est une illusion de croire que ce contenu se déploie pendant l'audition, note Ludwig Wittgenstein (*Fiches*, posthume 1967, 173<sup>26</sup>). La musique ne porte pas son sens avec elle et par devant elle mais celui-ci nous demande au contraire une participation plus ou moins active pour exister. C'est pourquoi, quant au sentiment qu'il fait naître en nous, un thème musical ne peut être traduit dans un autre mais seulement être rapproché d'un autre au gré d'affinités toutes subjectives, ou en se fiant au vocabulaire de quelques effets généraux : un chromatisme descendant évoque plutôt la tristesse, le regret, le deuil, tandis qu'une montée rythmiquement élancée vers la note la plus aiguë est plutôt associée à l'héroïsme, à la volonté ou à la joie, etc.<sup>27</sup>. Toutefois, il suffit de souligner que l'*Ode à la joie* de Beethoven fut nommée "Symphonie Bismarck" à l'apogée de la Prusse, dont il fut l'hymne, tandis qu'à Paris, au même moment, certains y entendaient une « Marseillaise de l'humanité ». Elle devint par la suite un hymne pour les nazis, les socialistes, la Rhodésie raciste d'Ian Smith et l'Union européenne enfin<sup>28</sup>. Que de causes opposées rangées sous la même bannière ! Et que dire des innombrables interprétations qui ont été données de « l'accord de Tristan » (le premier accord qui ouvre l'opéra de Wagner) ?<sup>29</sup>

Les compositeurs combinent des notes, disait Stravinsky. Comment et en quoi les choses de ce monde s'impriment sur la musique, ce n'est pas à eux de le dire. La musique, par son essence, est impuissante à exprimer quoi que ce soit. Qui croira cependant que, composant son *Voyage d'hiver*, Schubert s'est contenté de mettre des notes bout-à-bout ?

---

<sup>26</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 2008.

<sup>27</sup> Voir A. Boucourechliev *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993.

<sup>28</sup> Voir E. Buch *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>29</sup> Voir J. Chailley *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris, Leduc, 1972.

Mieux vaudrait dire que la musique traduit des sentiments aussi profonds qu'imprécis ; des états d'âme sans contenu ferme, note Hegel ; qui ajoute que c'est bien pourquoi le talent musical peut être extrêmement précoce et éclore quand l'esprit est encore presque vide. On peut concevoir un virtuose idiot mais difficilement un grand poète (*Esthétique*, posthume 1835, I, Introduction, p. 58<sup>30</sup>). La musique plait d'autant plus qu'elle n'oblige pas à penser et c'est justement parce qu'elle exprime sans les expliciter des désirs et des sentiments qu'on peine à dire ou à avouer que la musique, comme les récits romancés, est à même de jouer ce double rôle d'excitant et de calmant qui la rend tellement présente dans nos sociétés, souligne Eric Weil (*Logique de la philosophie*, 1967, IX<sup>31</sup>).

On ne peut nier cependant que la musique est capable de nous "parler" et lui refuser toute signification, toute expressivité revient finalement à admettre que le langage verbalisé est le seul langage. En fait, il n'y a nulle difficulté à reconnaître l'existence d'un langage musical. Mais il faut alors admettre qu'il peut être ressenti sans doute mais non pas exprimé sans la verbalisation ; laquelle représente, note Jean-Jacques Nattiez, tout à la fois la possibilité et la perte de toute sémantique musicale, car il n'y a jamais et il ne peut y avoir coïncidence entre ce que la musique nous dit et ce que nous disons d'elle (*Fondements d'une sémiologie de la musique*, 1975<sup>32</sup>). C'est que le sens musical est beaucoup moins concret que celui d'un mot. De là, la multiplicité de ses interprétations possibles – devant caractériser le même passage de *Tristan* à partir d'une liste de mots prédéfinie, des auditeurs parlent de désolation et d'autres de rêve (p. 182). Et c'est pourquoi les images illustrent finalement assez mal la musique : plus précises qu'elle, elles peuvent en diminuer la portée ressentie à la seule écoute.

Comment soutenir que la musique n'a pas de beauté immédiate, susceptible d'émouvoir de manière générale ? Il faut seulement dire que cette beauté, dès qu'on la décrit, n'est plus rien de musical. Le langage musical n'a de réalité que vécue et tels sont aussi bien le plaisir ou la grâce – on ne peut en parler que d'un point de vue extérieur, en leur plaquant des mots qui ne sauraient relever d'eux. Ce sont là des langages qui ne peuvent être leur propre métalangage : ils ne sauraient parler d'eux-mêmes. Ils n'ont pas de réflexivité et partant sont incapables d'énoncer leur propre sens. C'est que leur vérité est seulement vécue.

---

<sup>30</sup> trad. fr. 4 volumes Paris, Flammarion, 1979.

<sup>31</sup> Paris, Vrin, 1974.

Elle éclate en une multitude d'interprétations, de mots dès qu'on tente de la décrire et elle se dissout dans le bavardage. Finalement, la musique impose le silence mais, quoique ce soit là une illusion très courante, il est impossible de considérer que ce silence renvoie à quelque sens riche en même temps que formulable en tant que tel. Même si nous le croyons, depuis qu'à l'époque moderne la musique s'est vue prêter de hautes profondeurs culturelles.

Charles Rosen souligne ainsi que l'on joue aujourd'hui bien plus lentement les Adagios des Symphonies classiques qu'à l'époque où ils furent écrits. Il nous semble qu'il faut en souligner la profondeur. De même, on n'accentuait pas, comme souvent de nos jours, une note précédant un silence à l'époque de Beethoven ; lequel ne terminait pas couramment ses morceaux d'une fin trop nette et jugeait le jeu de Mozart trop haché (*Les sonates pour piano de Beethoven : un petit guide*, 2002, p. 43 et sq. & p. 141<sup>33</sup>).

Une œuvre d'art n'est ni purement sens, ni purement chose, souligne Pierre Francastel. L'art donne du sens à des choses et il est irréductible en ceci (*La réalité figurative*, 1965, p. 13<sup>34</sup>). La musique ainsi n'exprime pas ce qui pourrait être dit autrement et c'est ce qu'on peut retenir de cette formule de Félix Mendelssohn : « ce qu'une musique que j'aime exprime n'est jamais une pensée trop vague pour être enclose dans un mot mais trop précise. » *Aimer la musique, c'est apprendre une langue propre qui n'a pas de traduction* – de sorte qu'on ne saura jamais avec certitude si l'on saisit bien ce qu'elle exprime. Il n'y a pas de réponse musicale possible à cette interrogation.

La musique nous laisse toujours choisir entre d'indéfinies possibilités d'interprétation. L'impression ineffable qu'elle peut susciter, même après d'inlassables écoutes, ne tient pas à un sens en soi trop profond ou trop riche mais au fait que nous ne parvenons pas à le formuler clairement. Toute sa profondeur, ainsi, n'est rien d'autre qu'un immense avenir de réflexion et de perplexité qui risque de n'être jamais vraiment réalisé (quand on a parlé de la "profondeur" d'une oeuvre, on ne sait en général rien dire d'autre et il est rare même qu'on s'y essaie...). Cela convient sans doute à la plupart des hommes, qui ne demandent à la musique qu'une légère griserie pour accompagner leurs associations d'idées, pour rythmer leurs songeries et bercer leurs ruminations, note Jankélévitch. Certains, pourtant, veulent "comprendre". Le front barré par la méditation, ils suivent le déroulement du morceau selon une analogie rhétorico-déductive. Ils parleront "métier", "grammaire", s'imaginant viser une réalité

---

<sup>32</sup> Paris, UGE 10/18, 1975.

<sup>33</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 2007.

purement musicale. Dans le premier mouvement de la *Sonate Hammerklavier* op. 106 de Beethoven, on trouve un fameux la dièse là où l'on attendrait plus naturellement un la bécarré. Il a donc fallu le justifier et les exégètes sont allés assez loin pour lui trouver des raisons. En fait, il s'agit sans doute d'une erreur...<sup>35</sup> Car l'on veut parfois trouver un sens à chaque note et chez Wagner, ainsi, « entendre » la matière avec ut, la lumière avec ré, le mouvement en mi<sup>36</sup>. N'est-ce qu'un moyen de défense pour ne pas sympathiser ? Pour se soustraire au charme ? demande Jankélévitch. Se méfie-t-on ainsi de l'ineffable ? De cette sorte de lucidité trompeuse que crée la musique et dont la pseudo-évidence ne cache en fait qu'une certaine confusion. Enchanté par le jeu d'un citharède, le tyran Denys lui promet de nombreux cadeaux. Le lendemain, comme le musicien le lui rappelait, Denys lui dit qu'il l'avait déjà payé : autant tu m'as donné de bonheur par tes chants, autant je t'en ai donné avec mes espérances. *L'illusion de l'ineffable est précisément là en effet : se convaincre que l'apparente profondeur qu'il recèle a un sens clair intrinsèque et se satisfaire de sa promesse sans plus d'examen. Croire que cette profondeur, dont l'ineffable n'offre que le signe, dispense d'articuler notre compréhension et de distinguer entre pensée et rêverie. C'est à ce titre que plusieurs philosophes ont pu marquer leur défiance vis-à-vis des pouvoirs de la musique.*

***Défiance des philosophes à l'égard de la musique***

A différentes époques, on trouve formulée chez certains auteurs une défiance étrangement semblable vis-à-vis de la musique et de ses effets. La musique nous transporte dans des états émotionnels qui ne sont pas les nôtres, lit-on dans *La sonate à Kreutzer* de Léon Tolstoï (1889, chap. XXII<sup>37</sup>). Elle possède, de ce point de vue, une force d'entraînement comparable à celle que peuvent avoir le bâillement et le rire des autres. Mais ainsi, à part les musiques "fonctionnelles" qui visent à susciter en nous certains mouvements et émotions déterminés - musique militaire, musique de danse ou musique de messe - la musique ne parvient qu'à nous exciter sans nous satisfaire, conditionnant en nous un énervement émotionnel à vide qui, une fois enclenché et devenu un sentiment presque réel, devra trouver à se décharger. C'est pourquoi la musique, dans ses effets, est potentiellement dangereuse. Elle excite et libère de manière aveugle les passions. On comprend

---

<sup>34</sup> Paris, Denoël/Gonthier, 1965.

<sup>35</sup> Rosen *op. cit.*, p. 22 et sq.

<sup>36</sup> Voir J. Dauven *La gamme mystique de Richard Wagner*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961.

<sup>37</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 1994.

ainsi qu'en Chine son organisation ait pu relever de l'Etat. Certaines tonalités étaient réputées pouvoir faire vaciller l'Empire, lit-on dans le roman de Hermann Hesse *Le jeu des perles de verre* (1943, p. 25 et sq.<sup>38</sup>). Par la musique, il semblait qu'on pouvait capturer le peuple. Et c'est bien parce qu'elle peut ainsi agir tel un sortilège que différents philosophes se sont méfiés de la musique.

*Platon et saint Augustin.*

Platon, dans sa *République* (385-370 av. JC<sup>39</sup>), ne veut entendre jouer que les modes musicaux les moins modulants : les austères modes phrygien et dorien (III, 398 et sq.). Sont proscrits le mode ionien et certains modes "relâchés" du lydien, dont les harmonies sont propres aux banquets et à la déploration des morts (celle-ci ayant souvent été jugée obscène par les philosophes de l'Antiquité, voir 3. 3. 38.). Platon ne veut pas non plus d'instruments tels que les flûtes et les harpes aux harmonies languissantes, multiples – Aristote lui objectera que l'on ne peut tolérer le mode phrygien en même temps qu'interdire la flûte, tous deux ayant les mêmes effets « orgiastiques et passionnels » (*Politique*, VIII, 7, 1342b<sup>40</sup>). Aristote reconnaît néanmoins qu'il ne faut utiliser dans l'éducation que les modes aux tendances morales les plus prononcées. Face à un auditoire vulgaire, en revanche, on doit être libre de faire usage d'un genre de musique d'une égale vulgarité, admet Aristote.

Les orchestres de la *République* de Platon se limitent à la cithare et à la lyre. Le pipeau est laissé aux pâtres dans les champs. Surtout, il ne faut pas rechercher bigarrures et diversité de cadence dans les rythmes. Il faut ôter d'emblée à la musique toute puissance de débordement. Si la Cité idéale, en effet, doit être fondée sur une vie harmonieusement réglée pour chacun, comment tolérer que la musique ait le pouvoir d'exciter arbitrairement et comme par plaisir les passions ? Platon décrit aussi bien la justice en termes musicaux et compare l'âme juste à un instrument qui, à tout moment, menace d'être désaccordé (IV, 443d). Avant lui, pour le pythagoricien Damon, le tempérament de chaque âme réclamait une harmonie particulière et les différentes mélodies étaient à même de façonner les tempéraments<sup>41</sup>.

Ce n'est donc pas tant la musique qui est mise en cause par Platon que le charme qu'elle est fallacieusement à même d'exercer. Dans la *République*, d'autres interdits seront définis concernant les autres arts. Mais rien ne touche avec plus de force l'âme que la musique, reconnaît Platon. Dans *Les Lois* (357-347 av. JC), il n'hésite pas à dire qu'Athènes perdit l'union sacrée qu'elle avait vu s'établir dans la lutte contre les Perses et s'enfonça dans le déclin d'abord par le mélange des genres musicaux (III, 699c et sq.). Jusque-là, on n'avait pas le droit de s'affranchir de la séparation stricte qui était établie entre les différents types de musique (hymnes aux dieux, thrènes, péans, etc.).

<sup>38</sup> trad. fr. Paris, Calmann-Lévy, 1991.

<sup>39</sup> *Oeuvres complètes*, trad. fr. en deux volumes Paris, Pléiade Gallimard, 1950.

<sup>40</sup> trad. fr. Paris, Vrin, 1977.

Mais les poètes confondirent tout en cherchant les louanges de la foule, dont le goût devint ainsi l'unique critère de la qualité musicale. Or à travers la promotion du goût de la multitude trouve à s'affirmer le principe individuel ; chacun se croyant capable de juger de toutes choses. Ainsi a débuté l'esprit de révolution et la culture libérale, écrit Platon. La ruine de la Cité n'a eu d'autres causes que l'impudence et l'excès de la liberté individuelle. C'est pourquoi dans l'organisation idéale que dessinent *Les Lois*, des magistrats sont chargés de l'instruction musicale et veillent à l'arbitrage des concours musicaux (IV, 764-765). L'Etat y est maître de toute récompense en la matière, tant il importe que la musique ne soit pas jugée sur le simple plaisir qu'on y trouve.

Et contre la tentation de faire passer le plaisir de l'oreille avant l'esprit, Platon en vient à rêver d'une musique toute mathématique. Une musique idéale et idéelle dont l'idée reviendra chez saint Augustin, souhaitant que les jeunes gens, s'arrachant aux seules sensations corporelles que procure la musique, se tournent vers le Dieu unique par l'amour des vérités immuables qu'il la croit à même d'incarner (*La musique*, 389<sup>42</sup>).

Augustin s'en prend aux amateurs qui, "comme des bêtes", goûtent la musique sans arrière-pensée, par repos ou simple distraction (I, IV, 5). Mais il ne condamne pas la musique en elle-même. Et de même que Platon, dans le *Phédon*, pouvait célébrer la musique à l'égal de la philosophie, Augustin la croit capable de conduire l'âme à Dieu. Mais il s'agit alors d'une musique si idéelle qu'elle se passerait, à la limite, de tout intermédiaire, c'est-à-dire de toute expression concrète (VI, XIV, 46).

On a pu souligner qu'en général les Pères de l'Eglise étaient peu réceptifs à la suavité musicale - alors volontiers associée, il est vrai, aux banquets et surtout aux cultes idolâtres du monde romain. L'orgue, instrument de cirque, ne deviendra un instrument d'église qu'avec le pape Vitalien au VII<sup>e</sup> siècle. Il faut chanter avec son cœur, plutôt que cultiver sa voix, affirme saint Jérôme. S'expose au péché celui qui, en entendant les répons divins, est davantage contenté par les modulations que par le sens des mots, admettra-t-on longtemps. Or c'est là une situation que décrit Augustin pour son propre compte dans ses *Confessions* (397-401, X, 33<sup>43</sup>), ne cachant pas le pouvoir que la musique a sur lui, ni la difficulté qu'il éprouve à se détacher d'elle. Les chants d'église le font pleurer et il craint que ses sens ne l'abusent quand ce sont des paroles saintes qui sont chantées.

Dans les monastères cisterciens, contre ce genre de tentations, on reformera le chant pour ne pas laisser les formules mélodiques ornementales éloigner l'esprit du texte. On supprimera les

---

<sup>41</sup> Voir *Les Présocratiques*, Paris, Pléiade Gallimard, 1988, p. 459.

<sup>42</sup> *Œuvres I*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1998. Dans l'Antiquité, les poèmes épiques étaient souvent chantés. C'est pourquoi, comme Platon, Augustin parle assez indifféremment de la musique, de la poésie et de la danse. Son ouvrage est en fait un traité de métrique qui, pour ce qui regarde la musique proprement dite, ne s'occupe pratiquement que du rythme.

<sup>43</sup> *Œuvres I*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1998.

mélismes trop longs et les répétitions des formules mélodiques au sein d'un même mélisme<sup>44</sup>. En regard, le point de vue d'Odon, l'un des premiers abbés de Cluny, vers 926, ne repoussant pas l'inflexion des voix, considérant qu'elles permettent d'expulser les désirs diaboliques de ceux qui les écoutent, ce point de vue demeura assez singulier<sup>45</sup>. En 1324, une Décrétale de Jean XXII s'empendra à la nouvelle musique, dont les valeurs brèves empêchent de comprendre les paroles sacrées et font primer la musique sur le texte.

Il serait donc trop simple de croire qu'Augustin se méfie de la musique à cause de sa seule lascivité car c'est surtout son caractère de faux-semblant qui lui paraît dangereux. La musique séduit les passions et détourne de la recherche du vrai bien (la jeunesse doit tirer de tout une utilité, disait également Platon pour justifier que l'enseignement musical soit encadré par des fonctionnaires). En fait, les réserves d'un Platon ou d'un Augustin peuvent se comprendre en regard d'un certain romantisme musical qui trouve à célébrer comme spirituelle la stupeur informulée par laquelle la musique "nous emporte comme une mer", ainsi qu'écrivait Baudelaire à propos du prélude de *Lohengrin*.

Un contemporain peut ainsi reprendre à son compte cette défiance face aux effets de la musique, se manifestant par l'irruption en nous d'une puissance brutale qui, ayant d'un élan dompté le corps, s'empare de notre âme et la ravit - paraissant l'élever quand elle ne fait que la plonger dans le silence bruyant des passions (Henri Davenson *Traité de musique selon l'esprit de saint Augustin*, 1942<sup>46</sup>). C'était contre cette illusion de profondeur que Nietzsche critiquait la musique de Wagner.

\*

*Nietzsche contre Wagner.*

Nietzsche était un véritable musicien (qui composa même des messes !) et une amitié très forte le lia à Wagner. Entre eux, la conformité de vues n'eut qu'un temps cependant<sup>47</sup>. A partir de 1879, Nietzsche commença à instruire le procès du wagnérisme (*Opinions et sentences mêlées*, § 134<sup>48</sup>), renouvelant ainsi assez considérablement ce qui avait été jusque là son esthétique musicale<sup>49</sup>.

Dans *Le cas Wagner* (1888<sup>50</sup>), Nietzsche s'en prend à la musique de son ancien ami en ce qu'elle résume, selon lui, toutes les tares de la modernité. Il y voit un art malade et d'une morbidité toute moderne. Un art de la décadence. Un monde de la passion convulsive, hystérisée. Les héros de

<sup>44</sup> Voir C. Maître *La réforme cistercienne du plain-chant*, Bruxelles, Brecht, 1995.

<sup>45</sup> Voir M. P. Ferreira « Liturgie et musique à Cluny » *Dossiers d'archéologie* n° 269, janvier 2002, p. 45.

<sup>46</sup> Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1942.

<sup>47</sup> Voir G. Liébert *Nietzsche et la musique*, 1995, Paris, Quadrige PUF, 2000, p. 161 et sq. L'auteur souligne que la défiance de Nietzsche vis-à-vis de la musique était déjà patente bien avant son amitié avec Wagner (p. 201 et sq.).

<sup>48</sup> trad. fr. Paris, Gonthier Médiations, 1975.

<sup>49</sup> Voir M. Kessler *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, PUF, 1998, II° partie, chap. 2.

<sup>50</sup> trad. fr. Paris, Folio Gallimard, 1974.

Wagner sont de véritables types physiologiques, écrit Nietzsche. Ils forment une galerie de malades ! Wagner a su déceler dans la musique le sûr moyen d'agacer les nerfs fatigués d'une époque. Les jeunes l'idolâtrèrent. Il leur fournit exactement ce qu'ils veulent : du sublime, du profond, de l'écrasant ou plutôt l'impression de tout ceci. Son art est celui de la pantomime. Un pur art d'effets qui met la musique elle-même en spectacle. Schopenhauer, déjà, critiquait de la même façon les compositions « vides » de son époque, dépourvues de sens et de mélodie et uniquement bâties sur l'harmonie, auxquelles il opposait Rossini, "qui parle sans aucun mot" (*Parerga & Paralipomena*, 1851, II, § 219<sup>51</sup>).

Ses opéras n'étant que "l'écho bëlant d'un passé révolu", Wagner rabaisse la musique au niveau "des symboles phonétiques conventionnels", "des récitatifs informes des sauvages", jugeait Max Nordau (*Dégénérescence*, 1893<sup>52</sup>). Ce fut là une critique courante à l'époque et longtemps on déplora qu'avec la mélodie continue wagnérienne il n'y ait plus de chants – ceux-là mêmes qui, ponctués d'intermèdes et de récitatifs, faisaient le succès de l'opéra italien et permettaient aux ténors de se mettre en valeur. Les opéras de Wagner paraissaient si peu chantés que, longtemps, on regretta qu'il y ait des voix sur les « symphonies ». De nos jours encore, d'ailleurs, le Wagner "grand public" n'est guère connu qu'à travers des morceaux symphoniques (les ouvertures des opéras notamment).

Wagner invoque inlassablement l'infini, souligne Nietzsche. Ses timbres sont singuliers jusqu'à la manie et plus ils sont énigmatiques, plus on y trouve d'esprit. Le musicien se fait comédien et cette transformation de l'art dans le sens de l'histrionisme témoigne, selon Nietzsche, d'une dégénérescence physiologique : la généralisation d'une sensibilité hystérique. L'art de Wagner est fait pour la foule, laquelle ne comprend rien à la musique mais aime le théâtre et veut des effets, de l'expression. Peu lui importe - au contraire - que Wagner s'affranchisse des règles musicales, qu'il ne forge pratiquement plus de mélodies. La musique n'est plus là que pour renforcer les mots, les gestes. On doit immédiatement pouvoir reconnaître qu'il y a là du sens, si possible profond. N'étant plus conçue comme un tout organique, la musique n'a plus de développement proprement dit. Le mot y devient souverain. La phrase déborde (le *Leitmotiv*). C'est là l'indice d'une décadence qui signifie finalement que le pouvoir est tombé aux mains des masses, écrit Nietzsche (p. 43). Le dépérissement du sens mélodique est une grossièreté démocratique, écrit-il dans *Le gai savoir* (1882<sup>53</sup>). Tandis qu'avec son plaisir de la règle, son hostilité pour ce qui est inachevé, informe et arbitraire, le goût mélodique est d'ancien régime (§ 103).

Wagner est le musicien d'un monde individualiste, d'un monde atomisé par l'éclatement des libertés individuelles. Et, contre le philtre de *Tristan*, contre une musique faite pour bercer les rêveries crépusculaires d'esprits embrumés, Nietzsche recommande la musique joyeuse,

---

<sup>51</sup> trad. fr. Paris, Coda, 2005.

<sup>52</sup> trad. fr. en 2 volumes, Paris, Alcan, 1894.

<sup>53</sup> trad. fr. Paris, Folio Gallimard, 1950.

méditerranéenne, de Bizet (il cite encore avec faveur Chopin, Liszt et Rossini) - avouant pourtant qu'il doit lui-même se forcer à écouter *Carmen*, comme s'il s'agissait là d'une désintoxication<sup>54</sup>. Il recommande la phrase organisée, précise, concise du musicien français contre le polyype de la mélodie continue wagnérienne.

\*

De Platon à Nietzsche, nous assistons ainsi à une condamnation étrangement semblable des artifices trompeurs de la musique, flattant les passions et apportant une jubilation illusoire. Sous ce jour, à l'époque contemporaine, la musique pourra être critiquée en tant qu'elle peut être un instrument de conditionnement social, d'aliénation. C'est ainsi que Theodor Adorno parle de la musique populaire (*Sur la musique populaire*, 1937<sup>55</sup>).

*Adorno. Critique de la musique populaire.*

La caractéristique fondamentale de la musique populaire est sa standardisation, explique Adorno. Elle repose sur des schémas immuables (l'importance de certains rythmes, du refrain, etc.) ne laissant l'invention s'investir que dans des détails assez indifférents par rapport à un ensemble que l'auditeur doit toujours pouvoir reconstituer automatiquement, quelles que soient les libertés prises. En regard, la musique qu'Adorno nomme "sérieuse" est un discours organique où chaque détail compte par rapport au tout, lequel ne peut être saisi d'emblée mais se construit pas à pas (sur la manière dont Adorno envisageait le développement de la musique contemporaine, voir l. 6. 8.).

Or c'est un impératif commercial évident qui conditionne la standardisation de la musique populaire, souligne Adorno. Celle-ci doit favoriser une écoute facile, peu attentive, à la différence de la musique sérieuse qui requiert l'auditeur tout entier et réclame son temps, accédant ainsi au statut d'un véritable langage quand la musique populaire, elle, semble avoir toujours peur de déranger et se satisfait volontiers de n'être qu'un fond sonore. Harmoniquement, rythmiquement ou mélodiquement, elle peut donc être plus sophistiquée que la musique sérieuse mais, toujours, elle recherche des réactions stéréotypées. Elle prive l'auditeur de sa spontanéité et engendre des réflexes conditionnés, quoique les impératifs commerciaux imposent de le dissimuler. Pour plaire à tous, en effet, la musique doit flatter le goût individuel de chacun. C'est ainsi qu'une musique largement industrialisée dans sa promotion et sa distribution restera artisanale dans sa production. Elle multipliera les oeuvres, les genres et les choix. Elle fera la part belle aux artistes, aux individualités créatrices. En irait-il autrement qu'elle serait rejetée, son caractère fabriqué devenant par trop patent. L'auditeur doit avoir l'impression d'élire ce qui lui plaît. Sans cet acte positif

---

<sup>54</sup> Sur Nietzsche et la musique, voir Stefan Zweig *Nietzsche*, 1930, trad. fr. Paris, Stock, 1996, chap. 8.

<sup>55</sup> trad. fr. in *Revue d'esthétique* n° 19, 1991, pp. 181-204. Voir C. Béthune *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003. Elève de Berg, Adorno était lui-même compositeur. Très rares, ses œuvres sont parfois trouvables sur disques, comme ses *Six pièces pour orchestre*. Certaines notations d'Adorno peuvent être rapprochées des *Scènes de la vie future* (Paris, Mercure de France, 1930) de Georges Duhamel.

d'adhésion, il n'achètera pas. Toute une critique musicale répond d'ailleurs à ce besoin, que l'industrie du disque n'a dès lors guère besoin de contrôler. Elle parle des artistes, commente leur production comme s'il s'agissait d'œuvres irrémédiablement originales et nouvelles. C'est que la musique populaire, en effet, est apparemment pleine de singularités, de libertés. L'improvisation notamment y occupe une place importante (les *solis* sont partie prenante des morceaux), bien que soumise à des schémas rythmiques et harmoniques si contraignants qu'elle ne saurait guère être plus qu'un embellissement.

Pour plaire, la musique populaire doit innover dans les marges d'un style convenu. Elle laissera ainsi libre cours à l'invention - ou plutôt à la surprise - en même temps qu'elle obéira à des impératifs de rondeur et de richesse du son (ce qu'Adorno appelle "le style glamour"). Dès lors, bien qu'ils restent le plus souvent dans l'ombre, les arrangeurs ont une importance cruciale, car dans la musique populaire une mélodie est rarement autonome, étant surtout suspendue à l'harmonie (voire au rythme et même au simple son, pourrait-on ajouter en songeant au rock, au rap et à la techno). La musique est ainsi décorée de couleurs flatteuses comme les magasins de lumières. Ses ornements conditionnent pratiquement seuls la jubilation qu'elle procure - une sensation de triomphe facile qui efface l'ennui. La musique populaire pousse à l'exultation, soit à un comportement très puéril qui profite de la volonté des auditeurs d'être excités à peu de frais.

Et plus il s'appauvrit, plus le langage musical est à même d'engendrer une dépendance quasi névrotique (répétition de formules, colorations doucereuses, réduction de la mélodie à quelques sons, allant jusqu'à ressembler à un balbutiement enfantin, etc.). Une telle excitation, écrit Adorno, est ce que veulent les travailleurs à l'âge d'une production mécanisée, parcellisée et donc individuellement angoissante puisqu'elle assure l'interchangeabilité de tous. La musique populaire apporte une relaxation le temps de reproduire la capacité de travail. On la veut facile et plaisante. En fait, standardisée et apportant l'illusion d'un goût personnalisé pour répondre à ces deux critères, la musique reproduit le mode industriel de production. Elle permet aux masses d'emporter leur travail en vacances, écrit encore Adorno. Où l'on veut des esclaves, disait Tolstoï, il faut le plus de musique possible ! Avec le jazz et ses syncopes, le rythme de la machine pénètre le corps humain, insiste Günther Anders ; qui souligne qu'à ce titre, le jazz est une musique non pas légère mais terriblement sérieuse, qui modifie bien davantage les hommes que les concerts de musique classique, qui ne diffusent qu'un sentiment très éphémère (*L'obsolescence de l'homme*, 1956, p. 103 et sq.<sup>56</sup>).

\*

*Production standardisée de révolte et de jubilation.*

La vision d'Adorno était assez originale et le demeure sans doute de nos jours, tant, depuis près d'un siècle, il est mal vu de critiquer la danse et les musiques populaires ! A l'époque, le jazz

passait plutôt chez les intellectuels pour permettre au public occidental de retrouver, par la magie de ses rythmes, une plénitude vitale perdue.

Pour autant, il y aurait beaucoup à dire quant aux analyses qui viennent d'être présentées. Adorno veut croire à la puissance intrinsèquement subversive de l'art véritable, capable de mettre à nu l'aliénation sociale – ainsi louera-t-il chez Schönberg son dépassement de l'art bourgeois. Mais Adorno oppose dès lors trop rapidement et trop facilement sans doute la musique populaire à une musique qu'il qualifie de "sérieuse" et dont la description ne correspond guère qu'à une époque de la musique ouverte avec Beethoven ; à laquelle correspondit également un nouveau style d'écoute - le silence et le recueillement - qui ne s'imposa qu'au XIX<sup>e</sup> siècle dans les salles de concert.

La standardisation par laquelle Adorno caractérise la musique populaire moderne pourrait facilement être encore appliquée à la musique d'un Haydn et même d'un Mozart ; car ce n'est qu'avec Beethoven que la musique réclama une attention comme jamais auparavant et cette exigence a beaucoup profité tant à ses successeurs qu'à ses prédécesseurs. Adorno reviendra par ailleurs sur certaines de ses positions, tant il est vrai qu'à l'époque où il écrivait, il ne pouvait connaître en fait de musique populaire qu'un jazz très hollywoodien qui ne préjugait guère de l'intellectualisation et des affranchissements formels que connaîtra le jazz par la suite.

Les analyses d'Adorno sont assez fascinantes, en revanche, en ce qu'elles décrivent avec une incroyable avance l'essentiel de ce que produira le rock (lequel, beaucoup plus que le jazz, se méfiera de toute intellectualisation et reniera à ce propos très vite ses échappées "progressives") et surtout une musique populaire - musique de danse et chansons - devenue de nos jours envahissante, au point d'être omniprésente, par exemple dans les magasins, comme si nous ne pouvions plus vivre sans être bercés par une musique qui mime, sans autre conséquence, la révolte et la jubilation et peut même nous faire croire que notre soumission à l'ordre marchand a tout d'une rébellion. Il y a là quelque chose que notre époque ne remarque guère et qui est pourtant fort étonnant : l'utilisation de la musique comme moyen constant de déréalisation stimulante ou apaisante – ainsi de la musique dans les avions, les restaurants. Un son omniprésent et non désiré. Une "noise"<sup>57</sup>.

Phénomène massif, d'ampleur mondiale, la musique est devenue, comme l'écrit Adorno, une sorte de réceptacle pour nos désirs conditionnés. Ne correspondant plus tant à une fonction esthétique que socio-psychologique, elle sert volontiers de ciment social, accompagnant les différentes étapes de notre vie comme moyen tout à la fois de la compenser et de s'y adapter. Sa réception se partage entre deux grands types qu'Adorno qualifiait "d'émotionnel" - en ce qu'elle soulage de la réalité comme une mère qui dit "viens pleurer dans mes bras" - et "rythmique-obéissant" - en ce qu'elle mime une manière d'exister et fonctionne à ce titre comme un signe de reconnaissance. Il faut lire à ce propos les remarques d'Adorno quant au comportement des fans,

---

<sup>56</sup> trad. fr. Paris, Ivrea, 2002.

<sup>57</sup> Voir P. Quignard *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

acteurs de leur propre enthousiasme. La musique populaire, écrit-il, épuise toute spontanéité esthétique dans l'effort que chacun doit faire pour parvenir à accepter ce qu'on lui impose. "Pour se transformer en insecte, l'homme a besoin de toute l'énergie qui pourrait rendre possible sa transformation en homme".

Mimant des désirs et leur assouvissement et les rendant finalement indifférents en les répétant incessamment, la musique nous enferme dans un silence plus ou moins tranquille de passions promptes et fugaces ; dans un monde où l'on ne discute pas. Si nous prenions la musique pour un langage, comment pourrions-nous tolérer ce flot de choses indifférenciées qu'on nous sert sous ce nom ? demande Adorno.

Au fond, c'est parce qu'il la croit capable de véritablement parler et donc d'enclôre une vérité, qu'Adorno craint que la musique ne s'épuise dans ses effets immédiats. La défiance qui s'exprime face à la musique craint surtout que celle-ci ne soit pas écoutée et, malgré le bruit, ne retourne au silence.

\*

### *L'évocation.*

Ce que nous jugeons ineffable nous impose un silence ébloui, volontiers recueilli, auquel nous prêtons une expressivité forte - au sens où l'on dit par exemple que le silence qui suit l'audition d'un morceau de Mozart est encore du Mozart. Il est ainsi une facilité qui est de sauter comme par dessus le sens et qui consiste à considérer que ce que nous peinons à dire est plus riche que tout ce que nous savons articuler. Que se taire ou ne pas avoir recours aux mots, ainsi, peut avoir autant et même plus de signification que tout discours, rendant celui-ci inutile. La légende veut que François d'Assise et saint Dominique, lorsqu'ils se rencontrèrent, se tinrent longtemps embrassés sans prononcer une parole et qu'ils se dirent pourtant ainsi tout ce qu'ils avaient à se dire. N'admet-on pas couramment, par exemple, qu'un regard, parfois, est capable d'en dire plus que tous les mots ? Solution commode, sans doute, si l'on songe à ce qu'il en coûte souvent de s'exprimer de manière satisfaisante. Mais solution qui ne saurait longtemps cacher que le silence est alors ce qui détourne du sens, en dispensant finalement de le saisir pleinement.

On peut admettre que, par *intropathie*, nous soyons à même de connaître immédiatement et directement le sentiment qu'un artiste a laissé dans son œuvre, ou celui que

veut exprimer un regard<sup>58</sup>. La littérature du XVIII<sup>e</sup>, ainsi, est pleine de ces moments de compréhension immédiate, à l'unisson des consciences, où l'on "sent" d'autant plus vivement qu'on parle peu<sup>59</sup>. Toutefois, si nous saisissons ainsi un sentiment général à travers une œuvre ou une expression singulières, c'est bien que celles-ci ne sont pas perçues en tant que telles mais en tant que signes – elles ne sont qu'évoquées. Et le silence qui peut accompagner alors la satisfaction que nous avons de comprendre immédiatement ne nous dispense que d'avoir à laborieusement sonder notre interprétation en nous contentant d'une simple évocation.

Il n'est sans doute pas de plus pauvre expression, ainsi, qu'une évocation qui ne veut pas s'achever. Qu'une grâce qui n'est pas saisie comme telle mais que l'on juge porteuse de toutes sortes de significations vagues. Un discours qui ne sait pas se préciser s'épuise facilement dans l'emphase et le creux - dans ce regard, on lira "toute la misère du monde", "tout le désespoir d'un homme", etc. L'ineffable force le silence. Il le surcharge d'une signification qu'on ne se donnera même pas la peine de formuler. Il en précipite le sens en d'autres termes, lequel est réduit à une promesse, un chatolement dans l'impression immédiate d'une profondeur vague.

En même temps, comment douter de la puissance de nos émotions ? Tant qu'elles ne sont qu'émotions, elles ne trouvent pas facilement leurs mots. Comme si notre propre vérité nous échappait alors, comme si nous la saisissons hors d'accès, hors de nous – et c'est pourquoi nous prêtons directement à la musique les sentiments qu'elle éveille en nous. Pour autant, l'illusion serait de croire qu'une émotion peut avoir quelque vérité ou même un sens tout en se passant de mots. Parce que l'expression s'anéantit dans sa précipitation comme dans sa prolifération, on peut réclamer pour elle le silence. Non que celui-ci ait un sens mais parce qu'il peut être l'occasion d'une parole sensée, le fonds sur lequel le sens peut non pas être saisi mais où il peut naître et se détacher. C'est dans cette mesure qu'on peut être à l'écoute du silence.

\* \*

---

<sup>58</sup> Sur cette intropathie (*Einfühlung*), voir particulièrement T. Lipps *Aesthetik*, 2 volumes, Hamburg, L. Voss, 1903, I, p. 107 et sq. & *Zur Einfühlung*, Leipzig, W. Engelmann, 1913.

<sup>59</sup> Voir par exemple Diderot *Lettres à Sophie Volland*, le 10 mai 1759, Paris, Gallimard, 1984.

*B) A l'écoute du silence*

**1. 4. 5.**

*Le monde du silence.*

Notre vie est habitée de silence. Combien de nos expériences ne sont-elles pas vécues silencieusement, sans parole ? Même pour nous-mêmes, nous n'exprimons pas, nous ne précisons pas tout ce que nous faisons ou pensons. Il y a en ce sens un silence érotique, un silence ludique, un silence laborieux, etc. Nous ne commentons pas chacun de nos actes. Chacun d'eux peut fort bien demeurer silencieux ou bien être l'occasion d'une parole sensée et réelle, comme une parole de création, une parole qui informe et transforme, qui illumine. En ce sens, silence et parole ne s'opposent pas. En fait, seul le silence, en ce qu'il invite au sens, donne originalité et épaisseur aux choses, note Max Picard. En son absence, les choses - même décrites en des gloses interminables - ont disparues (voir 1. 1. 5.). Nous ne les rencontrons plus en elles-mêmes (*Le monde du silence*, 1954<sup>60</sup>).

Le silence nous informe autant que la parole, non pas au sens où il pourrait se passer d'elle mais parce que la parole naît précisément du silence. La parole qui a sens mesure sa propre opportunité. Le silence de la nature, ainsi, nous fait encore pressentir le grand silence qui était avant la parole et de qui tout est né, écrit Max Picard. Le large dos de la montagne attend avec patience que l'homme lance une parole. Mais la montagne la lui rend aussitôt dans l'écho. La parole ne lui appartient pas ! A midi, en été, écrit encore Max Picard, le silence est entièrement métamorphosé en lumière. Il est comme à découvert. La lumière apparaît comme l'intérieur du silence. Dans le silence, l'homme atteint à l'originel. Il pressent ce silence primordial au sein duquel le temps a été jeté comme une semence ; au sein duquel la parole, le Verbe, fut Création (le *fiat* divin de la *Genèse*). Les cris des animaux ne sont encore que déchirures dans ce silence. L'animal tente de déchirer le silence en usant de sa force physique. Il émeut l'homme en tirant sur le silence de la Création comme sur une chaîne – on pourra se rapporter à cet égard au regard que Martin Buber échange avec son chat (*Je et Tu*, 1923, pp. 142-143<sup>61</sup>). Avec la parole, l'homme, lui, est né au sens. Le silence l'interroge. De sauvage, *il est devenu humain*. Les statues égyptiennes les plus anciennes semblent être encore en partie

---

<sup>60</sup> trad. fr. Paris, PUF, 1954.

<sup>61</sup> trad. fr. Paris, Aubier, 1969.

prisonnières du silence, note Max Picard. Dans ces visages figés, on pressent l'angoisse qui régnait dans le monde avant que la parole ai reçu son pouvoir sur le silence.

Pour Max Picard, la poésie a particulièrement cette fonction de demeurer comme une parole originelle issue de la solennité du silence. Dans la forêt enténébrée règne le silence. Mais dans une maison apparaît une lumière et il semble que la parole soit proférée pour la première fois...

\*

### *La perte du silence.*

Or, aujourd'hui, selon Max Picard, le sens du silence se perd. La parole naît dans le bruit et disparaît dans le bruit. Nous ne rencontrons plus le silence dans sa solitude objective, ou alors celui-ci nous effraie (transportés à la campagne, certains citadins ne dorment pas bien les premières nuits. Le silence les gêne). Comme nous fuyons également notre propre solitude intérieure. Combien d'amitiés ordinaires n'ont d'autre fondement que la haine du silence. Chacun n'attend que de pouvoir se délester des paroles amassées en lui. On dirait une fonction organique, comme s'il s'agissait de vider la bouche des mots qui l'encombrent. Par ailleurs, comme le campe Marguerite Duras dans *Le square* (1955<sup>62</sup>), les paroles ressassées, les conversations interminables, pleines de résolutions qui ne seront jamais tenues, sont comme les substituts d'actions impossibles, des marques de volonté à faible coût.

En même temps, dans un monde où tout parle et rien n'écoute, on peut craindre de perdre le silence ; craindre, comme le narrateur de *L'arrêt de mort* (1948, p. 57<sup>63</sup>) de Maurice Blanchot, le malheur qui envahit celui qui a pris la parole et ne sait pas exprimer aux autres ce qu'il veut dire, qui voit sa parole mal comprise, détournée, inaudible et qui se retrouve finalement, impuissant, condamné au mutisme.

Ecouter n'est possible que par la reconnaissance du silence accompagnant la parole d'autrui et nous désignant le sens d'effort et d'intention de celle-ci. L'homme moderne a rendu la parole solitaire en la coupant du silence, écrit M. Picard. Car le contraire de la parole n'est pas le silence mais le bruit<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Paris, Gallimard, 1955.

<sup>63</sup> Paris, Gallimard, 1948.

<sup>64</sup> Voir E. Barbotin *Humanité de l'homme*, Paris, Aubier, 1970, p. 135.

Comme la mort, le silence nous fait défaut. Tous les deux ne sont plus pour nous que quelque chose de négatif : un arrêt ou un manque. Seuls cependant ont du poids les mots issus d'un silence - François de Sales parlait ainsi de ses "colloques de silence". Les mots qu'appelle un silence lancinant. Car les mots qui suivent aux mots deviennent vite du bruit. Comme en musique, le silence est pour la parole une ponctuation et un fonds de sens.

***Le silence musical***

Le silence fait partie intégrante du discours musical, répondant à une fonction grammaticale (le silence d'un timbre lors d'une reprise ; l'élosion d'une ou de plusieurs notes au sein d'un accord), syntaxique (sa durée participe à la définition du temps de l'œuvre) et surtout rhétorique (fonction expressive des silences d'attente, de prolongation, de rupture, etc.). Son exaspération dramatique est sensible dès la Renaissance. Dans les *Madrigaux à 5 voix* (1594-1611) de Carlo Gesualdo, par exemple, silences et accents syncopés interrompent le flux mélodique, fragmentent la parole en un style expressif qui annonce l'opéra (voir notamment *Mercè grido piagendo & Sospirava il mio core*). Découvert par la musique baroque ainsi<sup>65</sup>, le silence deviendra une caractéristique importante de la musique romantique (voir par exemple chez Liszt sa Vallée d'Oberman des *Années de pèlerinage*, I, 1848-1854, où les silences semblent directement agir sur l'évolution de plus en plus dépressive du thème initial). Et finalement, John Cage produira une œuvre toute silencieuse (*4'33"*, 1952).

Simple dérision ? On ne s'affranchit pas si facilement de l'éloquence du silence. Confrontée à d'infimes bruits (le principe de *4'33"* est de laisser entendre n'importe quel bruit non intentionnel dans un laps de temps prédéfini), l'oreille est plus que jamais "en attente". Tel est bien d'ailleurs ce que Cage veut démontrer : dès lors qu'une plage de temps l'organise, tout phénomène audible peut être musique pour l'oreille qui est à l'écoute. Comme les vitres des gratte-ciels reflètent les nuages, les arbres et les pelouses, la musique doit être ouverte aux sons environnants, écrit John Cage. Nous pouvons composer un quatuor pour moteur à explosion, vent, battements cardiaques et éboulement de terrain (*Le futur de la musique*, 1937<sup>66</sup>). La « musique » rassemble ainsi tous les sons possibles, surtout ceux qui ne dépendent pas de nous et qu'il faut laisser être eux-mêmes, affirme Cage ; qui plaide pour une musique libérée de la subjectivité (mais qui n'hésite bien entendu pas à signer ses œuvres, même lorsqu'elles n'enregistrent que de simples bruits...). Le seul problème avec les sons, déclare Cage, c'est la musique ! Elle les organise, alors qu'il faudrait les écouter un à un.

<sup>65</sup> Voir C. Jamain *Le plaisir du silence* in T. Favier & M. Couvreur (dir) *Le plaisir musical en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Mardaga, 2006.

<sup>66</sup> *Silence. Conférences & écrits*, trad. fr. Genève, Ed. Héros-Limite, 2003.

La musique tranche sur le silence et retourne au silence, ce qu'illustre particulièrement l'œuvre d'Anton Webern (1883-1945). Important dès sa *Passacaille* de 1908, le silence devient bientôt chez Weber une sorte de fonds musical omniprésent. Dans les *Cinq lieder* de 1909, l'intervention du piano se réduit souvent à de simples et fugitifs accords dont la résonance est interrompue de silences. Avec les *Six pièces pour orchestre* et le quatrième des *Cinq mouvements pour quatuor à cordes* (deux œuvres de 1909), les sons deviennent épars. Le système thématique d'écriture (et les développements qu'il suppose) est abandonné au profit de très courts motifs, coupés de silence, prenant corps sur le fonds du silence et se dissolvant dans la raréfaction de la matière sonore – cela deviendra finalement un des grands canons de la musique contemporaine.

Avec les romantiques, la musique trouvait à s'étirer avec une certaine complaisance dans le silence - c'est là par exemple un effet patent dans la Troisième partie du *Roméo et Juliette* d'Hector Berlioz (1839. Roméo au tombeau des Capulets). Avec Webern, prenant directement corps dans le silence, la musique organise désormais des hauteurs et non plus des durées. L'intervention d'un instrument n'a plus lieu en rapport à son intensité dans le cours d'un discours, rendant ainsi critique sa nécessité par rapport au silence. Une musique pratiquement silencieuse est rendue possible - à l'intention du pianiste, la partition des *Quatre pièces pour violon et piano* (1910) indique "à peine audible". De nos jours, Morton Feldman produit une musique à exécuter à l'extrême limite du silence, indiquant par ailleurs qu'il n'exige pas de l'œuvre d'art « qu'elle soit réellement intéressante »...

L'idée d'une musique quasi silencieuse représente tout à la fois une limite et une tentation inévitable, comme avec la *Musica callada* (1959-1967) de Frederic Mompou. Aux limites du langage musical, le son dispute son sens au silence, en même temps qu'il naît de lui et s'y ressourcement. Mais dès lors que Webern tend à gommer tous les artifices oratoires, c'est comme si, ne devant plus rien signifier ou suggérer, la musique recevait l'obligation de se taire. Comme l'illustrent les impressionnants et impuissants silences qui trouent la *Sonate pour piano* (1952) de Jean Barraqué.

Le silence ne s'oppose pas au discours. Au contraire, chacun n'a de vérité qu'en regard de la possibilité de l'autre. Ce qui revient à dire que le langage n'a vraiment de sens que par référence à son au-delà, dans lequel il puise sa pleine signification et comme sa lumière<sup>67</sup>. Nous sommes unis au Dieu présent dans le silence, écrit Plotin (*Ennéades*, 253-270 ap. JC, V, 8<sup>68</sup>). Dans le judaïsme, l'aleph qui symbolise Dieu ne se prononce pas. L'Être est silence.

<sup>67</sup> Voir J-L. Chrétien *L'arche de la parole*, Paris, PUF, 1998.

<sup>68</sup> trad. fr. en 7 volumes Paris, Les Belles Lettres, 1924-1989. Voir P-M. Schuhl « Le silence dans la philosophie de Plotin » in *Etudes sur la fabulation platonicienne*, Paris, PUF, 1947.

De là, certains concluront que le langage ne se suffit pas et que le silence correspond, au-delà de lui, à la reconnaissance d'une vérité première présente à la pensée mais que celle-ci ne peut atteindre.

Quoi qu'il en soit, l'expérience du silence invite à reconnaître le primat de l'être sur la pensée<sup>69</sup>, dans la mesure où il faut reconnaître que toute pensée est conquise entre silence et parole. Le silence est ainsi le signe d'une extériorité et son écoute pourra correspondre à une disponibilité vis-à-vis de l'être qui se nomme sérénité.

\* \*

### *C) Du silence à la sérénité*

**1. 4. 6.**

#### *Valorisation moderne du silence.*

Notre époque valorise le silence. Ce faisant, elle le surcharge cependant de valeurs assez différentes. Il y a d'abord un silence immédiatement consommable qui délasse de la charge du sens. C'est le silence propre aux activités ludiques, délassantes, inutiles (le "silence", en ce sens, peut tout simplement être l'inanité d'un programme télé). Ce silence du sens correspond à un "ne pas se poser de questions" et peut très bien coïncider avec le vacarme et le bruit. En regard, il y a un silence quasi-thérapeutique qui est délassant, facteur de re-création. C'est le silence bucolique qui nous décharge de la fatigue du bruit. Il y a un silence "métaphysique" enfin. Celui dont on attend l'ouverture au sens par la proximité à soi (le silence d'une retraite) ou l'immersion dans la pureté. Un silence souvent trop facilement valorisé et dont on méconnaît la difficulté.

#### *Un silence métaphysique.*

Le bruit est lié à l'altérité, tandis qu'en regard, considérée dans son éternité, la nature paraît une contemplation silencieuse dont l'action n'est qu'une ombre. La fuite au désert, en ce sens, est un thème courant de la spiritualité qui désigne le choix d'un isolement réel ou symbolique. Dans les deux cas, il traduit la solitude métaphysique dans laquelle l'âme retrouve sa puissance perceptive et tente - parfois désespérément - d'entendre les voix d'en

haut ou du dedans en s'éloignant de tout ce qui alerte les passions ; de tout vain bruit susceptible de la distraire.

Ce qu'elle risque alors de découvrir, cependant, est que *le silence de la nature est effrayant*. Manifestant notre altérité pure, il dévoile notre dérélition dans un univers qui semble ne pas nous inclure. Il nous ouvre moins à un Dieu accueillant qu'à une "profondeur sans but, triste, idiote et blême", comme dit Victor Hugo. A "quelque chose d'affreux qui s'ignore soi-même" (*Dieu*, 1855-1857, p. 307<sup>70</sup>). Jusqu'à mettre en doute l'existence de Dieu. Plusieurs *Psaumes* prient ainsi Dieu de ne pas rester sourd, de se manifester (voir notamment *Ps* 83 2 ; *Ps* 28 1). "Le souffle de Yahvé montera du désert" (*Os* 13 13). Exagérations ? On ne découvre certainement pas le silence de l'être sans difficulté. De sorte que la sérénité conquise dans le silence aura tous les atours d'une conversion héroïque. La fuite au désert est d'abord une épreuve.

#### ***La fuite au désert***

*L'épopée de l'érémisme.*

Dans le christianisme, l'épopée de l'érémisme commence en Orient au IV<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup>. Les grands thèmes de l'hagiographie et de la spiritualité au désert se fixent à travers toute une série d'œuvres, dont les plus anciennes sont la *Vie d'Antoine* d'Athanase (vers 360), évêque d'Alexandrie et la *Vie de Paul de Thèbes premier ermite* de saint Jérôme (vers 374-379<sup>72</sup>).

Le désert est alors celui, brûlé, de la Thèbaïde, en Egypte. Mais, plus abstraitement, il est surtout ce qui délimite les terres habitables ; un territoire extérieur et libérateur. Plus tard, aux marges de l'Europe, la fuite au désert pourra donc avoir lieu également sur la mer et dans le froid – ainsi sur l'île Skellig Michael, tout au bout de l'Irlande, dont le site demeure impressionnant de nos jours. L'errance maritime d'île en île et de monstres en merveilles de saint Brendan sera un des livres à succès du Moyen-âge.

---

<sup>69</sup> Voir J. Rassam *Le silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Ed. universitaires du Sud, 1988.

<sup>70</sup> *Poésie III*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>71</sup> Voir J. Le Goff « Le désert-forêt dans l'occident médiéval » *Traverses* n° 19, 1980, pp. 23-33. Repris in J. Le Goff *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985. Voir également C. H. Lawrence *Medieval monasticism: forms of religious life in Western Europe in the Middle Ages*, 1984, London, Pearson Education, 2001.

<sup>72</sup> *Vie de Paul de Thèbes et Vie d'Hilarion*, trad. fr. Paris, Bloud, 1907. Voir également M-A. Marin *Vies choisies des Pères des déserts d'Orient*, Tours, A. Mame et Cie, 1843.

En fait, le désert privilégié de l'Occident chrétien sera la forêt<sup>73</sup>. Cette forêt qui paraît si effrayante au Moyen Age et où le commun des mortels n'ose alors pas s'enfoncer (il faut attendre la poésie courtoise pour que la forêt prenne un jour paradisiaque : les amants y reforment le couple originel). La *Vie de saint Bernard de Tiron*, écrite au début du XII<sup>e</sup> siècle par Geoffroy le Gros<sup>74</sup>, décrit ainsi les vastes solitudes boisées qui se trouvent aux confins du Maine et de la Bretagne comme une seconde Egypte peuplée d'une multitude d'ermites.

Avec les grandes découvertes de la Renaissance, le désert redeviendra peu à peu une terre nue et brûlée. Une terre non découpée en lieux. A travers les images fixées par les peintres orientalistes de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il sera très lié au monde arabe et à l'Islam. Il sera un lieu de conquête et d'exploit, c'est-à-dire un élément fondamental dans l'imaginaire lié à la découverte du monde par l'Occident. De nos jours, ces terres d'aventure sont désormais accessibles à un tourisme spécialisé dont l'attrait est de mêler dépaysement, difficultés logistiques et recherche d'une certaine pureté<sup>75</sup>.

\*

#### *L'épreuve de la solitude intérieure.*

Les motivations qui peuvent inspirer un voyage au désert sont des plus multiples et l'on ne saurait guère les ranger toutes sous une seule catégorie : recherche de la solitude, par dépit comme Alceste, ou pour surmonter le retrait des dieux là où fleurit la civilisation ; goût de l'équipée ; désir d'affronter et de vaincre la matière et la géographie ; impression d'être seul au monde, d'être le dernier survivant de la planète, etc. A quoi il convient bien entendu d'ajouter la beauté fascinante et comme enchantée d'un désert comme le Sahara.

Au fond, le motif importe peu. Tout tient au fait que le désert est une épreuve – ou qu'il évoque une telle épreuve pour le touriste moderne qui le traverse aujourd'hui en voiture climatisée. Et de l'ascèse imposée par la solitude d'un milieu difficile mais qui inspire un sentiment d'infmi, sortiront aussi bien la sagesse que la folie ou la prostration. Le désert ne rend pas ceux qui y entrent tout à fait comme ils y sont entrés. Certains, d'ailleurs, hypnotisés, le regard halluciné par l'horizon, n'en reviendront pas entiers ou pas du tout. Le désert est le lieu du démon, du merveilleux, du menaçant. Dans leur retraite, les ermites, comme saint Antoine, sont infailliblement assaillis de tentations prenant la forme de monstres.

Dans le désert, le regard s'affole de tant voir ; l'ouïe perçoit les bruits les plus ténus. Les sites désertiques ont une acoustique de "chambre sourde", déclare le musicien électro-acoustique

---

<sup>73</sup> Etymologiquement, le désert est un lieu inhabité. En français comme en anglais, le "désert", jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, désigne surtout la forêt.

<sup>74</sup> in B. Beck *Saint Bernard de Tiron : l'ermite, le moine et le monde*, Cormelles-le-Royal, Ed. La Mandragore, 1998.

Michel Rédoïfi, dont les *Desert Tracks* (1987) tentent de capturer le son de la "désertitude". Dans son dépouillement, sa démesure, son incandescence, le désert est une métaphore de l'expérience intérieure correspondant avant tout à une mise à nu. C'est une "grande descente, au fil du temps, quand d'abord le silence clôt les lèvres et puis pénètre jusqu'à la division de l'âme, dans les régions inaccessibles où Dieu repose en nous... Dans ce corps à corps de l'homme avec lui-même dans l'azur de l'espace intérieur", écrit Ernest Psichari (*Le Voyage du Centurion*, 1915<sup>76</sup>).

Métaphore de la solitude intérieure, ainsi, le désert ne caractérise pas seulement des étendues minérales. Les *Déserts* (1954) d'Edgard Varèse sont urbains, peuplés de sons d'usines. Ce sont ceux des rues vides. Le désert est avant tout le lieu d'une neutralité brillante, où toute profondeur est résolue, écrit Jean Baudrillard, qui voit ainsi les déserts de l'Ouest américain étendre leur emprise sur ces visages sans visage ni caractères, sur ces corps beaux, fluides, souples ou d'une étrange obésité au contraire, qui déambulent le long des plages californiennes (*Amérique*, 1986<sup>77</sup>).

Le silence du désert est une caisse de résonance dont on attend qu'elle renvoie, qu'elle amplifie un sens, une vérité vécue et immédiate. Comme le silence, le désert est forcément effrayant ou lénifiant. Il est forcément signifiant. Pourtant, le désert n'a rien à livrer. Il ne fait que renvoyer à lui-même celui qui l'interroge. En ce sens, il fournit un point-zéro du sens qui aide à se repérer ou à se recréer hors de la confusion (les itinéraires d'un Charles de Foucauld ou d'une Isabelle Eberhardt l'illustrent chacun à sa façon). C'est à ce titre que le désert est aussi le pays des mirages !<sup>78</sup>

\*

#### 1. 4. 7.

##### *La sécheresse du silence.*

Attendre du silence qu'impose la nature quelque détente ou quelque révélation, c'est choisir de ne pas se mettre à son écoute. C'est en forcer le sens, en décider par avance et le réduire à une simple image pour ne pas avoir à en supporter l'épreuve et c'est oublier que la parole se gagne *péniblement* sur le silence. Parce que le sens y est au plus évanescent, en effet, le silence de la nature est le plus couramment fadeur, lassitude. Comme de regarder la mer finit toujours par ennuyer. Comme le calme paisible des sommets et des bois n'évoque

---

<sup>75</sup> En partie lié au succès du film *Paris Texas* (1984), le désert a été très à la mode dans les années 80. On a dit qu'il s'agissait là d'une mode spécifiquement française, voir J-R. Henry « Le désert nécessaire » *Autrement*, n° 5 novembre 1983, pp. 17-34.

<sup>76</sup> Paris, Le Livre de poche, 1962.

<sup>77</sup> Paris, Grasset, 1986.

<sup>78</sup> On a dit que l'appel du désert de Psichari échoue dans les *Chiens de paille* de Drieu La Rochelle (1944, Paris, Gallimard, 1964).

finalement que la mort dans un court poème de Goethe, que Liszt mettra en musique (*Über allen Gipfeln ist Ruh*, 1842).

En ce sens, il est peu de livres aussi ennuyeux sans doute que les *Randonnées aux sites sublimes* de Xu Xiake (1587-1641<sup>79</sup>), qui accumulent de minutieuses descriptions des paysages chinois les plus fameux mais qui ne comptent pas un homme, pas une ville, pas une histoire.

A 26 ans, Hegel entreprit un voyage dans les Alpes (*Journal d'un voyage dans les Alpes bernoises*, 1796<sup>80</sup>). A l'époque, les hauteurs alpestres étaient encore *terra incognita* - Rousseau avait mis les Alpes à la mode mais il n'en avait décrit que les piémonts (voir 2. 5. 24.). Pourtant, Hegel ne s'enthousiasme guère pour ces "blocs de granit que la nature a accumulé sans nécessité". L'œil et l'imagination ne trouvent dans ces masses informes ni occupation ni jeu et pas même un point où se reposer avec plaisir. Il n'y a rien là, note-t-il, que l'idée uniforme et à la longue ennuyeuse : c'est ainsi !

Le silence de la nature est épuisement. Mais en même temps, cet engourdissement du sens est une porosité face aux choses qui permet de mieux se laisser pénétrer par elles. Il y a une positivité dans la fadeur silencieuse de la nature.

*Eloge de la fadeur*

*Verlaine.*

Dans un article, le critique littéraire Jean-Pierre Richard note chez Paul Verlaine le goût des odeurs évanescentes, des paysages noyés d'irréalité par la montée des brumes et du crépuscule, des sons déjà tout pénétrés de silence, des sensations à demi-mortes, libérées de leur origine concrète. Un goût du feutré ; une obsession du fané (*Fadeur de Verlaine*<sup>81</sup>). "Le son trotte-menu qui court dans les créations verlainiennes, qui les condamne à rester grêles et boitillantes, privées de profondeur harmonique (...) Ces terminaisons en -otte, -otter, -ette, etc, qui donnent à la sensation un prolongement mineur, un demi-jour un peu aigre", tout cela suscite une langueur qui épuise la conscience de l'être et la force à se dissoudre et à s'oublier en autre chose. La fadeur du monde, son absence de goût, traduisent alors une somnolence, un état d'immobile dérive où, à la limite, on ne sait même plus ce qu'on sent. Comme à l'île Saint-Pierre, Rousseau, le regard perdu dans une confuse et apaisante phosphorescence et bercé par le flux et le reflux de l'eau, se décrit dans une

<sup>79</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 1993.

<sup>80</sup> trad. fr. Grenoble, J. Millon, 1979.

<sup>81</sup> in *Poésie et profondeur*, Paris, Points Seuil, 1955.

extase ravissante où il sentait s'effacer les limites de son existence personnelle (*Les rêveries du promeneur solitaire*, 1776-1778, Cinquième promenade<sup>82</sup>).

Il y a chez Verlaine comme une tentation inaboutie d'impersonnalité. Celle d'une poésie impressionniste qui, dans un parti-pris des choses, exclut l'homme comme sujet et même comme conscience de la description poétique, souligne Jean-Pierre Richard.

\*

*Dans la culture chinoise.*

On retrouve dans certaines peintures chinoises - celles du peintre Ni Zan (1301-1374) tout particulièrement - une semblable recherche délibérée de la fadeur, note François Jullien (*Eloge de la fadeur*, 1991<sup>83</sup>). Les paysages sont peints de façon monotone, monocorde. L'encre est diluée, la gamme des couleurs est étroite, généralement pâle. Rien ne séduit, rien n'attire ni ne retient le regard. Ce ne sont que plats horizons, espaces désolés. L'intérêt du tableau n'est pas mis en scène. Tout ici, pourrait-on ajouter, viole les principes de composition que ressassent les manuels de photographie : l'importance de l'avant-plan ; les centres d'intérêt distribués selon leur importance le long d'une ligne de fuite ; le sujet principal placé sur un point fort ou une ligne forte, à égale distance du centre et des bords ; les lignes joignant imaginativement les centres d'intérêt ne s'entrecroisant pas au hasard mais selon une direction unique, etc.



C'est que dans la culture chinoise, note F. Jullien, la valorisation du vide, du fade, veut évoquer l'essentiel. Pour une conception organiciste de l'univers telle que celle enseignée par les philosophes taoïstes, le vide ne représente pas simplement quelque chose de vague ou d'inexistant

---

<sup>82</sup> *Oeuvres complètes I*, Paris, Pléiade Gallimard, 1959. Hume rapportera avoir observé que Rousseau tombait parfois dans des extases qui le retenaient dans la même position des heures durant.

mais un élément dynamique qui en fait le lieu des Transformations ; où s'établit le réseau des souffles vitaux. Les paysages de Mi Youren (1074-1153) naissent ainsi du jeu de la pluie et des brumes.



Entre la montagne et l'eau, le vide est représenté par le nuage. Né de l'eau, celui-ci prend la forme de la montagne<sup>84</sup>. Dans le vide, toute chose réalise son même et son autre et atteint la totalité, explique François Cheng (*Vide et plein. Le langage pictural chinois*, 1979, notamment p. 21 et sq.<sup>85</sup>). Sous les T'ang (VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles), avec Wang Wei ou Wu Tao-tzu, une peinture de paysage où domine le vide prit ainsi naissance, qui atteindra son apogée sous les Sung et les Yuan (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) et dont la règle traditionnelle sera de disposer sur la toile un tiers de plein pour deux tiers de vide.



En Chine, selon F. Jullien, la fadeur sera l'emblème du détachement. Invitant à épouser le mouvement spontané des choses sans le rompre par une préférence individuelle, la fadeur témoignera de l'acquisition d'une position au centre du monde qui transcende toute différence individuelle. Les affirmations qui émanent du Tao sont monotones et sans saveur, dit Lao Tseu (*Tao-tō king*, XXXV<sup>86</sup>).

François Jullien retrouve ainsi la même appréciation du fade dans la musique chinoise (atténuation des sonorités, espacement des mesures) ; dans l'idéal confucéen, qui ne représente en rien la médiocrité d'un juste milieu avec lequel on le confond si souvent (si du vrai sage il n'y a rien

<sup>83</sup> Paris, Ed. P. Picquier, 1991. Il convient de souligner que l'on a pu reprocher à l'auteur de forcer quelque peu les choses pour rendre plus commode sa démonstration, traduisant ainsi par "insipide", un terme chinois (*tan*) qui veut plutôt dire "subtil", "imperceptible".

<sup>84</sup> Voir H. Damisch *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 304-305.

<sup>85</sup> Paris, Points Seuil, 1979.

de saillant à rapporter, c'est que tout ce qui se distingue, tout ce qui fait du bruit, est illusoire), etc. Dans la culture chinoise, ainsi, le fade est l'emblème d'une disponibilité au monde qui est sérénité. Cette sérénité est la reconnaissance de l'absolu. Parce que celui-ci est tout, il n'est pas de voie spécifique pour accéder à lui, pas de manière particulière pour mieux le saisir : tu ne peux t'approcher du Tao non plus que t'en éloigner (*Tao-tö king*, LVI). Il ne faut que renoncer à tout ce qui singularise et fait perdre précisément ainsi le point de vue de l'absolu : toute appropriation (XXXIV), tout attachement. L'œuvre une fois accomplie, retire-toi, telle est la loi du ciel (IX). Le Maître agit sans rien disputer (LXXXI). Il se garde de parler quand son œuvre est accomplie et sa tâche remplie (XVII). Son silence est sa sérénité même, qui saisit l'absolu comme processus d'engendrement cosmique, comme destin (XVI).

#### 1. 4. 8.

##### *La conversion au silence comme sérénité.*

La disponibilité au silence, au sens évanescent, à la fadeur, n'est pas un savoir mais une sérénité qui pardonne à l'être son inanité. Dans ce pardon, l'être reçoit à nos yeux comme un don, celui de sa gratuité<sup>87</sup>. La sérénité, ainsi, n'a rien à voir avec la pensée, si par pensée nous entendons une représentation. Mais peut-être l'essence de la pensée a-t-elle sa place au fond de la sérénité, écrit Martin Heidegger (*Sérénité et Pour servir de commentaire à Sérénité*, 1959<sup>88</sup>). Dès lors, notre époque ne sachant plus guère concevoir un sens qui ne soit pas une connaissance, c'est peut-être l'essence même de la pensée qui lui échappe.

L'homme contemporain est en fuite devant la pensée, déclare Heidegger. On n'a jamais autant étudié. Mais cette pensée est essentiellement calculatrice, même si elle n'opère pas toujours sur des nombres. C'est une pensée qui manipule - des signes, des objets. Ce n'est pas une pensée méditante à la poursuite du sens de ce qui est. Ce n'est pas une pensée qui sait attendre, comme le paysan, que le grain germe et que l'épi mûrisse. C'est une pensée qui ne sait pas s'approfondir au contact de l'être. On n'a jamais autant parlé mais l'homme contemporain vit dans le déracinement du sens, continue Heidegger. Tout nous parle et sollicite notre imagination de tous côtés ("où qu'on aille un périodique illustré se trouve sous nos mains"). Nous ne savons plus ne pas nous prononcer ; suspendre notre parole dans une égalité d'âme, dans une *sérénité* (*Gelassenheit*) qui ne dit ni oui ni non ; dans une pensée qui se retient. Nous ne savons plus être à l'écoute sans nous projeter ; sans nous engager.

---

<sup>86</sup> *Philosophes taoïstes I*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1980.

<sup>87</sup> Voir J-L. Marion *L'idole et la distance*, Paris, Grasset/Le Livre de poche, 1977-1993.

<sup>88</sup> in *Question III & IV*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1976.

La sérénité, elle, n'est pas une histoire de volonté, de subjectivité ("mais dans la sérénité pourrait se cacher une endurance consistant simplement en ceci que la sérénité perçoit toujours plus clairement son être propre et, l'endurant jusqu'au bout, se tient en lui. Pour cette endurance, toute appellation nous manque encore"). C'est un relâchement de nous-mêmes, une attente qui ne se représente rien, qui est simple ouverture. Elle "passe outre à tout contenu pour atteindre ce cœur de la pensée que personne n'a encore découvert", écrit Heidegger.

Aucun renoncement ici mais simplement une attitude qui se met à disposition des choses plutôt que de vouloir en forcer la vérité. Cet idéal peut prendre la forme d'un principe de non intervention, comme il est patent dans le *Tao-tö King* : la vertu primordiale est de produire sans s'approprier, d'agir sans rien attendre, de guider sans contrainte (X<sup>89</sup>). Dans la tradition taoïste, il s'agit de ne pas précéder l'agir des êtres, de se confier à leur spontanéité et être sans agir ainsi pour tout accomplir. A l'action la plus puissante correspond une volonté faible, marquée par une douceur et une quiétude « qui se cachent dans la timidité et s'exercent par l'inhabileté », dit le *Huainan Zi* de Liu An (II<sup>e</sup> siècle av. JC<sup>90</sup>). La vraie puissance est soumission à la nécessité. Mais cela dépend des circonstances. En temps de désordre, les sages ne peuvent seuls restaurer l'ordre (chap. I & II).

A l'extrême, ce spontanéisme, voyant dans toute préméditation une obstruction spirituelle, invitera à se livrer entièrement à ses impulsions, à se laisser porter par le souffle du vent, le vol des nuages – l'expression *fong lieou* (« vent et eau courante ») résumera cette démarche. En quoi la sérénité touchera sa propre limite, s'annulant finalement dans le pur oubli de soi.

En Occident, la sérénité va rarement aussi loin. Associée, notamment chez les Stoïciens, à l'acceptation libératrice de son propre destin, elle est une qualité de l'homme heureux<sup>91</sup>.

\*

La sérénité est ouverture à l'être et non sa capture dans la représentation ou l'action. La sérénité est un "laisser-être", un affranchissement. Serein, l'homme se tait. Il a cessé d'être

---

<sup>89</sup> *Philosophes taoïstes I*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1980.

<sup>90</sup> *Philosophes taoïstes II*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 2003.

discursif pour adopter une attitude de confiance et d'ouverture qui l'oblige non pas forcément à se taire mais surtout à écouter. A ce titre, la sérénité peut être prière.

*Le silence de la prière*

*La prière se taît.*

"L'homme est l'être qui a en son cœur un mystère plus grand que lui-même. Son cœur le plus intime est disposition, écoute, volonté de se donner à quelqu'un de plus grand, de rendre les armes à un amour plus patient. Il faut l'effort de la prière contemplative pour le désencombrer", écrit Hans Urs von Balthasar (*La prière contemplative*, 1958<sup>92</sup>). La prière est soupir vers Dieu pour qu'il désire naître en nous (saint Paul : "ce n'est plus moi, c'est le Christ qui vit en moi" *Gal*, 2, 20). C'est un exercice de silence dans lequel il s'agit moins de parler à Dieu que de l'écouter et qui risque toujours, en ce sens, de se transformer en un plaidoyer présentant nos raisons à Dieu plutôt que de nous placer simplement devant lui. La fin véritable de la prière, en effet, ne peut être qu'en elle-même, comme rapport réel et personnel à Dieu, de sorte que la véritable prière se taît. A ce titre, si l'on en reconnaît la possibilité, il faut admettre qu'elle est un miracle insaisissable. De fait, a-t-on pu souligner, l'irrationalité brutale de la religion ne se manifeste nulle part avec autant de dureté qu'en elle<sup>93</sup>.

*Différentes formes de prière. Entre contemplation muette et rituel.*

Il existe différentes formes de prière, depuis la prière naïve et spontanée née de l'émotion d'un moment et qui est demande de secours ou d'exaucement pour soi-même ou autrui, jusqu'à l'oraison des mystiques, détachée du monde et des passions, qui est une adoration purement contemplative dont le silence traduit la plénitude. Certains ont vu là autant d'étapes d'une évolution des pratiques religieuses<sup>94</sup>. Les prières d'hier, il est vrai, ne ressemblaient guère à celles d'aujourd'hui. Prier, à l'âge roman, c'était surtout chanter. Alors que les abbayes voulaient être silencieuses – très tôt, un langage par signes avait été développé pour les nécessités courantes - on ignorait la prière muette et l'on croyait Dieu plus sensible aux prières faites en commun. Bernard de Clairvaux avait néanmoins banni les mélismes trop longs (voir ci-dessus 1. 4. 4.). Sous une voûte austère, intermédiaire « entre la voûte du palais et la voûte des sphères », les prières devaient entretenir un chant continu, dominant le silence et la mort<sup>95</sup>. Malgré cela, les nefs d'église devinrent de plus en

---

<sup>91</sup> Voir R. Spaemann *Notions fondamentales de morale*, 1994, trad. fr. Paris, Flammarion, 1999, chap. 8.

<sup>92</sup> trad. fr. Paris, Desclée de Brouwer, 1959.

<sup>93</sup> Voir F. Heiler *La prière*, 1921 trad. fr. Paris, Payot, 1931.

<sup>94</sup> Voir M. Mauss *La prière*, 1909 in M. Mauss *Oeuvres*, 3 volumes, Paris, Minit, 1968, I, particulièrement pp. 361-362. Voir également, en complément, sur l'évolution des gestes de la prière J-C. Schmitt *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>95</sup> Voir H. Larcher *L'acoustique cistercienne et l'unité sonore*, 1976, Méolans-Revel, Ed. DésIris, 2003.

plus grandes. Le chœur ne suffisait pas à les combler. On eut besoin de l'orgue puis, de nos jours, de haut-parleurs.

La prière évolue sans doute entre deux silences qui sont aussi pour elle deux écueils. Le silence du recueillement et de la contemplation qui a renoncé aux mots, soit le mutisme qu'impose la transcendance divine - les Quakers, ainsi, ont particulièrement mis en valeur le silence comme condition d'accueil de la parole divine, supprimant de leur culte tout chant, tout geste, toute attitude liturgique particulière au bénéfice du seul silence<sup>96</sup>. Face à Dieu, il semble alors que l'homme n'ose plus parler de lui. Dans un rapport direct, nous l'avons dit, il se met à disposition de Dieu.

Mais la prière est aussi bien annulée par le silence du non-sens quand, de spontanée, elle se roidit pour devenir rituel, ressassement de formules intangibles et incompréhensibles et n'est plus que l'accomplissement superstitieux d'une règle. Ainsi, de ces communautés monastiques de Syrie qu'on appelait les Acémètes (du grec *akoimêtoi* : ceux qui ne dorment pas), qui s'astreignaient à la pratique de la prière perpétuelle en un office constant ne ménageant que quelques rares moments de repos. Une telle pratique exigeait un esprit libre de toute autre pensée. Or, la récitation continue de prières très courtes et dénuées de sens, jusqu'à être réduites au seul mot "Jésus" (prière *monologistos*) était un moyen très efficace, jugeait-on, pour vider l'esprit<sup>97</sup>. Le silence qu'imposaient les religions anciennes avait en effet un sens bien plus large que pour nous. Non seulement il ne permettait pas qu'on parle mais il défendait même de penser.

Certes, la prière ne peut sans doute pas se passer de toute répétition onomastique, souligne Maurice Nédoncelle (*Prière humaine. Prière divine*, 1962<sup>98</sup>). Le nom propre, en effet, est en elle comme "un succédané de l'invocation silencieuse ; il devance les déterminations. C'est un vide qui aspire au plein. Il nous dispose à l'accueil et au renouveau". Mais le risque, naturellement, est que cette répétition finisse par donner le change et réduise l'oraison à une mécanique insipide. La piété doit rester maîtresse de ses expressions, écrit Maurice Nédoncelle. La prière ne doit être pressée ni de parler ni de se taire si elle veut être ouverture. Attentive et retenue, elle est une disposition sereine. C'est qu'elle est moins une demande faite à Dieu que l'expression d'une confiance qui permet une demande. Cela vaut en fait de tous les sacrements. On a pu ainsi dire que l'on ne peut se croire pardonné parce que l'on se confesse mais que l'on se reconnaît en vérité dans un acte de confession parce qu'on se sent déjà pardonné<sup>99</sup>.

Mais si la sérénité est cette disposition par laquelle nous pouvons nous conformer le plus étroitement à l'être ou à Dieu, elle pousse à la limite au détachement de toute chose créée.

---

<sup>96</sup> Voir *Le silence, expression de vie religieuse*, Paris, Société religieuse des Amis Quakers, 1950, p. 22.

<sup>97</sup> Voir A. Guillaumont *Le problème de la prière continue dans le monachisme ancien* in H. Limet & J. Ries (Ed) *L'expérience de la prière dans les grandes religions*, Louvain, Centre d'histoire des religions, 1980.

<sup>98</sup> Paris, Desclée de Brouwer, 1962.

Le silence correspond alors à l'extase mystique de celui qui est plongé dans l'abondance de Dieu.

\*

\* \*

---

<sup>99</sup> Voir J. Cornwell *The dark box. A secret history of confession*, New York, Basic Books, 2014, dernière page.

## **II - LE SILENCE MYSTIQUE**

*La sérénité nous mène jusqu'au seuil du silence où, à travers nous, l'Etre se complaît en lui-même et nous emplit de son ravissement. Jusqu'à cette expérience de l'extase dont le silence ne correspond pas à une impossibilité de traduire mais à une inutilité de dire. On rapporte ainsi qu'à la fin de sa vie, Thomas d'Aquin déclara qu'après ce qu'il venait de voir lors d'une extase, toute son œuvre n'était qu'un feu de paille.*

*La première condition de l'extase est A) le détachement ; qui conduit à B) l'illumination. L'un et l'autre renvoient à la question de la vérité que l'on peut reconnaître à ce que l'on nomme C) le mysticisme.*

*A) Le détachement*

**1. 4. 9.**

*Maître Eckhart.*

Le meilleur et le plus magnifique à quoi on puisse arriver dans cette vie est de se taire et de laisser Dieu agir et parler en nous, déclare Maître Eckhart (*Sermons et Traités*, 1314 ? - 1326 ?<sup>100</sup>). Car c'est quelque chose de beaucoup plus important d'obliger Dieu à venir à nous dans le détachement que de s'obliger à aller à Dieu dans l'amour (*Du détachement*<sup>101</sup>). Dieu, en effet, ne peut être comme un objet éloigné de nous. Il est en nous. Mais ce n'est que dans la mesure où il trouve son image dans l'âme que Dieu s'y manifeste<sup>102</sup>.

Un jour qu'on l'invitait à faire quelque sacrifice aux dieux, Plotin répondit en des termes presque semblables : "c'est aux dieux de venir à moi, non à moi d'aller à eux", nous rapporte Porphyre (*Vie de Plotin*, X, 33<sup>103</sup>). Dieu n'est pas loin, écrit Plotin. Nous partageons la même âme (*Ennéades*, V, 1, 2-3<sup>104</sup>).

Dans le détachement (*Gelâzenheit*), il s'agit de se dépouiller de tout ce qui est image, représentation et de s'unir à une essence sans image et sans forme. Proche du néant, le détachement amène ainsi jusqu'à n'être plus réceptif qu'à Dieu. Il faut alors soutenir un silence et un vide complet, quelle que soit leur désolation. Notre salut est dans l'élévation de la connaissance à l'inconnaissance. C'est ainsi que, tout au fond de l'âme, on ne trouve que le plus profond silence, dit Eckhart, car là n'a jamais pénétré aucune créature ni quelque image que ce soit (*De la naissance éternelle*). Rien n'est plus inconnu à l'âme qu'elle-même. Elle ne peut même pas se faire une image d'elle-même.

L'influence de Denys l'Aréopagite (voir 1. 2. 6.) est ici sensible<sup>105</sup>. Elle s'inscrit dans la suite du tournant néoplatonicien que connaît la philosophie médiévale à partir d'Albert le Grand (1193-1280)<sup>106</sup> ; sachant que le point de départ de la théologie rhénane, dont Eckhart sera le plus illustre fleuron, est le manuel compilé à partir de l'oeuvre d'Albert par son élève Hugues Ripelin de Strasbourg<sup>107</sup>. On assimilera alors la théologie mystique de Denys (le Dieu sans forme et sans nom) et la connaissance de Dieu fondée sur le seul amour caritatif d'Augustin.

---

<sup>100</sup> *Œuvres*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1987. Pour une présentation, voir B. Beyer de Ryke *Maître Eckhart*, Paris, Ed. Entrelacs, 2004, qui souligne notamment la fortune « médiatique » d'Eckhart de nos jours.

<sup>101</sup> L'attribution de ce sermon à Eckhart a pu être contestée. A tort semble-t-il.

<sup>102</sup> Cela vient d'Origène, voir E. Boncour *Maître Eckhart lecteur d'Origène*, Paris, Vrin, 2019.

<sup>103</sup> in Plotin *Ennéades*, I. Voir C. Tresnie *La fuite du monde dans la philosophie de Plotin*, Paris, Ousia, 2019.

<sup>104</sup> trad. fr. en 7 volumes Paris, Les Belles Lettres, 1924-1989.

<sup>105</sup> Voir V. Lossky *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, Paris, Vrin, 1960.

<sup>106</sup> Sur l'influence d'Albert le Grand et, à travers lui, d'Avicenne sur Eckhart, voir A. de Libera *Raison et foi*, Paris, Seuil, 2003, p. 328 et sq.

<sup>107</sup> Voir A. de Libera *La mystique rhénane*, Paris, Points Seuil, 1994.

Thomas de Verceil affirmera ainsi qu'en dessus de l'intellect, l'étincelle de la syndérèse (voir 1. 3. 13.) est seule capable d'unir l'âme à Dieu.

Le détachement ne peut plus prier car il ne peut plus désirer. Il est même au-dessus de la compassion, soutient Eckhart. Il est une acceptation si totale que la mort lui est aussi chère que la vie<sup>108</sup>. Complètement détaché, l'homme est tellement ravi dans l'éternité que rien de passager ne peut plus l'amener à recevoir une sensation corporelle. Il est à l'image de Dieu qui reste toujours parfaitement détaché (qui le fut même lorsque son Fils désespéra, écrit Eckhart). Cependant, la compréhension, la contemplation parfaite ne viendront qu'après cette vie, semble dire Eckhart. Chacun dans le royaume céleste aura existence, connaissance et sentiment d'amour en Dieu, en soi et en tout autre esprit qu'il soit ange ou âme. Le détachement ne fait que préparer à cette gloire céleste. Sur terre, il ne vise qu'à la fécondité morale de nos actions.

Le détachement, pour Eckhart, est avant tout humilité. Cette humilité pleine d'amour qui porta Dieu lui-même jusqu'à s'abaisser à prendre la nature humaine. La véritable humilité n'est pas l'aveu d'un besoin ou d'un manque. C'est au contraire la marque d'une puissance si totale qu'elle s'exerce sans condescendance. "Quand je prie, je m'adresse à plus humble que moi", écrit François Varillon (*L'humilité de Dieu*, 1974<sup>109</sup>). Se connaître dans la déperdition et l'abaissement de soi, ainsi, c'est déjà connaître Dieu. La honte, la souffrance, la contrariété peuvent aider l'humilité à s'installer en nous. "Si le monde vous outrage, tombez avec lui sur vous-mêmes et aidez-le à vous mépriser", dit Eckhart (*Instruction spirituelle*). Au plus, affirme Eckhart, Dieu veut que nous renoncions à tout vouloir. "Si les choses en venaient au point que nous renoncassions à toute volonté et eussions le courage de nous dépouiller, extérieurement et intérieurement, de toutes choses, nous aurions créé le monde et non pas Dieu" (*Ibid.*).

\*

### *Mysticisme d'Eckhart ?*

Maître Eckhart est l'un des plus étonnants penseurs que l'on puisse rencontrer. En son temps, l'audace et l'originalité de sa pensée furent extrêmes.

---

<sup>108</sup> Voir J-F. Malherbe *Souffrir Dieu*, Paris, Cerf, 1992, p. 97 et sq.

Les libertés d'Eckhart à l'égard du Dogme lui vaudront d'avoir maille à partir avec l'Inquisition. Deux ans après sa mort, une Bulle de Jean XXII (*In Agro Dominico*, 1329) condamnera vingt-huit de ses thèses, lui reprochant notamment d'affirmer qu'en toute oeuvre, même mauvaise, brille la gloire de Dieu et que nous ne sommes pas distincts du Fils. L'étonnant, toutefois, est que le Magistère ait réagi si tardivement vis-à-vis d'une telle doctrine. Eckhart, il est vrai, était un prélat dominicain.

Il faut se garder de faire trop rapidement d'Eckhart un mystique. De ses élans mystiques, s'il en eût, nous ne savons rien - quoique certains commentateurs puissent souligner la réalité de son expérience mystique, même s'il n'en parle pas explicitement<sup>110</sup>. Chez lui, nous ne trouvons nulle vision, nul appel à une expérience ineffable ; pas d'exercices spirituels et pas davantage d'ivresse affective. Son discours est toujours argumenté de manière rigoureuse et sa terminologie est serrée<sup>111</sup>. Pour Eckhart, selon l'expression de Rudolf Otto, la foi est un savoir. Dans son cas, il faudrait parler d'un "mystique de l'esprit" (*Mystique d'Orient et mystique d'Occident*, 1924<sup>112</sup>). Ou dire plutôt qu'avec Plotin sans doute, Eckhart est le plus grand philosophe du mysticisme.

L'ouvrage de R. Otto compare la doctrine d'Eckhart à celle de l'Indien Cankara (ou Shankara, vers 800 ap. JC). Depuis, on a souvent tenté de rapprocher Eckhart de l'hindouisme<sup>113</sup> et du bouddhisme zen<sup>114</sup>. Schopenhauer, déjà, comparait sa doctrine au soufisme et au bouddhisme. Nous présenterons néanmoins Shankara ailleurs (voir 1. 15. 2.).

### *Devenir Dieu.*

N'être rien pour être tout. Affirmer sa puissance extrême dans le délaissement de soi. Etre Dieu. Personne d'autre qu'Eckhart, sans doute, n'a jamais dit si prestement - et de si étrange façon - que nous sommes Dieu ; ou plutôt, que *Dieu est à notre disposition*. Par le détachement, on force Dieu à venir à soi. On devient Dieu. Cela est au-dessus de toute vertu (mais la vertu y conduit). Cela relève d'une conversion qui nous convainc que Dieu n'est autre que nous-mêmes au plus profond de nous. Dieu jaillit de l'intérieur. Il nous est plus intérieur

---

<sup>109</sup> Paris, Le Centurion, 1974.

<sup>110</sup> Voir notamment K. Ruh *Initiation à Maître Eckhart*, trad. fr. Paris, Cerf, 1997, XI.

<sup>111</sup> Voir M. de Gandillac La "dialectique" de Maître Eckhart in (collectif) *La mystique rhénane. Colloque de Strasbourg* mai 1961, Paris, PUF, 1963.

<sup>112</sup> trad. fr. Paris, Payot, 1996.

<sup>113</sup> Voir R. Barzel *Mystique de l'ineffable dans l'hindouisme et le christianisme*, Paris, Cerf, 1982.

<sup>114</sup> Sur ce point, voir A. de Libera *Eckhart, Suso, Tauler ou la divinisation de l'homme*, Paris, Bayard, 1996, p. 231 et sq.

que nous ne le sommes à nous-mêmes. Dieu est là lorsqu'il n'y a plus de nous-mêmes. Lorsque la créature est remontée à sa source (*Sermon VIII*<sup>115</sup>).

Dieu est notre être. "L'essence de Dieu est ma vie" (*Des justes*). En tant que je suis vivant je suis Dieu. Dès lors que, dans le détachement, je ne suis plus seul face au monde, je suis le Monde et la Vie qui vit sans un pourquoi. Dieu est dans le délaissement de nous-mêmes. Il se révèle au fond de notre déréliction. "Dieu se met au monde dans la raison souffrante réduite au silence" (*De la naissance éternelle*). A la pointe extrême de la sérénité, où l'homme doit se tenir vide de Dieu (*De la pureté en esprit*). Car Dieu est au bout du désespoir en nous-mêmes et en lui. Dans le renoncement du savoir qui le cherche et se heurte à tout ce qu'il n'est pas. *Dieu est là, quand la raison est convaincue qu'il n'est pas*. Car Dieu n'existe pas ; il n'est pas comme une chose, objet d'un savoir. Mais l'être est Dieu. Il est *de* Dieu<sup>116</sup>. C'est pourquoi les représentations de Dieu ne sont d'aucune utilité et détournent plutôt de lui. Seul celui qui ne cherche Dieu sous aucune forme le saisit comme il est en lui-même (*Du Fils*). Eckhart, qui va jusqu'à déclarer qu'il nous faut prier Dieu d'être dépris de Dieu (*Sermon LII*<sup>117</sup>), est ainsi conduit à ce que l'on a nommé un "athéisme mystique", affranchi de toute confession<sup>118</sup>.

L'homme "pauvre" n'a pas de Dieu car il s'est dépouillé de son être créaturel ("nous serons aussi pauvres que si nous n'existions pas"). Dieu n'est pas un Je face à moi. Il est dans le moi mais aussi au dessus de lui, comme le Je absolu qui fonde le Je humain, plus intime à lui-même qu'il ne l'est lui-même. *Au fond*, nous sommes Dieu. Dieu n'est rien que nous-mêmes dans la nudité de notre être et la liberté de nous-mêmes : "aussi longtemps que tu accordes encore à ta personne plus de bien qu'à cet homme que tu n'as jamais vu, tu es sur la mauvaise voie" (*Du Fils*).

Dès lors, si l'homme extérieur savoure les créatures en tant que créatures, l'homme intérieur le fait en tant que dons de Dieu et l'homme le plus intérieur les goûte comme de tout temps siennes. Le détachement est ainsi amour plein de l'être et cet amour *est* Dieu. Car c'est

---

<sup>115</sup> *L'étincelle de l'âme, Sermons I à XXX*, trad. fr. Paris, Albin Michel, 1998.

<sup>116</sup> Voir E. Zum Brunn *Dieu n'est pas être* in (Collectif) *Maître Eckhart à Paris. Une critique médiévale de l'ontothéologie*, Paris, PUF, 1984.

<sup>117</sup> *Dieu au delà de Dieu. Sermons XXXI à LX*, trad. fr. Paris, Albin Michel, 1999.

<sup>118</sup> Voir G. Jarczyk & P-J. Labarrière *Maître Eckhart ou l'empreinte du désert*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 229 et sq.

le non qui brûle en enfer<sup>119</sup>. C'est ce qu'elles n'ont pas en regard de Dieu qui y tourmente les âmes et non un feu quelconque. Tout comme ce n'est pas le charbon qui brûle ma main mais le non, parce que le charbon a quelque chose en lui que ma main n'a pas. Le détachement est un acquiescement si complet à l'être que "celui qui serait réellement recueilli dans la volonté de Dieu ne voudrait pas que le péché dans lequel il est tombé puisse ne pas avoir eu lieu" (*Instruction spirituelle*). C'est pourquoi il n'y a pas lieu, selon Eckhart, d'avoir du repentir. Dieu est un Dieu du présent. "Comme il te trouve, il te prend et te permet de venir à lui. Il ne demande pas ce que tu as été mais ce que tu es" (*ibid.*). En regard, "aussitôt que l'âme devient consciente qu'elle contemple Dieu et l'aime et le connaît, écrit Eckhart, c'est déjà une chute et un retour à son état antérieur". "La contemplation et la contemplation de Dieu sont aussi éloignées que le feu et le devenir chaud par le feu" (*De l'homme noble*).

Comme le souligne R. Otto, le dernier mot de la mystique d'Eckhart n'est pas la contemplation mais l'action – on pourrait aussi bien dire la vie. *Dieu n'est finalement présent que dans la mesure où l'homme se met à agir, comme la vie, sans recul sur lui-même mais en étant totalement lui-même*. La rose est sans pourquoi, dira un disciple d'Eckhart, le mystique Angelus Silesius (voir 3. 3. 22.). La vérité du détachement est finalement la *simplicité*. Nous y reviendrons. Eckhart enseignait que toute créature est néant. Pourtant, le détachement ne nous jette pas hors du monde, au contraire, il nous reverse pleinement dans la vie. Il dit oui à la vie. C'est en ce sens que l'on peut rapprocher le détachement eckhartien de l'expérience du Vide que connaît le bouddhisme.

***Expérience du vide et nirvana.***

Dans le bouddhisme zen particulièrement, le Vide (*Sunyata*) libère l'esprit pensant pour atteindre le nirvâna (*satori* en japonais). Tout comme pour la branche Madhyamika (Voie du Milieu ou Doctrine de la Vacuité) du bouddhisme Mahayana, le Vide désigne la réalité ineffable, le Tout, au-delà de la pensée<sup>120</sup>. Ce Vide, cependant, n'est pas Rien et le nirvâna n'est nullement un pur anéantissement<sup>121</sup> - point qui fut longtemps en débat parmi les orientalistes occidentaux<sup>122</sup>. Au contraire, avec la popularisation du bouddhisme et notamment avec l'amidisme, très important en

<sup>119</sup> Ce thème est la clé du film d'Adrian Lyne *L'échelle de Jacob* (1990).

<sup>120</sup> Voir M. Dhavamony *La spiritualité hindoue*, Paris, Beauchesne, 1997, chap. V.

<sup>121</sup> Voir F. Chenet *La délivrance même* in (collectif) *Nirvana* Cahier de l'Herne n° 63, Paris, Ed. de l'Herne, 1993.

Chine et surtout au Japon, le nirvâna sera présenté comme un paradis des justes, lieu d'une félicité éternelle ; son accès reposant dès lors sur l'aide des innombrables dieux du panthéon bouddhique<sup>123</sup>.

Le bouddhisme n'est pas un culte du néant, selon l'image que s'en fit volontiers le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>124</sup>. Lorsqu'après une nuit de méditation sous l'arbre de la *bodhi*, Siddhartha Gautama s'éveilla du songe de la vie, il était "nirvâné". Il allait cependant prêcher pendant encore quarante-cinq ans – tout en semblant s'être gardé de toute affirmation sur le nirvâna.

Aucun secret ne se dévoile dans le nirvâna – rien qui serait caché « dans le poing serré de l'instructeur ». Le nirvâna n'est pas non plus une grâce. Il ne rachète pas un péché. La vertu n'y mène pas mais en suit car le nirvâna n'est ni un résultat, ni un état. Il n'est pas néant enfin car il n'y a pas de moi à annihiler mais seulement un désir d'être qui pousse à le croire et par rapport auquel le nirvâna est une libération, une « extinction de la soif » (*tanhakkhaya*).

Ce qui s'éteint dans l'expérience de la Vacuité, c'est l'attachement à l'existence personnelle et son triple investissement passionnel à travers la concupiscence, l'aversion et l'aveuglement. Le Vide exprime seulement le manque de réalité solide des choses du monde et leur incapacité à nous satisfaire durablement dans le flux continu du devenir<sup>125</sup>. Il ne correspond pas à la destruction de l'âme et du corps, car ceux-ci sont précisément reconnus comme insubstantiels – il y a de la souffrance mais pas véritablement de souffrant. Le nirvâna est comme la sérénité de ceux qui savent, l'apaisement des forces qui se disputent la personnalité. C'est par là-même l'extinction du moi qui souffre et, avec elle, un éveil, une ouverture à la compassion envers toute forme de vie, à la tolérance et à la non-violence. Car le nirvâna représente aussi la force que donne un dessillement cosmique. L'opposé du nirvana, la racine de tout mal, est l'ignorance. Celui qui adopte la posture de *zazen* que le zen recommande pour atteindre l'illumination ne doit rien rechercher. Il doit ne pas penser et se tenir seulement au milieu du monde, toute illusion étant dissipée. Il ne s'agit que d'ouvrir les yeux, dans le silence et le vide, pour saisir directement l'être<sup>126</sup>. Finalement, le nirvâna est une pénétration (*pativevha*) qui dévoile simplement ce qui est. Il est la Vérité et l'atteindre ne peut finalement que nous reverser à la joie du monde et à la compassion – de là ce sourire d'humanité que le bouddhisme a apporté à l'Asie. Parmi les exemples les plus connus, on compte notamment la statue de Miroku au Chugu-ji de Nara.

---

<sup>122</sup> Voir G. R. Welbon *The Buddhist Nirvana and its Western Interpreters*, Chicago, 1968.

<sup>123</sup> Voir E. O. Reischauer *Histoire du Japon et des Japonais*, 1970, trad fr. Paris, Seuil, 1973, I.

<sup>124</sup> Voir R-P. Droit *Le culte du néant*, Paris, Seuil, 1997.

<sup>125</sup> Voir D. T. Suzuki & T. Merton « Sagesse et vacuité » *Hermès* n° 6, 1969, pp. 170-197.

<sup>126</sup> Voir R. Katagiri *Retour au silence. La pratique du zen dans la vie quotidienne*, 1988, trad. fr. Paris, Points Seuil, 1993, p. 82.



Comme le détachement eckhartien, dès lors, le *satori* ne correspond pas à une disposition intellectuelle particulière et n'est pas un état de conscience transcendantal. Il peut néanmoins être qualifié "d'éveil" par certains commentateurs, au sens d'une transformation si profonde de notre être qu'elle ne peut que nous demeurer pratiquement inconsciente, comme y insiste Yoka Daishi Shodoka, commentant *Le chant de l'immédiate satori* (VIII<sup>e</sup> siècle<sup>127</sup>) de Maître Yoka (665-713). A la différence du détachement eckhartien, cependant, le nirvâna conduit à une extinction complète et définitive, affranchie de toute renaissance, puisque toute illusion d'un moi a disparu, le *parinirvâna* ou "nirvana parfait"<sup>128</sup>. Cette extinction néanmoins n'est pas un anéantissement mais un retour complet au monde. L'illumination, à cet égard, consiste à se voir comme du point de vue du monde, comme un simple instant dans son cours non pas donc comme si nous n'existions pas mais de la manière même où nous existons, comme les autres choses, sans retour sur nous-mêmes et donc sans parole.

Il serait intéressant de rapprocher nirvana et charité (voir 1. 3.), qui sont sans doute plus proches qu'on ne le croit. Tous deux expriment un dessaisissement de soi pour adopter le point de vue d'un Tout : l'univers dans le premier cas et Dieu dans le second. Et tous deux éveillent d'abord à une compassion universelle, dès lors qu'elle n'a plus de motifs particuliers.

Le détachement parfait se passe de tout commentaire. Cette abolition de toute distance de soi à soi et à Dieu est ce qu'expérimentent les mystiques dans l'extase.

---

<sup>127</sup> trad. fr. Paris, Retz, 1978.

<sup>128</sup> Voir G. Bugault « L'énigme du nirvâna. Y a-t-il un ou plusieurs bouddhismes ? » *Revue philosophique*, n° 4, 1997, pp. 461-467. Voir aussi D. Gira *Comprendre le bouddhisme*, Paris, Le Centurion, 1989, pp. 64-66.

\* \*

*B) L'illumination*

**1. 4. 10.**

Au sens littéral, l'extase désigne l'état dans lequel une personne se trouve comme transportée hors de soi et du monde sensible (du grec *extasis* : action d'être hors de soi). Le concept semble s'être particulièrement fixé dans la philosophie alexandrine, conjuguant la divination grecque, laquelle pouvait avoir une dimension extatique (la Pythie) et prophétique - dans l'*Ion* de Platon<sup>129</sup>, les poètes mêmes, les rhapsodes sont possédés par Dieu - l'âme individuelle rejoignant alors l'Ame du monde, ainsi que la tradition biblique faisant des prophètes autant de voyants (*Am 7 12*), saisis d'un délire sacré (*I S 19 24*).

Dans le langage mystique, les métaphores visuelles sont les plus communes (« illumination », « contemplation ») mais ne sont pas exclusives. Pour rendre compte de l'expérience prophétique, le mystique Juda Hallévi (1080-1145) parlait plutôt de gustation, invoquant le *Psaume 34* : « Goutez et voyez comme Yahvé est bon ».

L'extase est une vision directe de l'absolu, correspondant souvent à l'au-delà. Pour les premiers chrétiens, ainsi, l'extase désignait avant tout l'état dans lequel, illuminé par la vision de l'au-delà, on prophétisait. L'*Apocalypse* de Jean ou l'*Ascension* d'Isaïe au septième Ciel (début II<sup>e</sup> siècle ?<sup>130</sup>), qui lui donne à voir le Christ préexistant et sa future venue sur Terre, sont les fruits d'une extase. Dans de nombreuses sphères culturelles, l'extase est liée à certaines techniques de conditionnement (la méditation yogique par exemple) et échoit parfois de plus seulement à certains individus, intercesseurs entre le monde des hommes et celui des esprits, comme les chamans (voir 1. 13. 4.).

Mais à ne retenir que ce "folklore" extatique, on aura vite fait d'assimiler l'extase à quelque don magique ou à une simple exaltation personnelle. C'est ainsi que, lorsqu'ils la découvrirent, les observateurs occidentaux assimilèrent la danse des derviches tourneurs (la *Malawiyya*) à une sorte de possession divine individuelle, négligeant son caractère collectif essentiel et l'avertissement donné à ses adeptes de ne pas prendre pour extase ce qui n'est que

---

<sup>129</sup> *Œuvres complètes I*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1950.

<sup>130</sup> *Ecrits apocryphes chrétiens I*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1997.

dissolution du cœur sous l'effet d'une ivresse<sup>131</sup>. Du côté chrétien, également, notamment avec Denys l'Aréopagite et l'influence néoplatonicienne, on insistera sur le caractère nécessairement désintéressé de l'oraison, ceci la distinguant, selon certains auteurs, de la prière, marquée par des traits individuels aussi divers que les consciences qu'elle anime<sup>132</sup>. Néanmoins, toute intérieure et instituant une communication directe avec Dieu, la prière se passe de parole pour Origène, qui la conçoit ainsi assez proche d'une extase (*La prière*, 235<sup>133</sup>). Même si certains mots ont encore pour lui, dans la prière, une valeur magique contre les démons<sup>134</sup>.

### *L'expérience extatique.*

Dans l'extase, l'âme a le sentiment qu'elle communique avec une réalité intérieure. Mais ce recueillement intérieur n'est pas opposé à la contemplation des choses sensibles, bien au contraire, car le moi est dépassé. Cela est particulièrement sensible chez Plotin : tout ce qui est dans la nature des choses est également en nous ; "si tu aimes l'âme qui est en un autre, aimes-toi donc toi-même" (*Ennéades*, 253-270 ap. JC, V, 1<sup>135</sup>). Il n'est pas un point où l'on puisse fixer ses propres limites de manière à dire : jusque là c'est moi (VI, 5).

Pour le moi terrestre, la saisie de la réalité ultime possédée à même, à plein, ne peut coïncider qu'avec une parfaite vacuité. C'est en ce sens que l'extase est solidaire du détachement. Le pur état d'exister n'est atteint que lorsque le moi a perdu toute consistance. L'âme s'abîme alors dans une contemplation silencieuse ou est frappée de stupeur par une Révélation - par sa rapidité, la connaissance du brahmane ressemble à un cri de surprise, au clignement que provoque l'éclair, à un souvenir qui traverse l'esprit, dit la *Kena Upanishad* (IV, 4 & 5<sup>136</sup>).

Toute entier présent à ce qu'il est, le sujet ne peut prendre le recul nécessaire pour parler encore de lui-même, ni même de ce qu'il voit. Dans l'extase, Dieu n'est pas pensé. Il est *touché*. "Ici même est la vie véritable", s'écrie Plotin (*Ennéades*, VI, 9). Dès lors, pour désigner cet état d'union à Dieu que Plotin, à en croire son biographe Porphyre, atteignit au

---

<sup>131</sup> Voir A. F. Ambrosio, E. Feuillebois & T. Zarcone *Les derviches tourneurs*, Paris, Cerf, 2006.

<sup>132</sup> Voir J. Baruzi *Sur la prière*, 1931 in *L'intelligence mystique*, Paris, Berg International, 1985.

<sup>133</sup> trad. fr. Paris, Migne, 1995.

<sup>134</sup> Voir D. Genet *L'enseignement d'Origène sur la prière*, Cahors, A. Coueslant, 1909.

<sup>135</sup> trad. fr. en 7 volumes Paris, Les Belles Lettres, 1924-1989.

<sup>136</sup> *Les Upanishad*, trad. fr. Paris, Maisonneuve, 1986.

moins quatre fois, il est peut-être plus juste et plus simple de parler de "purification", note un auteur<sup>137</sup>.

Le silence mystique traduit la plénitude d'une expérience si totale qu'elle rend inutile et même impensable le commentaire. Les mots lui sont inutiles. *Comblée, l'âme extasiée n'a plus rien à dire. Son silence ne correspond pas à l'impossibilité de traduire une vérité mais bien à une ineffable satisfaction. L'évidence de la vérité n'appelle plus de commentaires.* Au plus, le langage qui tente de rendre compte de l'extase sera donc directement expressif et s'exprimera de préférence dans la poésie. Il ne sera plus référentiel, désignant une réalité mais il voudra faire directement sentir cette dernière. Ce sera un langage magique cherchant à susciter une apparition, comme, dans les *mantras* indiens, la parole devient silence de tout sens et directement *contact*.

#### ***Les Mantra***

*Quand la parole est divine.*

Dans l'hindouisme et le bouddhisme tantrique, les *mantras* accompagnent les rites, dont ils forment souvent l'élément essentiel. Ce sont des mots (exceptionnellement des phrases), des syllabes ou des groupes de phonèmes - comme le fameux *Om Mani Padme Hum* ("Oh ! La feuille de lotus !" ou bien "le joyau est dans le lotus") adressé au Dalaï-Lama au Tibet - dont le sens importe peu ou qui sont même dénués de tout sens apparent mais dont l'ordre des lettres possède une signification magique d'incantation et dont la récitation a pour effet de tourner le récitant vers la source transcendante de toute parole, de toute énergie, jusqu'à être Siva lui-même.

La pensée hindoue a pu développer, notamment avec le grammairien Bhartrhari (V<sup>e</sup> siècle), ce qu'on a nommé un véritable platonisme du langage, certains mots et phrases étant conçus comme des entités sonores permanentes ayant une réalité en soi (*sphota*) ; l'Absolu étant un Etre-Son. Ainsi, ordre cosmique et langue ayant des affinités internes, les *mantras* sont à même de guider la conscience dans le monde des formes nouménales<sup>138</sup>. Plus encore, la récitation (par les initiés) des *mantras* permet d'appeler et de s'identifier à la vibration (*spanda*) qui est l'essence même de la Réalité : « *Om* » (voir notamment la *Chandogya Upanishad*, 7<sup>e</sup> siècle, chap. 1<sup>139</sup>).

<sup>137</sup> Voir J. Trouillard *La purification plotinienne*, Paris, PUF, 1955

<sup>138</sup> Voir B. L. Whorf *Linguistique et anthropologie*, 1956, trad. fr. Paris, Denoël, 1969, p. 182.

<sup>139</sup> Présentation sur le site <http://www.les-108-upanishads.ch/plan.html>

Le *mantra*, écrit un auteur, est une parole qui est un silence riche de toutes les possibilités de parole<sup>140</sup>. Il ne décrit rien mais est cela même qu'il dit. Parole qui *accomplit*, au sens propre, ce qu'elle dit, le *mantra* est une véritable manifestation du divin<sup>141</sup>. C'est là un exemple du fait que dans la prière - dans la mesure où celle-ci se veut agissante, *efficace* - la parole est silence, c'est-à-dire *force* et non plus sens. Au point de compter davantage en quantité qu'en signification. Dans le bouddhisme japonais, on peut invoquer le Bouddha par la seule répétition du nom *nemboutzou* jusqu'à 70 000 fois par jour, voire un million de fois lors des fêtes.

Il est ainsi un langage silencieux, c'est-à-dire opérant et efficace quant à convoquer diverses puissances mais pratiquement dénué de sens - au point d'être chosifié et de n'avoir même plus à être prononcé. Les *mantras* peuvent ne pas être proférés. En Inde, ceux récités intérieurement passent pour être les plus efficaces. Ailleurs, ils sont inscrits sur des cylindres ou moulins à prière (*chu-kor*), dont chaque rotation équivaut à une prière, réalisant une invocation toute *mécanique* du divin.

\*

#### *Incantation et invocation.*

Sous le registre de l'incantation, le langage est opératoire. Sorts et sortilèges, ainsi, sont des paroles directement agissantes. Incompréhensibles, les formules magiques n'ont surtout pas à être comprises. L'abracadabra ne délivre pas un sens mais une mystérieuse puissance. La littérature mystique, de même, abonde en expressions contradictoires : "éblouissante obscurité", "désert fourmillant", qui ont comme la force d'une incantation.

Entre conjuration et prière, tels sont encore l'*appel*, destiné à produire l'épiphanie du dieu (*Mars vigila !* s'écriait le chef d'armée romain qui partait en guerre, comme pour rappeler au dieu ses engagements), ou la *glossolalie*, attestée au sein du christianisme primitif, à travers laquelle le sujet parle sans le vouloir et se tait en fait, délivrant des phrases insensées et n'étant plus que comme une machine tandis que "ça parle" en lui.

Sous le registre de l'invocation, le langage a valeur d'attestation : est vrai ce qui est dit parce qu'il est dit, de la manière dont il est dit. "Le système éducatif français qui, certes, pourrait en remontrer à pas mal d'autres, traverse une crise", lit-on dans la presse. En soi, une formule aussi péremptoire que le "qui, certes, pourrait en remontrer à pas mal d'autres" ne signifie pas grand chose. Pourtant, pour celui qui a écrit cette phrase, tout est dit ! C'est une invocation.

Dans l'invocation, le langage a une fonction d'appel à une vérité, une réalité. Il est un recours. Telles sont les louanges, ces exaltations de l'honneur et de la puissance des dieux ou des

---

<sup>140</sup> Voir A. Padoux *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*, Paris, Ed. de Boccard, 1963.

<sup>141</sup> Voir M. Biarreau *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris/La Haye, Mouton & Co, 1968.

souverains, qu'on ressasse comme pour rendre ferme leur réalité et pour confirmer leur présence. "Le chef, il ne connaît aucune peur", se répètent ainsi, comme pour mimer leur propre conviction, les membres d'une tribu<sup>142</sup>. La louange participe déjà du dieu qu'elle invoque, au lieu de simplement se rapporter à lui. Elle a ainsi quelque chose d'une personne : au Moyen-Age, on "ensevelissait" l'alléluia lorsque sa récitation était interrompue.

### *Extase et effet.*

Le langage de l'extase, puisqu'il ne transcrit rien, ne peut être qu'un langage de l'effet. Musicalement, le *Poème de l'extase* (1907) d'Alexandre Scriabine l'illustre assez bien, avec son orchestre énorme, l'intensité sonore de sa péroraison en suite d'accords radieux, de carillonnements, de sonneries et l'orgue qui vient encore grossir la masse orchestrale. "Je vous appelle à la vie, forces mystérieuses" dit le texte de programme (repris également en exergue de la *Cinquième sonate pour piano*, 1907). Pour signifier l'extase, Scriabine a voulu quelque chose d'épique et d'énorme (et qui n'est pas sans kitsch !).

On peut également penser aux répétitions interminables de quelques grands mots dans nombre d'écrits mystiques : "O océan profond ! Tu es cette lumière au dessus de toute lumière et tu donnes la lumière surnaturelle à l'œil de l'intelligence en telle abondance et perfection que tu éclaires la lumière de ma foi. Vraiment cette lumière est un océan, parce qu'elle nourrit l'âme en toi, océan de paix", etc. (Catherine de Sienne, *Le Dialogue*, 1378, *in fine*<sup>143</sup>). Ces termes ne semblent pas composés rationnellement. Ils s'imposent "méditativement". Ils ne sont pas pensés mais vécus. Ce sont des incantations.

En regard, évidemment, le mysticisme risque toujours de se payer de mots, se satisfaisant d'énoncer quelques grandes formules impressionnantes mais creuses. C'est ainsi qu'un auteur déclare que le nirvâna représente la "fusion à l'énergie fondamentale que d'aucuns appellent Dieu, une disparition dans le flux cosmique", etc.<sup>144</sup>.

L'extase a toute la force d'une action. C'est moins une vision (le mot suppose la distinction d'un sujet et d'un objet) qu'une union. On ne peut donc rien en faire sentir à ceux qui ne l'ont pas éprouvée. C'est fort brièvement, ainsi, que saint Paul évoque son ravissement

---

<sup>142</sup> Exemple cité in G. Van der Leeuw *La religion dans son essence et ses manifestations*, 1924, trad. fr. Paris, Payot, 1970, p. 421.

<sup>143</sup> trad. fr. Paris, Cerf, 1992.

<sup>144</sup> Voir M. de Smedt *Sur les pas du Bouddha*, Paris, A. Michel, 1991, p. 139.

au Troisième Ciel, où il a entendu des paroles ineffables qu'il n'est pas permis à l'homme de redire (2 Cor 12 4).

\*

*L'extase et le moi. Le paradoxe du mysticisme.*

Pour l'âme extasiée, absorbée dans l'absolu, il n'y a plus de reste. Selon Plotin, elle ne se rappelle aucun événement terrestre : il n'y a pas de souvenirs dans l'éternité (*Ennéades*, VI, 7<sup>145</sup>). Est-ce à dire que l'âme s'est totalement dissoute dans le Tout ? Une réponse affirmative à cette question ne serait guère tenable et là est le paradoxe du mysticisme. Si l'absolu n'est rien de dicible et si sa quête exige la négation de tout sujet comme de tout objet particulier, alors il est proprement insignifiant et il rend ridicule tout effort pour l'atteindre. Si l'absolu n'est rien, pourquoi se mettre en peine de le trouver ? Si l'on n'y entre pas en conscience, la réalité de l'extase est très simple, c'est celle d'un sommeil sans rêve ou d'une mort sans espoir.

De fait, les discours qui invitent à un éveil de la conscience sont toujours beaucoup plus contrastés, *sans jamais néanmoins parvenir sur ce point à une parfaite clarté*. En matière de religion, une telle indécision n'est rien de grave. La conviction religieuse obéit à une intuition et se dispense fort bien de comprendre pleinement ce qu'elle dit (voir 1. 14. 7.). Le sentiment religieux éteint volontiers toute contradiction dans le silence que lui impose la *présence* même de l'absolu. *La dernière chose que la religiosité puisse penser, si elle peut en revanche inlassablement le louer et tenter de l'atteindre, c'est l'absolu ! Dans cette mesure, le discours de l'extase, de l'éveil, ne peut guère avoir de sens et d'effet qu'à laisser son objet infondé.*

A lire les mystiques, le moi ne s'abîme jamais complètement dans l'extase. Comme en témoigne le fait que celle-ci est en général décrite comme accompagnée de joie. L'âme atteint l'unité dans une stupeur joyeuse, consumée de désir et son repos n'exclut pas l'activité. Pour saisir la réalité extatique, il faut donc s'efforcer de concevoir un rassasiement qui n'empêche pas de désirer encore dans le perpétuel présent de l'éternité. Ce qui veut dire qu'il faut s'efforcer de concevoir un désir qui, comme dit Plotin, ne se porte pas vers ce qui nous

---

<sup>145</sup> Voir surtout le chapitre 34 qui contient la description sans doute la plus complète de l'attitude mystique chez Plotin

manque mais vers ce que nous possédons<sup>146</sup>. L'ascèse (voir 1. 14. 10.) ne peut ressembler à un long travail de mort par le détachement de soi - elle ne peut être un art d'entrer dans la mort<sup>147</sup> - que dans la mesure où elle promet la vraie vie ; une vie facile, dit Plotin (V, 8).

L'expérience mystique chez Plotin invite donc moins à l'abolition de la personnalité qu'elle ne nous révèle que *notre identité personnelle suppose un absolu dont elle est à la fois l'émanation et l'expression*<sup>148</sup>. L'union à Dieu n'est pas tant l'absorption substantielle de l'âme dans l'Un que la recherche d'une identité dans la relation de connaissance au monde. Un sujet connaissant en effet ne peut être conscient de lui-même comme individu singulier qu'en tant qu'il est en relation avec des objets eux-mêmes définis et particuliers dont il se distingue. Dans le cas singulier où l'objet est absolu il ne peut plus y avoir, chez le connaissant, de conscience différente du sujet et de l'objet puisque le connaissant est alors partie prenante de l'objet qu'il connaît<sup>149</sup>. Conscience de soi et extase ne sont pas ainsi deux étapes mais deux étages d'un même moi<sup>150</sup> ; deux perspectives sur notre être.

Mais si l'extase correspond ainsi à une conscience nouvelle, témoigne-t-elle d'une *connaissance élargie*, qu'il faudrait nommer "mystique" ?

\* \*

### *C) Le mysticisme*

#### **1. 4. 11.**

#### *Une connaissance existentielle du divin.*

On désigne comme mystique l'attitude qui tend à unir de manière intime et directe l'âme à une réalité suprême non objectivable en concepts et qui est reconnue comme le principe fondamental de l'être. Une telle attitude peut être nommée avec saint Bonaventure une *cognitio Dei experimentalis* ; une "connaissance existentielle du divin".

Le mot "mystique" remonte à Denys l'Aréopagite (du grec *mysticos* : interprétation du sens caché d'un mythe). Son sens premier est celui d'une révélation mystérieuse.

---

<sup>146</sup> Voir R. Arnou *Le désir de Dieu dans la philosophie de Plotin*, Paris, Alcan, 1921.

<sup>147</sup> Voir C. Nugent *Mysticism, Death and Dying*, State University of New York Press, 1994.

<sup>148</sup> Voir P. Hadot *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Folio Gallimard, 1997, p. 44.

<sup>149</sup> Voir H. Seidl « L'union mystique dans l'explication philosophique de Plotin » *Revue thomiste*, avril-juin 1985, pp. 253-264.

<sup>150</sup> Voir Jean Trouillard *op. cit.*, p. 149.

On peut dire que l'expérience mystique est celle d'une union directe avec le divin, ce terme pouvant désigner un Dieu personnel et proche ou un pur mystère. Une telle formule, néanmoins, ne correspond guère, au sens littéral, à la mystique musulmane (voir ci-après), de sorte qu'il faut sans doute s'en tenir à une définition encore plus générale de l'expérience mystique comme d'une voie, parfois d'un procédé, pour s'affranchir des difficultés intellectuelles ou sentimentales qui peuvent entraver l'existence religieuse<sup>151</sup>. En fait, on peut nommer mystique tout dévouement à l'absolu, que celui-ci soit ou ne soit pas spécifié par la forme d'un Dieu. Le Yoga, ainsi, est une mystique, non de Dieu mais de l'âme, qu'il veut rejoindre dans sa pure essence<sup>152</sup>.

#### *Difficulté à comprendre l'expérience mystique.*

Toute la difficulté à comprendre l'expérience mystique tient au fait qu'elle déclare son objet vide en regard de la représentation et se présente elle-même comme abolition, négation de toute détermination, tandis que l'acte par lequel elle atteint l'absolu - et qui devrait être insignifiant puisque son objet n'est rien - est décrit comme intensément vital, fruit d'une suprême tension des forces de l'âme.

L'expérience mystique se donne comme l'expérience la plus existentielle qui soit et la plupart de ceux qui s'intéressent au mysticisme, sans doute, s'en tiennent à cela, sans reconnaître là une contradiction mais un séduisant mystère riche de promesses. Ce mystère ne rend pourtant pas compte du mysticisme. Il en ruine plutôt les prétentions, nous allons le voir.

\*

#### *Une ou des mystiques ?*

Beaucoup tiennent pour l'universalité des expériences mystiques<sup>153</sup>, tandis que pour d'autres aucune mystique n'a proprement de sens dans l'abstrait mais seulement en regard d'un système religieux particulier<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> Voir H. Delacroix « La certitude mystique » *Revue de métaphysique et de morale*, T. XXVIII, n° 4, 1921, pp. 615-637.

<sup>152</sup> Voir R. Otto *Mystique d'Orient et mystique d'Occident*, 1924, p. 146 et sq.

<sup>153</sup> Sur cette question, voir A. Ravier (dir.) *La mystique et les mystiques*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965.

Quant à l'expérience de l'absolu elle-même, la question ne semble même pas pouvoir être posée - en droit, il ne devrait y avoir qu'une mystique comme il ne peut y avoir que l'absolu - et l'on discute en fait de la possibilité de réduire à un seul modèle les différentes voies d'accès à la contemplation. Car il semble bien, de ce point de vue, qu'on retrouve à peu près partout les mêmes méthodes. La voie apophasique notamment (voir 1. 2. 5.), laquelle aurait déjà été exposée par Yâjnavalkya dans les *Upanisad* (600 av. JC) presque mille ans avant Plotin, Damascius et le Pseudo-Denys<sup>155</sup>.

La formule *neti neti* ("non pas ainsi, non pas ainsi") revient en effet inlassablement dans la plus ancienne des *Upanisad* védiques, la *Brhad-Aranyaka-Upanisad*, pour faire entendre qu'on ne peut rien attribuer à l'*atman*, le Soi, et donc ni le qualifier, ni le définir. L'*apavada* désigne en ce sens l'élimination successive des *upadhi*, c'est-à-dire des formes déterminantes et limitatrices du Monde, jusqu'à la vision de l'unique Réalité sans qualification, le *nirguna Brahman*, fonds constant de l'univers au-delà des apparences, auquel s'identifie l'*atman* en l'homme<sup>156</sup>. Dans le bouddhisme Mahayana, également, l'*apavada* conduit à l'absolu imprédicable. Mais il conviendrait de se demander alors si c'est pour signifier son inexistence ou sa "sur-existence" comme dans la théologie négative (voir 1. 2. 5.).

En fait, il y a au moins deux grandes voies mystiques distinctes mais non pas forcément opposées. 1) Il y a une mystique ascétique et volontaire - appuyée sur des techniques particulières ou issue de la spéculation comme la purification plotinienne - pour laquelle l'union au divin est le fruit d'une démarche active. 2) Il y a également une mystique illuminative qui correspond à un assaut de l'âme par des visions qu'elle ne contrôle nullement.

On a pu noter qu'en Europe, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la voie ascétique tend à céder la place à la voie illuminative, qui se dilue alors en visions exacerbées et immédiates qui ne sont plus l'aboutissement d'un itinéraire spirituel mais se donnent comme autant de révélations, marquées par une relation personnelle à Dieu<sup>157</sup>.

C'est que, sous l'influence de la Réforme, le christianisme ne s'est plus conçu comme une religion de mystères. Dans le catholicisme, ainsi, le magistère épiscopal, après le Concile de Trente, ne qualifia plus de "mystiques" les dogmes et les sacrements. Dès lors, le mysticisme ne pouvait plus que renvoyer à une expérience individuelle et non à un itinéraire

---

<sup>154</sup> Voir par exemple G. Scholem *Les grands courants de la mystique juive*, 1946, trad. fr. Paris, Payot et Rivages, 1994, p. 18.

<sup>155</sup> Voir E. Conze *Le bouddhisme*, trad. fr. Paris, Payot, 1951.

<sup>156</sup> Voir J. Monchanin *Mystique de l'Inde. Mystère chrétien*, Paris, Fayard, 1974, 9.

<sup>157</sup> Voir B. Gorceix *Flambée et agonie. Mystiques du XVII<sup>e</sup> siècle allemand*, Sisteron, Ed. Présence, 1977.

spirituel guidé par l'exégèse des dogmes et encadré par l'institution du monachisme. Alors que, dans les derniers siècles du Moyen Age, vulgarisée par une multitude d'écrits enseignant la vie d'oraison, la spiritualité s'était diffusée hors des cloîtres (voir notamment la « dévotion moderne » 1. 14. 10.), le mysticisme ne fut bientôt plus en Europe qu'une vie intérieure dans des intérieurs flamands ou castillans<sup>158</sup>. Une affaire personnelle. On peut voir une illustration de ce resserrement individuel de l'expérience mystique dans l'extraordinaire tableau du Caravage représentant la *Conversion de saint Paul* (1600<sup>159</sup>).



Ici l'espace est étriqué, rempli par le cheval. Aucune apparition n'est représentée. L'illumination se produit à l'intérieur d'un homme.

Joua également, selon Michel de Certeau, un phénomène de défense : la mysticisation de la croyance s'affirma face aux premières conquêtes scientifiques qui menaçaient les dogmes (*La fable mystique*, 1982<sup>160</sup>). En affirmant le caractère ineffable de la foi, la mystique la protégeait contre toute mise en cause critique. Le mysticisme des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ainsi, aurait essentiellement été un mouvement de *réaction* ; mouvement d'autant plus débridé que ses membres, se recrutant majoritairement dans les rangs d'une noblesse campagnarde déclinante (Thérèse d'Avila appartenait à une *hidalgua* privée de charges et de biens ; Jean de la Croix était issu d'une aristocratie ruinée et déclassée), étaient en rébellion ouverte vis-à-vis des autorités, surtout religieuses. La mystique de ce temps, note Michel de Certeau, oscille entre l'extase et la jacquerie.

\*

---

<sup>158</sup> Voir E. Ortigues « Que veut dire "mystique" ? » *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1, 1984, pp. 68-85.

<sup>159</sup> à Santa Maria del Popolo, à Rome.

<sup>160</sup> Paris, Gallimard, 1982.

Certains auteurs, comme Jacques Maritain, distinguent - selon que l'union recherchée est d'essence intellectuelle ou affective - deux types d'expérience mystique d'ordre naturel ou surnaturel (*L'expérience mystique naturelle et le vide*, 1939<sup>161</sup>). La première, plus propre aux mystiques orientales, correspondrait à l'expérience du vide et la seconde, proprement chrétienne, serait une mystique de l'amour fondée sur le mystère de l'Incarnation. C'est ainsi que l'on distingue souvent trois étapes dans le processus mystique : purification, illumination, union, pour souligner que, tandis que l'Orient s'en tient à l'illumination, l'union - interpénétration de Dieu et de l'âme dans l'amour - ne serait propre qu'au christianisme<sup>162</sup>.

*L'union mystique. Jean de la Croix.*

Au sens chrétien, l'union mystique, intime et directe combinaison de vie divine et de vie humaine, se rencontre sous sa forme peut-être la plus "canonique" chez Jean de la Croix<sup>163</sup>. *La nuit obscure* (1577-1578<sup>164</sup>), qui fut conçue au fond d'un cachot, détaille toutes les embûches et les sécheresses de la libération, d'abord sensitive, puis spirituelle, de l'âme, en un colloque douloureux face à elle-même et dans le silence d'une "nuit" qui peut durer des années. L'illumination s'accomplit à la faveur d'une nuit profonde, c'est-à-dire à l'aide de la contemplation purgative qui opère dans l'âme le renoncement à elle-même et à tout le créé. L'âme, néanmoins, ne peut ainsi sortir d'elle-même que par la force de l'amour que son divin époux lui donne dans sa contemplation. C'est donc la foi qui nous plonge dans la nuit obscure au bout de laquelle on touche Dieu. D'emblée, l'union guide la purification.

Au bout de la *nuit des sens*, le signe pour reconnaître la purification de l'âme est de ne plus pouvoir discourir ou méditer à l'aide de l'imagination. Dieu, alors, se communique à l'âme par le moyen de l'esprit pur, sans discours. Il se communique dans un acte de contemplation. Alors commence à son tour *la nuit de l'esprit*, marquée par la connaissance de notre propre misère en même temps que par de terribles tentations, qui pointent en des représentations tellement vives que leur tourment est pire que celui de la mort, écrit Jean de la Croix. L'esprit est également traversé par d'épouvantables blasphèmes. L'oppression et le

---

<sup>161</sup> in *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1939.

<sup>162</sup> Voir H. Waldenfels *La méditation en Orient et en Occident*, 1975, trad. fr. Paris, Seuil, 1981.

<sup>163</sup> Voir J. Baruzi *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Alcan, 1924.

<sup>164</sup> trad. fr. Paris, Seuil, 1984.

poinds de la solitude se font sentir à l'âme de telle sorte que celle-ci se croit bien éloignée d'être favorisée de Dieu.

Comme on l'a noté, on ne trouve nulle trace d'une telle angoisse dans la contemplation néoplatonicienne. Au point de départ de l'ascension mystique, l'âme, pour Jean de la Croix, se sent souillée. Tandis qu'elle se sent de plus en plus vertueuse dans le néoplatonisme, où elle est moins purifiée, au sens moral, qu'éclairée par sa sortie hors du monde sensible. Elle est déifiée (voir 1. 3. 14.). Ainsi, pour Jean de la Croix et la mystique chrétienne en général, l'âme ne peut s'unir à Dieu par essence mais seulement par amour<sup>165</sup>.

Dans la nuit, toutes les puissances naturelles sont anéanties, fors l'amour qui embrase la volonté sans que l'entendement comprenne en vertu de ses seules forces naturelles. Il ne saisira jamais "qu'hors de lui-même" la sagesse divine à laquelle il s'unit.

Dans l'union divine, l'âme voit une chose nouvelle sans pouvoir lui donner un nom, ni exprimer ce qu'elle est. Quoique très intime à l'âme, le langage de Dieu dépasse les sens (le mystique aura une répugnance extrême à s'en ouvrir, surtout quand il a encore à peine senti la contemplation, souligne Jean de la Croix). La seule chose que l'on peut dire, c'est que l'âme est heureuse. La vérité qu'elle atteint est secrète. Quiconque contemple ce mystère sans y pénétrer n'y voit que ténèbres. Mais si l'on entre dans la nuée, c'est une lumière abondante.

*Une expérience privée d'objet.*

L'expérience mystique, ainsi, se vit et ne s'explique pas. Si on ne l'a pas ressentie, aucune explication n'en convaincra. Le mystique ne cherche pas à comprendre mais à vivre d'une vraie vie. Impatient, il cherche son salut dès ce monde-ci.

***Le bouddhisme, une philosophie ?***

Le bouddhisme écarte ainsi ouvertement toute spéculation en des matières non relatives au salut ; *Pali abyakata* ("non-expliqué, indéterminé, neutre") : ce que le Bouddha a jugé inutile d'expliquer à ses disciples parce qu'étant inaccessible à leur intelligence limitée et ne pouvant aucunement servir à leur progression sur la voie de la Délivrance (par exemple savoir si l'univers est fini ou infini, etc.).

---

<sup>165</sup> Voir J. Lebreton « La nuit obscure d'après Jean de la Croix » *Revue d'ascétique et de mystique*, 1928, pp. 3-24.

Les contradictions théoriques que sa doctrine peut révéler n'arrêtent pas davantage le bouddhisme dès lors que la voie de salut qu'il présente est réelle. C'est pourquoi il est très curieux de présenter le bouddhisme comme une philosophie, comme on le fait fréquemment de nos jours. Le bouddhisme se donne très précisément comme une voie de salut et non comme une recherche intellectuelle de la vérité ; même s'il a pu, comme le christianisme, nourrir des philosophies.

Ceci posé, le mystique peut parler et, de fait, il le fait le plus souvent de manière interminable. Il valorise le silence de son expérience parce que ce silence rend compte du comblement de ses attentes et qu'en regard de la réalité ultime, tout ce qu'on dit est faux du seul fait qu'on le dit ("ceux qui parlent ne savent pas et ceux qui savent ne parlent pas"<sup>166</sup>). De là, on est inévitablement tenté de croire que ce silence cache quelque savoir inouï. En fait, *la méditation mystique est, au sens propre, sans objet. Elle atteint une réalité dont on ne peut rendre compte de manière adéquate au moyen de concepts. Cela ne signifie justement pas qu'elle atteint à quelque arrière-plan métaphysique insoupçonné. Et cela ne signifie pas davantage que le vide ou le néant qui scellent son approche de l'absolu doivent être interprétés comme autant de vérités positives cachées.*

Expérience fruitive<sup>167</sup> de l'absolu, comme dit J. Maritain (*op. cit.*), la mystique n'a d'autre réalité qu'elle-même. Au sens propre, elle n'atteint aucune vérité mais l'absolu. Il est donc sans doute vain de tenter de montrer qu'elle rate son but et, dans le sentiment océanique qui l'emporte, n'arrive en fait qu'à s'établir dans un narcissisme illimité. Le mystique renverra au caractère concret de son expérience. Et, après tout, pourquoi lui en contester l'issue ? Le mystique atteint bien l'absolu. Cela n'est pas si difficile. C'est une affaire d'attitude et d'exercice. Mais il n'atteint que l'absolu ; c'est-à-dire une réalité à la fois très attirante, très lointaine - car le Tout ne peut être saisi que dans le délaissement de tout - et tout à fait pauvre.

L'absolu en effet n'a aucune vérité, car la vérité par définition est toujours pour un autre. L'absolu, par définition, n'a pas d'autre. Il n'est jamais que l'attirance et la vacuité d'une réalité éternelle qui, parce qu'elle est aussi insondable que vide de sens, ne peut faire l'objet

---

<sup>166</sup> Un auteur propose de traduire cette célèbre formule taoïste : « quand on perçoit on ne parle pas et quand on parle on ne perçoit pas » (voir J-F. Billeter *Leçons sur Tchouang-Tseu*, 2000, Allia, 2002, p. 25 et sq.).

<sup>167</sup> Echo du vocabulaire augustinien : la *fruitio* désigne la joie de celui qui se repose en la fin poursuivie et obtenue.

que d'une contemplation silencieuse ou plutôt irréfléchie<sup>168</sup>. Mieux vaudrait dire : d'une participation. C'est pourquoi le discours mystique en arrive toujours peu ou prou au même point : une fois qu'il a célébré interminablement la toute puissance et la magnificence de son objet, il n'a plus rien à en dire.

*Toute la difficulté à comprendre une expérience qui prétend atteindre l'absolu tient ainsi au fait que l'on comprend d'emblée par absolu une réalité plus riche et, par là même, plus difficile à conquérir que toute autre ; soit une réalité éminemment comparable aux autres et du même ordre qu'elles. Le mysticisme peut nous inviter, au contraire, à considérer que l'absolu est premier, c'est-à-dire ce qui est, dans l'ordre des choses, le plus évident et le plus simple. Cette simplicité fait tout l'idéal mystique en effet.*

\*

#### **1. 4. 12.**

*La simplicité de l'absolu. La vertu de simplicité dans le christianisme. Sa disparition moderne. Une idée-limite.*

La vérité mystique tient peut-être finalement en un mot : la simplicité, synonyme de pure vie, sans retour sur soi. Un mot qui a pourtant largement disparu du langage religieux moderne et qui correspond à *un concept instable*, constamment tiré entre deux sens contraires.

Dans les traductions de la Bible, le qualificatif hébreu *tamim* (être complet, parfait) fut parfois rendu en grec par le mot *haplotès* : simple. L'homme parfait est simple, en effet, car il appartient à Dieu tout entier et ne garde rien de caché. Noé, Job et Abraham, ainsi, seront dits "simples", leur simplicité marquant l'absence de duplicité<sup>169</sup>. "Que celui qui donne le fasse sans calcul", enjoint en ce sens saint Paul (*Rm* 12 8). A partir de là, avec les Pères apostoliques des I<sup>er</sup> et II<sup>o</sup> siècles, la simplicité sera rapprochée de l'état d'enfance. Les simples d'esprit mêmes seront loués, en ce qu'ils ignorent le mal – "crétin", dit-on, vient de "chrétien" et "benêt" de "benedictus". Les plus aptes à la théologie mystique sont non pas les clercs mais les simples (*idiotae*), annonce Jean Gerson (*Sur la théologie mystique*, 1408-1423, VI<sup>o</sup> partie, 31<sup>o</sup> considération<sup>170</sup>). Témoignant d'une attitude confiante dans la foi, semblable à celle de

---

<sup>168</sup> Voir T. Phillippe « Spéculation métaphysique et contemplation chrétienne » *Angelicum*, vol. XIV, 1937, pp. 223-263.

<sup>169</sup> Voir C. Spicq « La vertu de simplicité dans l'Ancien et le Nouveau Testament » *RSPT*, T. 22, 1933, pp. 5-26.

<sup>170</sup> trad. fr. Paris, Vrin, 2008.

l'enfant qui reçoit les mots de sa nourrice, la simplicité paraîtra au Moyen Age indispensable au discernement spirituel ; ainsi dans les *Homélies* de Philoxène de Mabboug (VI<sup>e</sup> siècle<sup>171</sup>). Elle sera fixée par les règles monastiques comme une pureté de cœur, une douceur de caractère, une humilité qui empêche notamment de répondre aux remarques.

Dieu se révèle aux simples de cœur (*Mt 11 25*) et la vraie religion est parmi les pauvres, dira encore Vincent de Paul ; lequel distingue cependant la simplicité qui a rapport à celle de Dieu et que l'on trouve en certaines créatures par une communication divine, de la simplicité, naturelle et naïve, qui n'est qu'absence de discernement - la même distinction se trouve chez André Baiolle (*De la vie intérieure*, 1649<sup>172</sup>). C'était alors faire de la simplicité une vertu si élevée qu'elle en devenait pratiquement inaccessible. Il n'y a quasi point de simples, déclare finalement Jean de Saint-Samson (*Oeuvres spirituelles et mystiques*, 1658, p. 700<sup>173</sup>). Vertu héroïque, la simplicité fut dès lors soupçonnée de faire le jeu du quietisme (voir 1. 3. 11.) et ses éloges tendirent en conséquence à se tarir.

Dans le comportement des animaux, il y a une simplicité, une naïveté que l'homme a perdues avec la conscience de lui-même, soulignait Aldous Huxley, qui en tirait que Dieu doit être plus proche de l'animal que de l'homme car le premier est incapable de tromperie !<sup>174</sup>

Ce fut donc un concept difficile que celui de simplicité, désignant un engagement plein, sans recul, dans le rapport à Dieu et à ses commandements, qui, représentant d'abord une perfection, en vint à être assimilée au simple manque de calcul, puis qui redevint une vertu. De fait, *la simplicité représente une véritable idée-limite dans la sphère morale. Ne pouvant par définition pas plus être cultivée et enseignée qu'elle ne peut être revendiquée de son propre chef, elle n'est la vertu de quelqu'un que pour un autre et ne peut l'être pour soi-même. Elle souligne crûment tout ce qui, dans notre propre comportement moral, nous échappe.* Et cette contradiction, qui illustre proprement le paradoxe de l'absolu, est celle de la connaissance mystique.

\*

---

<sup>171</sup> trad. fr. Paris, Le Cerf, 1956.

<sup>172</sup> Paris, Vve N. Buon, 1649.

<sup>173</sup> Rennes, P. Coupard, 1658.

L'idéal mystique peut être qualifié de simple parce qu'il est moins celui d'une pensée sautant comme par dessus elle-même pour atteindre à quelque savoir inouï que celui d'une pensée *pleine*, c'est-à-dire cessant de se retourner sur elle-même. Une pensée tournée toute entière vers l'absolu et comme absorbée par lui plutôt que vouée à se commenter elle-même. L'âme, dans l'extase, ne sait même pas qu'elle est unie à l'Un, dit Plotin. Cela signifie surtout, remarque Henri Delacroix, qu'elle ne le sait pas d'une connaissance intellectuelle distincte (*Etudes d'histoire et de psychologie du mysticisme*, 1908<sup>175</sup>). Plus sensible que mentale, la connaissance mystique est une saveur plus qu'une idée. Embrassant l'Être à plein, elle n'a pas besoin d'un concept auquel identifier ce qu'elle éprouve. Elle n'a pas besoin de commenter ce qu'elle vit. Dans la prière parfaite, ainsi, on ne s'aperçoit pas de sa propre piété. On ne sait même pas qu'on prie ; comme pour le zen, le *satori* n'est pas atteint en même temps qu'on a conscience de l'atteindre.

*La sincérité est au-delà de soi.*

La conscience de la prière vraie ne peut être que rétrospective. La raison, la conscience de soi ne peuvent que troubler la spontanéité de l'abandon. Elles engendrent des *logismoi*, des ratiocinations qui troublent la *pureté*, c'est-à-dire la vitalité et l'intensité de l'élan mystique, dont l'avancement en vérité peut seulement être jugé par une grâce de discernement (*diacrisis* ou *discretio*) qui est un don de Dieu<sup>176</sup>. *Idée-limite, la simplicité exprime le fait que l'entière sincérité est au-delà de soi.*

C'est ainsi que la mystique musulmane reconnaît que, si la conscience de soi est requise pour observer les commandements de Dieu, l'âme est par là même exposée à un très grand danger, celui de se complaire en soi en se regardant agir et en tirant satisfaction de son action<sup>177</sup>. Ce mal est appelé *riya'*, d'un verbe qui signifie se faire voir, jouer la comédie. La conscience se donne en spectacle à elle-même et aux autres et ne peut ainsi découvrir l'authenticité de son être, *ikhlas*, souvent traduit par "sincérité". Un mystique maghrébin, al-Susi, disait ainsi : "quand ils sont témoins, dans leur sincérité, de leur sincérité, leur sincérité a besoin de sincérité". Cette lutte contre soi est appelée *mukhalafat al-nafs* (l'opposition à

---

<sup>174</sup> Cité par G. Bateson *Vers une écologie de l'esprit I*, 1971, trad. fr. Paris, Seuil, 1977, p. 140.

<sup>175</sup> Paris, Alcan, 1908.

<sup>176</sup> Voir Dom P. Miquel *Mystique et discernement*, Paris, Beauchesne 1997, chap. 2 & 3.

l'âme). En regard, l'absolu n'est atteint que dans le *fana'*, qui est non pas abolition de soi mais délaissement, c'est-à-dire libération de soi, pour se situer à un niveau plus grand de l'être appelé le "cœur" (*qalb*) où l'amour trouve tout son sens. Dieu s'installe en nous dans la pauvreté mystique.

On ne peut s'attacher ainsi à une manière particulière d'être pour avoir Dieu. Dans la mesure où les gens de piété sont prisonniers de leur propre satisfaction, soit dans leurs actes, soit dans leur émotion, disait Jean Tauler, ils quittent le chemin du simple et foncier délaissement de soi en Dieu, de la vraie pauvreté d'esprit dans la soumission à la volonté de Dieu (*Sermon 21*<sup>178</sup>). L'oraison d'un religieux ne saurait être parfaite, disait Cassien, tant qu'en priant il s'aperçoit qu'il prie. A travers le concept de *muga*, le zen souligne que l'extase ne comporte aucun sentiment correspondant à la conscience d'être en train d'y atteindre ; le moi qui observe en est éliminé.

\*

### *Humilité.*

Parce qu'elle correspond à une sincérité qui nous déborde, la simplicité est essentiellement humilité. C'est en ce sens que, dans le sillage ouvert par l'influence de Maître Eckhart (voir ci-dessus), on retrouvera notamment la figure de "l'homme pauvre" et de "l'âme simple" dans *l'Imitation de Jésus Christ* (voir 1. 3. 9.), qui consacre l'humilité (Dieu révèle à l'humble ses secrets. L'humble s'appuie sur Dieu et non sur le monde, II, chap. II<sup>179</sup>) et la simplicité ("une âme pure, simple, ferme dans le bien qui tranquille en elle-même tâche de ne se rechercher en rien", I, chap. III, 3) en une véritable divinisation de l'homme, c'est-à-dire comme possibilité d'union mystique au divin.

Marguerite Porète, une béguine du Hainaut, qui fut brûlée vive à Paris en 1310, en fournit une autre illustration dans son *Miroir des simples âmes anéanties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour* (1305<sup>180</sup>). Il est une autre vie que nous appelons paix de charité en vie anéantie, écrit-elle. Celle d'une âme qui se sauve par la foi sans les oeuvres

---

<sup>177</sup> Voir l'excellente présentation par R. Arnaldez des *Valeurs mystiques de l'Islam* in F. Kaplan & J-L. Vieillard-Baron (ed.) *Introduction à la philosophie de la religion*, Paris, Cerf, 1989.

<sup>178</sup> Cité in A. de Libera *Eckhart, Suso, Tauler ou la divinisation de l'homme*, 1996, p. 91.

<sup>179</sup> trad. fr. Limoges, Dalpayrat et Depelley, 1886.

(c'est ce point, qui annonce le quiétisme, qui déplut à l'Eglise, voir 1. 3. 11.) et est seulement amour sans volonté (V). "Cette âme ne sait plus de Dieu parler, car elle est anéantie de tous ses désirs forains et du sentiment interne et de toute affection d'esprit" (VII). "Ne jamais rien vouloir, telle est la fin de mon oeuvre. Car pour autant que je ne veuille rien, je suis seule en lui sans moi et toute affranchie et si je voulais quoi que ce soit, je serais avec moi et ainsi perdrais-je ma franchise... être libre est tout ce que je suis" (LI).

\*

### *L'homme pauvre.*

Pour Bernard de Clairvaux, l'humilité est cette vertu par laquelle l'homme devient méprisable à ses propres yeux en raison d'une connaissance très vraie de lui-même. L'accès à la vérité tient à une connaissance de soi qui est une déprise du moi par rapport au monde - car c'est toujours dans le monde que le moi s'égare et manque de saisir sa véritable image. De sorte que l'orgueil, selon Bernard, commence avec la curiosité et l'humilité, elle, correspond à une véritable pauvreté d'esprit (*Des degrés de l'humilité et de l'orgueil*, 1125<sup>181</sup>).

L'homme simple est pauvre au sens de cette Pauvreté que prônait déjà le franciscanisme ; faisant d'elle la vertu cardinale dont toutes les autres dépendent et qui ne fait qu'un avec cette simplicité intérieure par laquelle nous nous remettons à Dieu. Avec ce dépouillement de l'amour-propre qui, abolissant les obstacles qui séparent l'âme de Dieu, rend la présence de ce dernier visible et son action évidente dans tous les événements auxquels nous sommes mêlés<sup>182</sup>. Il faut s'abandonner à la fluidité de l'oubli de soi dans une identité dynamique suprême ou "Ainsité", où tout s'interpénètre, où l'Eveillé a une multitude de formes et reflète les êtres tels qu'ils sont, dit Maître Dôgen (1200-1253, *La vraie loi, Trésor de l'œil*<sup>183</sup>). En consacrant par dessus tout le détachement, Eckhart ne dit pas autre chose (voir ci-dessus 1. 4. 9.).

Dans la mystique juive, également, Gershom Scholem souligne que l'hassidisme allemand des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles est déjà assez proche de la mystique rhénane, visant une imitation de Dieu, sans recherche de son

---

<sup>180</sup> trad. fr. Grenoble, J. Millon, 1991.

<sup>181</sup> *Œuvres de Saint Bernard I*, trad. fr. Paris, Aubier, 1945.

<sup>182</sup> Voir L. Lavelle *Quatre saints*, Paris, Albin Michel, 1951, pp. 64-65.

<sup>183</sup> trad. fr. Paris, Seuil, 2004.

propre intérêt personnel, qui rend superflue toute attente de récompense pour des actions méritoires (*Les grands courants de la mystique juive*, 1946, chap. III<sup>184</sup>).

Le détachement, soutient Eckhart, est supérieur à toute vertu. Car toute vertu reste personnelle. L'humilité même est encore affaire de volonté, de sorte qu'elle n'est pas le détachement, si le détachement, lui, est l'humilité parfaite. L'homme humble commande à Dieu, dit Eckhart, nous l'avons vu. Il rejoint Dieu dans le détachement. Ce n'est pas là annihilation dans le Tout et des métaphores comme celle d'un retour de l'âme à ce qu'elle était quand elle n'était pas encore doivent surtout être comprises comme délaissement de tout point de vue personnel, abstraction de soi qui est pureté, qui est Dieu même, c'est-à-dire Etre. *C'est ainsi que l'idéal mystique ne veut au fond rien d'autre qu'être*<sup>185</sup>.

***Mystique de la souffrance et de l'humiliation.***

C'est en ceci que se fourvoie, sans doute, une mystique qui recherche la souffrance comme signe d'une totale abnégation, comme chez le disciple le plus direct d'Eckhart, Henri Suso, chez lequel on assiste à une surenchère doloriste et précieuse dans la dévotion qui est bien loin de l'enseignement du Maître (même s'il est vrai qu'Eckhart, en quelques endroits, fait de la souffrance le fondement le plus solide du détachement en ce qu'elle nous délivre activement de nous-mêmes).

Suso se scarifiait le dos et les épaules, puis frottait ses plaies de vinaigre et de sel. Saint François Xavier, lui, se forçait à avaler le pus suintant des plaies des lépreux. Catherine de Sienne avait pris l'habitude de se flageller dès l'âge de six ans<sup>186</sup>. Angèle de Foligno et Marie Alacoque iront particulièrement loin dans les excès de dépravation.

L'impasse d'un tel mysticisme de la souffrance et de l'humiliation est particulièrement nette chez une mystique française, Louise de Bellère du Tronchay, dite Louise du Néant, dans ses lettres, ainsi que dans sa biographie, écrite par son confesseur J. Maillard (*Louise du Néant ou le triomphe de la pauvreté et des humiliations*, 1713<sup>187</sup>). Car bien loin de libérer l'âme vers l'Etre, la souffrance la clôt sur elle-même en une sempiternelle et furieuse réprobation, que Louise du Néant ne cesse d'étaler tout au long de ses lettres sur un ton grandiloquent : "je suis une misérable qui mérite des peines infinies sans aucune consolation" (*Lettre III*, 1680) ; "je suis résolue à prendre le parti de

<sup>184</sup> trad. fr. Paris, Payot & Rivages, 1994.

<sup>185</sup> Voir M. Enders « Une interprétation du traité eckhartien du détachement » *Revue des sciences religieuses* n° 1, 1996, pp. 7-17.

<sup>186</sup> Sur ce dolorisme et celui de Suso en particulier, voir J. Delumeau *Le péché et la peur*, Paris, Fayard, 1983, p. 343 et chap. X.

<sup>187</sup> Grenoble, J. Millon, 1987.

Dieu contre moi-même" (*Lettre II*) ; "je ne souffre pas tant que j'ai mérité" (*Lettre VIII*) ; etc. L'orgueil, ainsi, trouve encore à triompher dans la dérédiction. Louise veut être "un holocauste vivant devant la majesté divine" (*Lettre III*). Mais nous sommes alors bien loin de toute simplicité, de tout retour paisible à Dieu. "Tout ce qui me reste est que je brûle du désir d'aimer Dieu de l'amour le plus pur qui fût jamais, quoiqu'il ne veuille pas de moi ; et de là vient que toutes les créatures, hors lui, me sont insupportables" (*Lettre IX*).

Nombre des formules de Louise du Néant, au total, évoquent moins la divinisation eckhartienne que l'*Histoire d'O* (dans laquelle, soit dit en passant, on retrouve nombre de thèmes mystiques détournés de façon perverse) : "je puis vous assurer, écrit-elle à son directeur, que les maladies, les injures, les affronts, les humiliations qu'on me fait, et celles que je recherche moi-même, quoiqu'elles affligent beaucoup la nature, me plaisent et que j'ai de la joie que tout venge Dieu. Mais ce n'est pas assez, mon bon Père, je vous prie de prendre ses intérêts contre moi, et de le venger ; vous ferez très bien de veiller sur mes actions, et de me faire marcher droit sans m'épargner" (*Lettre II*).

\*

#### 1. 4. 13.

*Le mysticisme prisonnier de son langage.*

L'idéal mystique tend à cet "état théopathique" que décrit Roger Bastide (*Les problèmes de la vie mystique*, 1931, chap. VII<sup>188</sup>). Un état où ravissements et aridités ont disparus pour laisser place à une union paisible et douce où l'âme, entièrement dépouillée de son moi, s'est déifiée de telle sorte que pensées, actions et vouloirs ne contiennent plus nulle dualité mais appartiennent à Dieu. "En ce temple de Dieu, en cette demeure qui est sienne, Dieu seul et l'âme jouissent l'un de l'autre dans un très profond silence", disait Thérèse d'Avila et en regard de cet état, l'extase n'est qu'une divinisation provisoire, suivie d'une rechute dans le cours ordinaire de la vie.

Le dernier mot du mysticisme est l'Être, la vie même. Il se clôt dans le sentiment d'une impulsion vitale qu'il nomme Dieu. C'est à ce titre que la mystique chrétienne s'est enracinée de manière privilégiée dans l'exégèse du nom de Dieu révélé à Moïse dans l'*Exode* (3, 4) : *eyeh asher eyeh*, qui fut traduit en latin *ego sum qui sum*, "je suis celui qui suis"<sup>189</sup>. Selon

<sup>188</sup> Paris, Quadrige PUF, 1996.

<sup>189</sup> Voir E. Zum Brunn *L'ontologie de Maître Eckhart et la philosophie comparée* in E. Zum Brunn & A. de Libera *Maître Eckhart. Métaphysique du Verbe et théologie négative*, Paris, Beauchesne, 1984, p. 225 et sq. Des mêmes, voir encore A. de Libera & E. Zum Brunn (ed) *Celui qui est*, Paris, Cerf, 1986 et E. Gilson *L'esprit de la philosophie médiévale*, 1932, Paris, Vrin, 1958, p. 50 et sq.

Toshihiko Izutsu, cette proposition que l'Être est Dieu fut également le pivot de la mystique musulmane (*Unicité de l'existence et Création perpétuelle en mystique islamique*, 1971<sup>190</sup>).

Pour Ibn Arabi, ainsi, souligne T. Izutsu, Dieu n'est que la manifestation de quelque chose de plus primordial qui est l'Être absolu. Dieu que nous nommons est l'absolu dans un état de détermination mais non dans son absoluté, ce que Ibn Arabi désigne plutôt comme *haqq* ; qui se révèle aux créatures sous la forme qui leur convient, comme dans un miroir. Ce que nous nommons Dieu est l'autorévélation de Dieu (*tajalli*). Entre elle et l'absolu est un monde d'archétypes que le mystique peut atteindre dans l'extase (*Sufism and Taoism*, 1983<sup>191</sup>).

L'Être est Dieu et, si on le comprend, tout étant perd son essence propre, exactement comme les corps n'ont pas d'image sans le soleil, explique Ibn Tufayl. Réciproquement, par rapport aux étants limités, l'Être illimité semble néant. Car en tant que Dieu se révèle dans notre finitude, il s'anéantit en nous puisque nous ne sommes rien face à lui. Ainsi Dieu ne peut-il être présenté qu'à lui-même. Connaître son essence, dans l'extase, c'est posséder cette essence. *La connaissance de son essence est son essence même*. Tout devient alors une seule et même chose, qui n'est ni multiple ni un. Mais il devient alors très difficile de s'exprimer (*Le philosophe autodidacte*, XII<sup>e</sup> siècle, p. 110 et sq.<sup>192</sup>). Dieu se donne au néant et l'anéantit pour que nous puissions être, pourrait-on dire avec Karl Solger (*Ecrits posthumes*, 1828<sup>193</sup>). L'extase mystique nous saisit dans l'Être.

\*

Ce que vise le mysticisme - comme l'établissent un Plotin, un Eckhart - est assez clair. C'est la simple et vraie vie, si nue, si dégagée de notre "souci" qu'elle permet de toucher Dieu ; qu'elle est Dieu. *Le mystique se sait simplement mais pleinement être. En ceci, il se confond avec tout ce qui est. Il est tout, comme Dieu.*

---

<sup>190</sup> trad. fr. Paris, Les Deux Océans, 1980.

<sup>191</sup> Berkeley, University of California Press, 1983.

<sup>192</sup> trad. fr. Paris, Ed. 1001 nuits, 1999. Ibn Tufayl, qui fut le maître d'Averroès, fut également connu en Occident sous le nom d'Abubacer.

<sup>193</sup> Voir le compte-rendu de ces *Ecrits* par Hegel, traduit en français in Hegel *L'ironie romantique* (trad. fr. Paris, Vrin, 1997, p. 100).

Rien de plus simple, rien de plus banal finalement ! Et pourtant, il s'agit là d'un paradoxe, d'une "idée-limite", comme le souligne Henri Delacroix (*Etudes d'histoire et de psychologie du mysticisme*, 1908). Car si au dessus de la connaissance intellectuelle il est une intuition affranchie des déterminations particulières et immédiatement vraie, l'intelligence seule peut lui conférer cette valeur. *Seule la parole est capable de nommer, c'est-à-dire de reconnaître le silence et c'est pourquoi le mysticisme, quoi qu'il en ait, est incapable de se taire. L'absolu ne se donne jamais que dans une relation ; ce qui, compte tenu de sa nature "absolue", est une pure contradiction.* Dès lors, l'erreur qui guette le mysticisme est peut-être d'avoir peur de penser et d'argumenter, comme si cela menaçait de détruire son extase – de la ramener sur terre. Prisonnier de son propre langage, il se laissera prendre aux grands mots qu'il emploie. Plotin, *a contrario*, ouvre la possibilité de considérer que *la vie mystique est peut-être essentiellement intellectuelle et d'autant plus riche qu'elle est plus réfléchie !*

Beaucoup de mystiques et la pensée populaire situent l'extase dans un anéantissement de la pensée, dans une défaillance même de l'entendement – au point que le délire du fou puisse facilement passer pour inspiré. Mais sans intelligence, souligne Plotin, il n'est plus d'altérité, puisqu'il n'est plus rien pour distinguer et reconnaître les différences. Il n'est plus qu'une unité indistincte qui impose le silence (*Ennéades*, V, 1, 4). La seule voie mystique possible est ainsi de tendre à une vision qui soit immédiatement compréhension. De l'extase, il faut surtout retenir qu'elle apporte la clarté (V, 8). Elle est un contact intellectuel avec l'absolu – qui sur le moment, certes, est trop occupé pour raconter (V, 3, 10 & 17).

Proche de cette démarche, Ibn Arabî oppose le *hâl*, sorte d'effusion illuminative, de grâce instable, à la science ou *maqâm* (station), que Dieu confère seulement à ceux qu'il aime et qui est acquis et stable. La connaissance de Dieu, ainsi, est la voie et non l'obtention de charismes fugaces. C'est une accumulation, un approfondissement de stations, chacune marquée par un état (*hâl*) et une science ('*ilm*), jusqu'à la *hayra* : une perplexité, une stupéfaction éblouie, une nescience qui transcende toute science (*Les illuminations de la Mecque*, 1238, p. 23 et sq.<sup>194</sup>).

\*

---

<sup>194</sup> Anthologie présentée par M. Chodkiewicz, trad. fr. Paris, A. Michel, 1997.

Peut-être l'état le plus proche de l'extase, ainsi, est-il celui que nous connaissons quand une idée nous gagne, quand une suite d'idées s'impose, quand un choix moral, surtout, s'impose sans hésitation ni regrets. Nos actions éclairées d'intelligence sont peut-être ce qui en nous est le plus proche du divin, qui nous requiert pleinement, dans toute notre puissance intellectuelle. Lorsqu'on peut imaginer avec minutie un visage, on se met inévitablement à ressentir de la pitié, écrit Graham Greene. Si l'on examine les petites rides au coin des yeux, la forme de la bouche, la naissance des cheveux, il est impossible de haïr. La haine n'est qu'une défaite de l'imagination (*La puissance et la gloire*, 1940<sup>195</sup>). La plupart du temps, nous considérons que les autres nous doivent ce que nous imaginons qu'ils nous donneront. Accepter qu'ils soient autres que les créatures de notre imagination, c'est imiter le renoncement de Dieu. *Le savoir, c'est le pardon*, écrit Simone Weil (*La pesanteur et la grâce*, 1947, p. 17<sup>196</sup>).

Plotin décrit la contemplation intelligible avec des termes empruntés aux impressions sensibles, note Emile Bréhier (*La philosophie de Plotin*, 1928<sup>197</sup>). C'est que les pensées intelligibles sont pour lui des sensations claires (*Ennéades*, VI, 7). Loin d'être le terme d'un pur raisonnement, le monde intelligible est pour Plotin comme la face intérieure des êtres et l'intelligence l'approfondissement de la sensation. Le mysticisme n'est pas rien que raisonnable mais il l'est pleinement et éminemment, soulignait Maurice Blondel (*Le problème de la mystique*, 1925<sup>198</sup>).

*Le mystique incapable de se taire.*

En regard, pour ignorer cette continuité entre sensation et compréhension, entre l'extase et la conscience courante, les prétentions mystiques se fondent sur l'illusion de croire que l'on peut nettement distinguer deux consciences : l'une, courante, rivée au point de vue de notre individualité et incapable en ceci d'apercevoir le Tout et l'autre capable de se transcender pour se fondre à travers l'extase dans l'absolu. Or le mysticisme sera d'autant plus vigoureux et prétentieux – et d'autant plus séduisant et prometteur pour une oreille extérieure – qu'il distinguera plus nettement la seconde de la première de ces deux consciences, au point

---

<sup>195</sup> trad. fr. Paris, R. Laffont, 1948.

<sup>196</sup> Paris, Plon, 1988.

<sup>197</sup> Paris, Vrin, 1998.

<sup>198</sup> in (collectif) *Qu'est-ce que la mystique ?*, Paris, Bloud & Gay, 1925.

de laisser accroire, sans pouvoir véritablement le dire, nous l'avons vu, qu'aucune des deux ne peut être sans abolir l'autre. L'argument mystique revient alors à soutenir que l'absolu n'est rien pour la conscience individuelle qui n'est elle-même rien dans l'absolu. Comme s'il relevait lui-même d'une autre conscience, que la plupart des hommes ignorent, ce qui consacre son propre génie.

C'est là sans doute où le mystique s'abuse car on ne peut soutenir cela sans réduire l'absolu à l'insignifiance, puisque l'absolu n'a alors de sens qu'au sein d'une relation qui le pose en regard d'une conscience particulière et l'oppose à la conscience courante. L'absolu, de manière absurde, paraît alors quelque chose de particulier et cela se marque dans l'attitude mystique par la nécessité de dire qu'on ne devrait pas parler, en même temps que par l'impossibilité de se taire. C'est que l'absolu est alors saisi dans une relation que seul le discours peut organiser. C'est pourquoi le mystique doit trouver une façon de signifier son attitude. Peut-être choisira-t-il le silence plutôt que les mots. Mais ce silence devra encore être suffisamment *démonstratif*. Seul le plus profond silence convient à la grandeur de Dieu, à la sublimité de l'Incarnation qu'il convient de ne pas profaner par des pensées et paroles, dit Bérulle dans son *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus* (1622, I, 3 & 4<sup>199</sup>). Pourquoi un livre alors ? Pour se défendre contre "quelques esprits"...

On lit pratiquement au détour de chaque page du *Vrai classique du vide parfait* (V<sup>e</sup> siècle av. JC<sup>200</sup>) de Lie-Tseu que le discours parfait est sans parole comme l'acte parfait est de ne pas agir (voir par exemple Livre II, chap. II) ; que le mieux est d'agir sans avoir conscience d'agir (Livre VII, chap. 23), etc. Mais encore cela doit-il être dit ! Il faut qu'on en parle. Comme de ces sages dont on nous rapporte qu'ils ne disent rien mais dont on sait pourtant tout (Livre III, chap. 2 ; Livre V, chap. 15). Le mystique rêvera d'une simplicité si forte qu'elle n'aurait pas conscience d'elle-même, nous l'avons vu. Il est cependant prisonnier de la contradiction de vouloir ce qui ne peut être voulu sans être nié dans sa nature même, car on ne peut vouloir positivement être spontané ou simple<sup>201</sup>. De fait, "l'homme pauvre" serait si pauvre qu'il ne serait tout simplement pas si Eckhart ne l'avait si bien décrit. Arrive toujours un moment, en effet, où la pensée est déclarée inutile, où le discours doit se verser de lui-

---

<sup>199</sup> *Œuvres complètes de De Bérulle*, Montrouge, J-P. Migne, 1856.

<sup>200</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 1961.

<sup>201</sup> Voir les pages que consacre Jon Elster à cette attitude in *Le laboureur et ses enfants* (1983, trad. fr. Paris, Minuit, 1986).

même dans le silence. *Cela, pourtant, il faut encore le signifier et telle est la contradiction du mysticisme de ne pouvoir véritablement se taire pour célébrer un silence aussi insignifiant, finalement, aussi inexistant, que le bruit.*

Dès lors, la vérité mystique revient sans doute surtout à reconnaître, avec Plotin notamment, nous venons de le voir, que *le silence n'a de sens qu'à être une parole tue et que l'absolu ne saurait apparaître dans sa simplicité qu'à une pensée réfléchie. Que l'extase est une issue de la réflexion et non son terme ou son autre. Ainsi peut-il y avoir non pas une connaissance au sens propre mais une vérité mystique, que le discours philosophique doit reconnaître pleinement, sans avoir pourtant à s'arrêter à elle, comme si cette vérité était sa vérité ou la vérité au-delà de lui* - ainsi cette vérité mystique peut-elle être intégrée à un discours philosophique, comme l'illustre à l'époque moderne Ludwig Wittgenstein (voir 2. 7. 1.). Mais peut-être est-ce le bouddhisme tch'an ou zen qui a le mieux exprimé tout cela.

\*

*Le bouddhisme tch'an ou zen.*

Il apparut en Chine au VI<sup>e</sup> siècle, apporté d'Inde (*tch'an* traduit *dhyana* : méditation) et trouvant au monastère de Shaolin, parmi ses premiers promoteurs, Hong-jen qui le liera assez fortement au taoïsme et dont les disciples fonderont une Ecole du Nord, plus lettrée et cultivée et une Ecole du Sud qui éclipsera finalement la précédente, sous l'impulsion de Hui-neng (638-713), le sixième Patriarche, auquel on attribue le *Soûtra de l'Estrade*<sup>202</sup>. Ultérieurement, le mouvement se séparera encore en écoles distinctes mais sans perdre sa vigueur. Devenue l'une des deux seules sectes bouddhistes à avoir pu se maintenir lors de la proscription du bouddhisme de 845 en Chine, le tch'an aura également un succès considérable au Japon, où il sera nommé *zen*<sup>203</sup>.

S'en prenant aux idoles bouddhistes, le tch'an fut d'abord volontiers iconoclaste (voir 1. 10. 5.). De Hui-neng, le fondateur de l'Ecole du Sud, on retient en ce sens surtout qu'il passait pour illettré. Peut-être est-ce néanmoins exagéré et l'anti-intellectualisme, l'iconoclastie du mouvement ne doivent pas être compris comme des partis pris mais plutôt

---

<sup>202</sup> Voir Fa Hai *Le Soûtra de l'Estrade du Sixième Patriarche Houei-neng*, trad. fr. Paris, Seuil, 1995.

comme deux attitudes solidaires de toute la doctrine. Ainsi ne trouve-t-on pas de louange du silence chez de Hui-neng, ni d'appel à la méditation : "lorsque vous restez assis, l'esprit vide, vous tombez dans une vacuité stérile". Mystique débarrassée de son particularisme et donc de méthode, le tch'an n'est pas une école de perfection, de pureté - ce fut d'ailleurs là le motif de la principale opposition de l'Ecole du Sud à celle du Nord, laquelle (selon ce qu'en dira surtout l'Ecole du Sud, qui est sans doute partial) prônait la purification graduelle de l'esprit et promettait une atteinte progressive de l'Eveil. Pour Hui-neng, l'Eveil est subit – l'Ecole du Sud est souvent dite « subitiste ». L'Eveil survient – selon ce que nous avons vu plus haut – *en simplicité* et, en regard, s'attacher à la pureté revient à changer celle-ci en fausseté, dit Hui-neng. Il n'y a donc pas de méthode de conversion, ni rien à restaurer de la conscience, comme si celle-ci était faussée. Aux questions de leurs élèves, cela est bien connu, les maîtres zen répondent par des plaisanteries, ou bien en criant, en frappant. La peinture tch'an représente des sages aux yeux de tigre, dont le regard est éveil. La vérité ultime ne peut s'enseigner par la parole mais doit se communiquer directement du maître à l'élève dans l'éclair d'un seul regard – de là ces sages au regard fulgurant, aux yeux de tigre.

L'Eveil (le *satori* du zen), ne consiste cependant pas en un acte spécifique, une vérité singulière, ni ne représente un état de conscience particulier – on le nomme en ce sens "non-pensée" ou "non-mental". En quoi, nous sommes ici tout à l'opposé de l'imagerie d'une sagesse particulière, méditée dans un décor oriental, sous laquelle le mouvement est reçu de nos jours en Occident et en quoi il paraît être largement confondu avec le yoga, dont les méditations transcendantes passent parfois pour promettre quelque démultiplication des capacités sensorielles.

Confondu avec le yoga ou le kung-fu (les arts martiaux apparurent en même temps que le tch'an au monastère de Shaolin). Le zen passant alors pour apporter une maîtrise de soi toute martiale. Associé à différentes idéologies, le zen peut générer des choses effrayantes, écrit un auteur<sup>204</sup>.

Si l'Eveil survient, c'est d'un seul coup et non pas comme le résultat d'un patient processus. Ce n'est pas non plus un miracle ou une grâce, car l'Eveil ne doit pas être dramatisé. Il survient en nous-mêmes et n'a rien de surnaturel. Loin de supposer quelque

---

<sup>203</sup> Une des meilleures présentations est sans doute celle de D. T. Suzuki *Le non mental selon la pensée zen*, trad. fr. Paris, Le Courier du Livre, 1970.

<sup>204</sup> Voir A. Marcel *Traité de la cabane solitaire*, 2006 (Paris, Arléa, 2011).

renoncement à la volonté ou à l'intelligence, il génère avant tout une satisfaction par rapport à ce qui est. Une simplicité un peu bête, disent les maîtres, comme celle d'un idiot se laissant porter par le courant des choses. Qui acceptera cependant de considérer le mysticisme sous un jour aussi prosaïque ? Y parvenir, c'est déjà être éveillé... Dans l'Eveil suprême, je n'ai en fait rien trouvé, déclare Si-yun (*Entretiens de Houang-po*, 857<sup>205</sup>). Sinon une adhésion à l'être qui se reverse en bienveillance universelle.

Mystique totale, le zen, en fait d'absolu, ne tourne vers aucun Grand Tout inconnaissable ou indicible mais seulement vers le monde – vers le monde seulement ; dont toute la beauté amère peut être donnée à sentir dans les parfums de bois aromatiques, dans un satori fragrant<sup>206</sup>. Selon une direction déjà engagée en Inde par Nagarjuna (*Stances du milieu par excellence*, II<sup>e</sup> siècle<sup>207</sup>), il reconnaît que *l'Un n'est pas le dernier mot de l'absolu mais plutôt l'Unité*.

Historiquement, tout l'effort de Shankara sera de réintroduire, contre le bouddhisme, la transcendance de l'Un (voir I. 15. 2.).

L'absolu, ce sont les choses dans leur instantanéité, bulles éphémères dans lesquelles la conscience est absorbée – il n'y a pas de substance fainéante, dit Nagarjuna, telle qu'une conscience spectatrice qui contemplerait les choses, l'absolu, dont elle briserait ainsi l'absoluité. Etre, c'est être actif. Il n'y a pas de moi préexistant à la sensation. Le moi est tout entier dans ses sensations (chap. 9). Ainsi, s'il faut se faire vide et silencieux, c'est pour sentir le désir des choses, écrit Junichiro Tanizaki. Ecouter grandir les pierres, les caresser, les sentir vibrer. Il n'y a pas de réalité à trouver. Dans l'être se noie la réalité (*Eloge de l'ombre*, 1933, p. 32<sup>208</sup>). Encore cela ne doit-il pas être reçu comme une thèse (« toute vérité est inscrite dans nos sensations »), laquelle serait intellectuellement discutable mais plutôt comme l'expression d'un art d'être au monde qui est apaisement – ou plutôt, selon ce que nous avons vu plus haut, *détachement*, lequel n'est pas un retrait du monde. L'expression que toute vraie acceptation du monde est inévitablement déprise de soi : personne ne saura qui vous êtes. Mais quel besoin d'être connu ? “Foret profonde, personne ne sait ma présence. Seule la lune vient

---

<sup>205</sup> trad. fr. Paris, Les Deux Océans/Seuil, 1985.

<sup>206</sup> Voir C. Jaquet *La philosophie du Kôdô*, Paris, Vrin, 2018.

<sup>207</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 2002.

<sup>208</sup> trad. fr. Paris, Publications orientalistes de France, 1977.

m'éclairer", écrit le poète Wang Wei (*La résidence aux bambous*, VIII<sup>o</sup> siècle<sup>209</sup>). Se conjuguant facilement avec le taoïsme et son sens de l'instant, le tch'an marquera profondément la pensée chinoise.

Devenu ermite, j'assimile ma vie à un nuage inconsistant. Mon plaisir suprême est une sieste paisible et l'ambition de toute ma vie est de contempler un beau paysage. Même l'attachement à ma solitude est un obstacle à ma libération, écrit Kamono Chômei (*Notes de ma cabine de moine*, 1212<sup>210</sup>). Plotin l'avait déjà souligné : l'âme n'est pas étrangère au monde. Mieux vaut donc qu'elle saisisse sa place dans la réalité, plutôt que vouloir s'y tailler le premier rôle, notamment en affectant de mépriser le monde et en concevant son salut individuel comme une fuite hors du monde, vers l'Un (*Contre ceux qui disent que le demiurge du monde est méchant et que le monde est mauvais*, III<sup>o</sup> siècle<sup>211</sup>). Il n'y a aucun empêchement à pratiquer la Voie en restant dans le monde, dit Hui-neng. Parce que la conscience ne doit se figer ni dedans ni dehors, Vimalakîrti indique qu'il faut laisser paraître les préoccupations vulgaires sans renoncer aux réalités de l'éveil et accéder au nirvâna sans abolir les émotions négatives (*Soûtra de la liberté inconcevable*, d'après la version chinoise de 406, chap. III ; voir également la longue énumération du chap. IV sur ce qu'est l'éveil<sup>212</sup>). Alors que la spiritualité est assez obligatoirement attachée à l'ascétisme en Occident – surtout visuellement (l'obésité y est pratiquement le contraire du spirituel) – l'Asie n'a jamais hésité à mélanger spiritualité et vitalité, comme dans la figure de Lü Dongbin, un sage chinois aimant le vin et les femmes. Comme les ascètes rondouillards – très loin de l'image du zen en Occident – du moine-peintre japonais Tensho Shubun (XV<sup>o</sup> siècle).

---

<sup>209</sup> In *Paysages : miroirs de l'âme*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1990, p. 213.

<sup>210</sup> In K. Yoshida *Les heures oisives*, posthume 1431, trad. fr. Paris, Gallimard, 1968.

<sup>211</sup> *Ennéades II*, trad. fr. Paris, Les Belles Lettres, 2003, IX.

<sup>212</sup> trad. fr. Paris, Fayard, 2000.



Ne vous attachez pas au bien. Ne rejetez pas le mal, ira jusqu'à recommander Mazu, en des formules qui évoquent Maître Eckhart (voir ci-dessus). Laissez surgir les choses, "l'ainsité", car *le monde même est la délivrance* (*Entretiens*, VIII<sup>e</sup> siècle<sup>213</sup>). On ne se détache du monde qu'en s'installant profondément en son cœur, dans son devenir, dans la Vie. Comme le suggère le parcours du Siddhartha d'Hermann Hesse, la mystique se ramène peut-être à une lente, difficile entrée dans le monde, une fois l'orgueil et ses illusions vaincus (*Siddhartha*, 1922<sup>214</sup>). Il s'agit donc de prendre ses distances avec le monde, de se détacher de ses carcans – aux yeux du commun, l'adepte du zen passera volontiers pour excentrique<sup>215</sup>. Mais, par rapport aux autres hommes, la seule différence du mystique est la conscience de l'Unité, au sein de laquelle chaque péché porte déjà sa grâce et qu'il s'agit d'aimer, sans s'en exclure. Encore, à certaines heures, en arrive-t-il à se demander si ce savoir avait bien toute l'importance qu'on lui attribuait... (p. 173).

Si l'on veut prendre le zen au sérieux, en le débarrassant d'abord du folklore oriental qui accompagne son image en Occident, on peut en reconnaître les éléments dans des univers apparemment très éloignés. Ainsi, dans le roman d'Alberto Moravia *La désobéissance* (1948<sup>216</sup>), à la sortie de l'adolescence, un jeune homme a le sentiment que le monde lui est hostile et qu'il est aussi bien hostile au monde. Gravement malade, il espère mourir dans une sorte de sacrifice de soi, comme pour s'effacer devant la réalité du monde. A travers une première expérience sexuelle, il découvre

---

<sup>213</sup> trad. fr. Paris, Les Deux Océans, 1999.

<sup>214</sup> trad. fr. Paris, Grasset, 1925.

<sup>215</sup> Voir F. Lachaud *Le vieil homme qui vendait du thé*, Paris, Cerf, 2001.

finalement cette réalité et comprend que, jusque là, il n'avait pas commencé à vivre mais à rêver des rêves. A la fin du roman, il se sent entré dans « un large, vertigineux et puissant courant où il n'était qu'un fêtu qui ne pouvait pas ne pas se laisser entraîner, espérant tout juste surnager jusqu'à la fin ».

Comme tel, l'Eveil est une sorte de mort : comme elle, il invite à quitter le monde individuel des rêves pour se reverser tout entier dans l'être. En quoi, le zen est certainement une approche éminemment actuelle – qu'on peut seulement vouloir saisir débarrassée de son imagerie et de ses clichés ; qu'on peut vouloir saisir de manière pleinement contemporaine dans son intelligence. Pour comprendre que l'absolu n'est rien d'autre que nous-mêmes finalement. Mais que cela, aucun regard porté sur nous-mêmes ne pourra nous l'enseigner. Au contraire, "nous-mêmes" ne sommes que distingués du reste des êtres. Dès lors, si nous sommes - comme eux - c'est comme au-delà de nous-mêmes, du point de vue d'un Tout. L'absolu est la perspective de cet au-delà de nous-mêmes, en quoi nous sommes mais qui ne peut que nous échapper et que nous ne pouvons dire car c'est la perspective d'un Tout. L'absolu ainsi est vide. Il ne peut être raconté et ne donne rien à connaître.

\*

A partir de là, il est permis de se prononcer pour l'unité de toutes les expériences mystiques, dans la mesure où toutes semblent au moins atteindre une révélation de l'absolu qui tient tout simplement au fait d'être dans sa simplicité. L'absolu n'est autre chose que nous-mêmes, dès lors que l'on comprend que nous ne sommes vraiment qu'au-delà de nous-mêmes. Mais au-delà, il y a bien une différence, comme le voulait Jacques Maritain, entre une mystique "naturelle" qui atteint l'absolu dans une extase muette et une mystique "surnaturelle" qui est l'approfondissement d'une foi et qui peut être tentée d'atteindre Dieu dans une relation personnelle – dans l'amour. Ce qu'accordera le christianisme mais non volontiers l'Islam, aux yeux duquel Dieu révèle sa Parole mais ne se révèle pas en son mystère intime<sup>217</sup>. D'où la persécution des grands *Sûfis*, comme Ibn Mansûr al Hallâj (858-922), qui prétendirent

---

<sup>216</sup> trad. fr. Paris, Rombaldi, 1973.

<sup>217</sup> Voir L. Gardet & O. Lacombe *L'expérience du Soi. Etude de mystique comparée*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981.

atteindre Dieu<sup>218</sup>. Pour Jacques Maritain, cependant, s'il n'était pas chrétien de fait, Hallâj avait reçu la grâce et son élévation mystique doit donc être reçue comme authentique (*Distinguer pour unir ou les degrés du savoir*, 1964, p. 16, note 1<sup>219</sup>).

Il y a ainsi au moins deux formes de mysticisme : l'une, dont Plotin ou le bouddhisme zen fournissent peut-être les meilleures illustrations, correspond à une saisie de soi dans l'être et se clôt sur un silence riche de tout ce dont la conscience s'est déprise. Cette attitude, Maître Eckhart en représente le meilleur exemple, peut se confondre en partie mais demeure distincte d'une autre forme de mysticisme, portée par l'exaltation d'une foi et qui peut parler parce qu'elle est une croyance.

\*

---

<sup>218</sup> Voir L. Massignon *La passion de Hallâj, martyr mystique de l'Islam*, 4 volumes, Paris, Gallimard, 1975 & L. Gardet *Les hommes de l'Islam. Approche des mentalités*, Paris, PUF, 1977, p. 266. Voir également C. Jambet « S'assimiler à Dieu dans la mesure du possible (*Théétète* 176b) : un impératif platonicien dans son interprétation en philosophie islamique » *Bulletin de la société française de philosophie*, 2017.

<sup>219</sup> Paris, Desclée de Brouwer, 1964.