

LA MUSIQUE COMME *PSYCHANODIA* DANS LES TRADITIONS PYTHAGORICIENNES

Denise JOURDAN-HEMMERDINGER
C.N.R.S., Institut de recherche et d'Histoire des Textes, PARIS

La musique, qui est au centre de la vie et de la philosophie des Pythagoriciens, de toutes les civilisations¹ et «avant eux» d'Homère², est une "psychanodia"³. Dans la descente et la remontée de l'âme (κάθοδος - ἀνοδος -, κατάβασις - ἀνάβασις), ce voyage est une tragédie, une passion. Avant de constater, d'une façon imprévue, que des nomothètes pythagoriciens avaient inscrit ce *Récit sacré* dans «les lettres et les syllabes»⁴ du mot τραγωδία, comme si le Λόγος s'était fait chair (σὰρξ ἐγένετο, Jean I, 14), résumons, d'abord, les données et

¹ Le pythagoricien Numénios, dans son I^{er} livre *Sur le Bien* (Περὶ τάγαθοῦ), n'hésitait pas à écrire: «*Sur ce point, après avoir cité et pris pour sceaux les témoignages de Platon, il faudra remonter plus haut et les rattacher aux enseignements de Pythagore, puis en appeler aux peuples de renom, en conférant leurs initiations, leurs dogmes, les fondations culturelles qu'ils accomplissent d'accord avec Platon, tout ce qu'ont établi les Brahmanes, les Juifs, les Mages et les Égyptiens*» (Fr. 1 a (9 a L.) (Cf. Ed. DES PLACES, *NUMÉNIOS fragments*, Paris, B.L., 1973, pp. 41; 103). Τί γὰρ ἐστὶ Πλάτων ἢ Μωσῆς ἀπτικίζων; «*Qu'est-ce que Platon, sinon Moïse parlant attique?*» (Eusèbe, *Préparation évangélique*, XI, 10, 14; Numénios, fr. 8, 1, 13). Quant aux Esséniens de Qumrân, leurs attaches avec le pythagorisme sont bien établies (I. LÉVY, *Recherches esséniennes et pythagoriciennes. Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie de la IV^e Section de l'E.P.H.E.* III, 1, Genève-Paris, 1965, *passim*). Avant Flavius Joseph (qui écrivait entre 70 et 75), Hippolyte remarquait la similitude existant entre essénisme et pythagorisme: «*la secte essénienne, déclare-t-il, pratique le genre de vie que Pythagore a enseigné chez les Grecs*» (*Antiquités judaïques*, XV, 10, 4 § 371). Les recherches sur les manuscrits de la mer Morte ont révélé, à la fois, les liens entre la communauté de Qumrân et le milieu évangéliste; le Désert de Qumrân et celui de Jean; enfin que les moines de Qumrân sont les Esséniens (Jean DANIELLOU, *Les manuscrits de la mer Morte et les origines du christianisme*. Paris, Éditions de l'Orante, 1957, ch. I, pp. 15-16; J.J. SCHMITT, "Les écrits du Nouveau Testament et les textes de Qumrân", *Revue des Sciences Religieuses* XXIX, 1955, pp. 394-401; XXX 1956, 54-74).

² «*La musique, si proche parente de l'âme, en tant qu'elle (l'âme) est une harmonie faite du mélange de divers principes, la musique qui par ses mélodies et ses rythmes tend ce qui dans l'âme est relâché et adoucit ce qui est violent, les Pythagoriciens en faisaient grand cas, et avant eux Homère*» (*Vie et Poésie d'Homère*, 147), cité par F. BUFFIÈRE, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956, pp. 467-468, n. 3.

³ Ioan P. COULIANO, *Psychanodia I. A Survey of the Evidence concerning the Ascension of the Soul and its Relevance*, Leiden, E.J. Brill, 1983.

⁴ Cette formule est de Platon, *Cratyle* 423 d-e; elle est reprise par Philon d'Alexandrie dans son *Commentaire à Genèse* 17, 1-22 [63 et 64], sur le changement de nom d'Abram en Abraham; cf. R. GOULET, *La philosophie de Moïse*, Paris, Vrin, 1987, p. 319. D'Abraham à Pythagore, une même croyance (d'Uoja) associe l'astronomie et le son, c'est-à-dire la musique des sphères, l'âme et l'harmonie: Ἀβράμ, πατὴρ μετέωρος («*père élevé*»), Ἀβράαμ, πατὴρ ἐκλεκτὸς ἠχοῦς («*père élu de l'écho*») (Philon, *De mutatione nominum* Gen. 17, 5a, § 66-76), GOULET, *ibidem*, pp. 58; 320 ss.

opinions qui permettent d'expliquer puis de comprendre une telle métaphore, à quel point les éléments de la phonétique et de la musique pouvaient devenir métaphysiques.

Le son (ὁ ἦχος) est incorporel (ἄσώματος). D'une vibration mentale, qui met le branle à une idée (εἶδος) indivise⁵, au coup de tonnerre, le phénomène sonore peut semer la terreur ou inversement rassurer, même tendrement. Il induit donc un comportement psychologique. Ainsi les modes musicaux grecs et leurs rythmes propres exprimaient et caractérisaient un état psychologique. Ces caractères codifiés constituaient les fondements de l'art des rhéteurs⁶.

La vibration peut être aussi le produit de la division rationnelle d'une colonne d'air (du roseau à l'instrument à vent), ou d'une corde tendue (de la corde des géomètres aux instruments à cordes en passant par celle de l'arc). Cette corde tendue (τάσις) – qui maintient l'union du corps et de l'âme (quand elle n'est pas relâchée) – est aussi semblable au rayon lumineux⁷ (ράβδος), bâton (de pèlerin, de rhapsode) que le poète matérialise dans son vers (στίχος). Le son (ὁ ἦχος), l'écho, qui se déplace dans l'espace est le véhicule⁸ (ὄχημα) d'une présence, d'une pensée qui roule comme la roue d'un char (ἄρμα), et parcourt le cosmos, empruntant, d'après le *Corpus Hermeticum* I, 14-15; 24-26⁹, l'armature (ἡ ἀρμονία) des astres errants (les planètes; πλανῶ: j'erre). Ce mouvement se déploie comme un chemin: ἡ ὁδός. Il est aussi la voie qui mène à la connaissance (εἶδεσις), après bien des errances (ὥδή, le 'chant'; ἰδεῖν, εἰδέναι, 'voir', 'savoir', οἶδα, 'je sais'). À l'origine, dans l'éther (αιθήρ), l'âme suivait, de par sa forme sphérique, le mouvement circulaire et périodique du macro-cosmos. Mais dans sa chute verticale (κάθοδος) de la lune à la terre, traversant les quatre éléments (le feu, l'air, l'eau et la terre), l'âme prend la forme allongée de l'homme (le microcosmos) – τὸ σφαιροειδὲς ἀπόλλυσι σχῆμα, ἐς δὲ τὸ ἀνδρεῖον μεταβάλλεται (Aristide Quintilien, p.104 Meibom)¹⁰. Et dans ses lignes arachnéennes qui formeront les nerfs et les vaisseaux sanguins – les liens de l'âme incarnée (δεσμὰ ψυχῆς)¹¹, – l'âme de l'*anthropos* se constituera des caractères (vices et vertus) des planètes, avant que d'être emprisonnée dans un corps (σῶμα), son tombeau (σῆμα)¹². Ainsi l'âme, qui est une harmonie, se manifeste par un instrument (organon) corporel et mortel. Même si l'instrument est détruit, l'harmonie ne meurt pas, parce qu'elle est incorporelle¹³.

⁵ Sur ce point, je prends pour trame quelques sources sanskrites étudiées par Alain DANIÉLOU ("La théorie métaphysique du verbe et son application dans le langage et la musique", dans *Approches de L'Inde, Les cahiers du Sud*, 1949, pp. 151-166), dont la pensée, dense, se libère presque des images. La profusion de celles-ci obscurcit l'essence des mythes.

⁶ D. JOURDAN-HEMMERDINGER, "La fonction du chant dans les discours et lectures publics", *Orient et Occident. Rencontre à Royaumont*, Paris, Créaphis, 1991, pp. 15-43.

⁷ Platon, *Parménide* 137; cf. Ch. MUGLER, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs. Douze siècles de dialogues avec la lumière*, Paris, Klincksieck, 1964 (Études et commentaires LIII), p. 7 et s.v. τάσις, τείνειν, ἐκτείνειν, etc.

⁸ Parallèle *apud* A. DANIÉLOU, *ibidem*, pp. 157-158.

⁹ A.D. NOCK et A.J. FESTUGIÈRE, *Corpus hermeticum*, t. I, traités I-XII, Paris, B.L., 1945, p. 11; Aristide Quintilien, *De musica* II, 17-19, *vide infra* § II; FESTUGIÈRE, *La révélation d'Hermès Trismégiste III. Les doctrines de l'âme*. Paris, B.L., 1983, pp. 17; 89-90.

¹⁰ Édité par R.P. WINNINGTON-INGRAM, *ARISTIDES QUINTILIANUS De musica*, Leipzig, Teubner, 1963, p. 87, 23-24; FESTUGIÈRE, *L'âme et la musique ... vide infra* nn. 41 et 42.

¹¹ Diogène Laërce VIII, 31 (KERN, *Orphica*, fr. 26), cité par BUFFIÈRE, *l.c.*, p. 466.

¹² *Vide infra*, Philolaos frag. 15 DIELS.

¹³ *Vide infra*, Platon, *Phédon* 85e-86a; 86b; et *infra* n. 73.

LA MUSIQUE COMME *PSYCHANODIA*

«L'âme est de même race que la nature divine et éternelle: ce qui le prouve, c'est qu'on a démontré qu'elle n'est pas un corps» (Plotin, *Ennéades* IV, 7, 10).

Les mythes qui génèrent et se nourrissent d'images et d'opinions, sont très copieusement étudiés et commentés. Inversement, ceux qui ont un lien entre la phonétique et la musique, la psychologie et la musique, le sont moins, beaucoup moins. Mais, ils présentent la particularité d'être étroitement associés aux diverses formes de langages, du crépitements du feu au *λόγος* en passant par n'importe quel cri ou phonème, élément d'un langage articulé ou non, manifestation d'une âme, portion de l'âme du monde (CH, I, 4)¹⁴. La *katabasis* puis l'*anabasis* de l'âme faite homme – l'*anthropos*, relatant le mythe de sa création, de son passage mortel ici-bas, avant de rejoindre l'ogdoade éternelle (CH, I, 24-26)¹⁵ – se déployait, comme dans la tragédie (Aristote, *Poétique* 1449b), dans le temps d'une révolution du soleil, de la porte des hommes (du solstice d'été: tropique du cancer) à la porte des dieux (solstice d'hiver: tropique du capricorne)¹⁶, et non pas dans une seule journée, comme on le croyait à l'époque moderne¹⁷. Dans la tragédie théâtrale classique, la mort, le crime, les jugements et châtements sont au centre du débat. C'est là une déviation; on est descendu trop bas dans l'obscur Tartare; l'effet est devenu la cause.

L'homme rêve, l'homme fabule. Est-ce langage vrai ou langage faux? Ne fabule-t-il pas parce qu'il ne sait d'où il vient, où il va, pourquoi il vit et meurt, pourquoi souffre-t-il? Résultant de la folle ignorance et du désir de savoir, donc de communiquer, cette angoisse permanente a contribué à créer le langage articulé. Mais comment exprimer clairement ce que l'on conçoit vaguement? L'homme a recours à la fable, à la métaphore, à l'allégorie, à l'analogie pour exprimer et rendre connaissables ses interrogations, refoulées à force d'être sans réponse. Finalement, s'il rêve et s'il fabule, n'est-ce pas naturel?

Ce voyage de l'âme est l'essence même du langage, car il n'y a pas d'âme (= pensée, conscience), sans langage; et il n'y a pas de tragédie sans langage ni âme. À mots couverts, certes, voici un passage¹⁸ du *Cratyle*, 408c-d, disant un peu la même chose:

«- Tu sais que le discours exprime tout, roule et met sans cesse tout en circulation. Et il est de deux sortes: vrai et faux. – Parfaitement. – Ce qu'il a de vrai est poli et divin, et habite là-haut avec les dieux, tandis que le faux reste en bas avec le commun des

¹⁴ *Corpus hermeticum* t. I, p. 8.

¹⁵ FESTUGIÈRE, *La révélation...* t. III, pp. 89-90. Dans le Papyrus gnostique, en copte sahidique, (*P. Berolinensis* 8502, il est question d'une voix céleste: «*Et voici qu'une voix vint de l'indéfectibilité ... Et voici qu'une lumière vint de l'ogdoade d'en-haut et traversa tous les cieux de la terre*»; traduit par M. TARDIEU, *Écrits gnostiques. Codex de Berlin*. Les Éditions du Cerf, Paris, 1984, p. 207). Ce papyrus qui porte la cote I 602 dans le catalogue de Walter BELTZ, provient probablement de la région d'Akhmin en Haute-Égypte (TARDIEU, p. 17). Voix et lumière sont synonymes; le système musical de l'*octoïchos* reconstruit, symboliquement, l'ogdoade. Dans le *mythe d'Er* de la *République* de Platon (616b), le ton disjonctif d'un *octoïchos* est décrit comme «*une lumière ... brillante et pure; qui enchaînait le ciel*» (voir mon article: "L'heptacorde et l'octoïchos, un problème scientifique, musical, théologique et politique", dans *L'enseignement de la Musique au Moyen Age et à la Renaissance*, Royaumont, 1987, pp. 38-52); MUGLER, *Ibidem*.

¹⁶ *Vide infra* n. 72.

¹⁷ Durée trop limitée pour une action dramatique. Sur la règle des trois unités, véritables entraves pour les auteurs de tragédie, cf. B. DRENNER, Préface de *Stendhal, Racine et Shakespeare*, «Libertés», collection dirigée par J.F. REVEL 20, Éditeur J.J. PAUVERT, 1965, pp. 13; 25: 32.

¹⁸ Ce texte n'a pas été commenté par V. GOLDSCHMIDT (*Essai sur le "Cratyle" Contribution à l'histoire de la pensée de Platon*, Paris, Vrin, 1940, reprint 1986).

hommes, rude et rappelant le bouc (τραγικόν). Car c'est ici, dans la vie tragique, que se trouvent pour la plupart fables et mensonges. – Parfaitement. – C'est donc à bon droit que celui qui fait tout (πᾶν) connaître, et sans cesse met tout en circulation (ὄει πολῶν) sera nommé Πᾶν αἰπόλος (Pan chevrier). Fils d'Hermès, il a double nature: poli par en haut, mais, par en bas, rude et semblable à un bouc. Et Pan est ou bien le langage lui-même, ou le frère du langage, s'il est vraiment fils d'Hermès...».

Par conséquent, Cratyle associait le *τράγος* et le *λόγος*.

Τραγωδία n'est pas seulement un mot composé (*τράγος-ᾠδή*). D'un son primaire – la voix de la chèvre – à ce même son devenu syllabe d'un nom, nous verrons que le phonème a été traité par les pythagoriciens comme une cellule sonore qui, en se contractant ou en se dilatant, change de forme et prend des significations autres. Ces couches sémantiques réunies, constituent la dimension métaphysique du terme. On y retrouve caché le couple bouc-chèvre, réplique animale des sept gouverneurs, à la fois mâles et femelles, nés de l'union d'Anthropos et de Physis (C.H., I, 16).

Réflexions autour du mot *τραγωδία*¹⁹.

Au-delà des images réelles, dont participent le rêve, la métaphore, l'allégorie et l'analogie, nous allons tenter d'éclaircir le sens du mot *τραγωδία*. Les étymologies et définitions proposées par des scholiastes byzantins²⁰ ou par des auteurs plus modernes, ne donnent que des réponses partielles. Quels étaient les chaînons allant de *τράγος* (bouc), tragédie, forme littéraire, essentiellement dramatique, pour aboutir au grec moderne *τραγούδι* (chanson)? Ces liens, sans logique apparente, entraînent un certain nombre de questions.

Pourquoi, aux témoignages des Anciens, la musique tenait-elle une place aussi importante dans l'œuvre théâtrale appelée tragédie²¹? Pourquoi l'hostilité virulente de Platon contre la tragédie, mais également contre certains musiciens et poètes (*Gorgias*

¹⁹ Ces réflexions font partie d'une recherche globale sur l'orphisme musical dont les premiers résultats sont publiés; cf. D. JOURDAN-HEMMERDINGER, "L'epigramma di Pitecusa et la Musica della Grecia Antica", dans *La musica in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 145-182.

²⁰ Cf. A. HILGARD, *Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam*, Grammatici Graeci pars tertia, Lipsiae, Teubner, 1901, s.v.

²¹ Pour J.P. VERNANT: «*La tragédie grecque apparaît comme moment historique très précisément circonscrit et daté. On le voit naître à Athènes, s'y épanouir et dégénérer presque en l'espace d'un siècle. Pourquoi?*» Cela ne veut pas dire que l'on cessât d'écrire des tragédies après la mort d'Euripide. J.P. Vernant s'appuie sur les travaux de L. GERNET qui «*avait pu montrer que la matière véritable de la tragédie, c'est la pensée sociale propre à la cité, spécialement la pensée juridique en plein travail d'élaboration*» (J.P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1977, pp. 14-15).

Rappelons que le terme νόμος signifie: loi, coutume, chant. Le jugement des âmes intervient dans le contexte de la musique des sphères (cf. Aristide Quintilien II, 17-19, *vide infra*; Platon, *Rép.* X, 614a-621d). La chute de l'âme, dont il sera question plus loin, est une condamnation, c'est-à-dire, la conséquence d'un jugement. Sur la musique dans la tragédie, voir: V. GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*. Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie, Paris, Vrin, 1970, ch. VIII: *Le problème de la tragédie d'après Platon*, pp. 113-115. F. NIETZSCHE, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, t. X, 1873; *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1871, t. IX des œuvres complètes. *La naissance de la tragédie* est dédiée à Richard Wagner.

502a-e; *Rép.* 398a-399e; *Lois* 669c; 817a, etc.), alors que les problèmes musicaux reviennent incessamment sous sa plume, jusqu'à faire dire à Socrate sur le point de mourir:

«y a-t-il, en effet, plus haute musique que la philosophie, et n'est-ce pas là ce que, moi [Socrate], je fais? (*Phédon* 60e-61a). *Maintes fois (...) le même songe disait: Socrate, c'est à créer de la musique que tu dois travailler! ...*» (60e)²².

En quoi, par conséquent, un examen sémantique et sémiologique²³ du mot τραγωδία peut-il permettre de décrypter la logique d'une prolifération lexicologique et être utile à notre propos essentiel: la recherche des musiques de la Grèce antique?

Nous tenterons de dégager les grands *schémata* à partir desquels le mot τραγωδία s'est cristallisé jusqu'à devenir obscur. Voici ces grands *schémata*:

I. L'image de la chèvre ou du bouc; leur voix.

Rappelons-le, la voix des animaux constitue le domaine sonore intermédiaire entre le langage humain et le langage musical. Ce principe domine l'ensemble de notre réflexion. Pourquoi le bouc, alors que ce n'était pas l'unique animal que l'on sacrifiait? Pourquoi ce lien avec le chant, alors que la voix chevrotante de l'espèce caprine n'est pas particulièrement musicale? C'est le moins qu'on puisse dire. Tandis que le bouc pleure, même à chaudes larmes²⁴, la chèvre émet un -ai, -ai... Or, dans l'*Odyssée* (9,32), Aiaïé (Αιαίη) est le nom de l'île qu'habite la magicienne Circé, et Porphyre (dans Stobée I, 41,60) nous apprend que «l'île d'Aiaïé, c'est la portion, la contrée de l'atmosphère qui reçoit la mort» (Αιαίη δὲ νῆσος ἢ δεχομένη τὸν ἀποθνήσκοντα μοῖρα καὶ χώρα τοῦ περιέχοντος). Quant au nom d'Aiaïé, le Pseudo-Plutarque le fait venir aussi de αιάζειν, gémir. Dans *Vie et Poésie d'Homère*, 126, il précise qu'[Homère]

«l'a appelé ainsi en raison de ai-ai et des lamentations des hommes lors d'une mort. Mais l'homme sage, Ulysse, ne subit point pareille métamorphose, ayant reçu d'Hermès, c'est-à-dire de la raison, l'invulnérabilité» (Ταύτην (τὴν νῆσος) δ' ἀπὸ τοῦ αιάζειν καὶ ὀδύρεσθαι τοὺς ἀνθρώπους ἐπὶ τοῖς θανάτοις κέκηκεν. Ὁ δ' ἔμφρων ἀνὴρ, αὐτὸς ὁ Ὀδυσσεύς, οὐκ ἔπαθε τὴν τοιαύτην μεταβολήν, παρὰ τοῦ Ἑρμοῦ, τουτέστι τοῦ λόγου, τὸ ἀπαθεῖς λαβών)²⁵.

Ai-ai-è est, ni plus ni moins, le nom-image du phonème de la chèvre, un de ces noms primitifs (πρῶτα ὀνόματα), «point de départ de la théorie du langage naturel» (*Cratyle* 421c-422c)²⁶.

²² Mes citations du *Phédon* sont tirées de l'édition de L. ROBIN, *PLATON. Œuvres complètes*. t. IV/1, Paris, "Les Belles Lettres", 1967¹⁰.

²³ Pour *sémantique* et *sémiologie*, voir: A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, P.U.F., 1980³, s.v.; F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1969³, pp. 32-33. En fait, les disciplines appelées *sémantique*, *sémantologie*, *sémiotique*, *sémiologie* sont très variées dans leurs méthodes et finalités. J'ai donc renoncé à interroger des bibliographies récentes, très copieuses mais trop éloignées de mon propos.

²⁴ Hélène de JURQUET et Jean-Claude ROCHÉ, *Guide sonore de la ferme*, disque n° 2 (s.d.). Il faudrait pouvoir disposer de l'enregistrement de la voix de toutes les espèces caprines. *Vide infra* § IV.

²⁵ Cité par BUFFIÈRE, *Les mythes d'Homère* pp. 511; 516.

²⁶ GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, pp. 143-144. A. DANIELOU écrit: «...L'idée et la substance sont issues en même temps du principe et ne sont différenciées que du point de vue des degrés de la manifestation, c'est-à-dire qu'elles sont une seule chose perçue sous des aspects

Jeanmaire qui a consacré un ouvrage important à Dionysos, le dieu de la tragédie, émet un autre point de vue:

«Tragôdia, le chant exécuté par les tragôdoi, par les "chanteurs du bouc", a été interprété de façons diverses, mais dont aucune n'est certaine. Est-ce, en effet, le chant des boucs (de gens costumés en boucs – des "satyres")? mais les satyres en Attique ne sont précisément pas des boucs; – ou bien le chant en vue d'un concours dont le prix est un bouc? mais il n'existe aucune attestation de ce genre concernant les concours de tragédie, ni même pour ceux du dithyrambe; – ou bien le chant à l'occasion du sacrifice d'un bouc? (ce qui n'est pas non plus attesté); ou bien "le chant des jeunes gens", tragos ayant été (d'après une glose) une appellation familière pour désigner de jeunes garçons».

Jeanmaire conclut:

«En réalité, il n'y a rien à tirer, comme presque toujours d'une étymologie et d'une appellation qui, en tant qu'étiquette attribuée au genre dramatique en Attique, peut résulter de circonstances de hasard dont il faut se résigner à avouer que nous ne savons rien»²⁷.

Quand ce ne sont pas de pures conjectures, à chaque fois qu'il s'agit de problèmes liés à la musique, les sources étudiées ne sont pas celles qu'il aurait fallu interroger. Le choix de l'espèce caprine s'explique de plusieurs façons: le lien se renoue (*vide infra*) avec la constellation du Capricorne que le Soleil parcourt à peu près du 20 décembre au 20 janvier²⁸. Ainsi s'explique cette phrase, quelque peu énigmatique, de la *Poétique* d'Aristote (1449b) comparant l'épopée et la tragédie, où il dit :

«qu'elles ne diffèrent que par la durée. Tandis que la tragédie doit se dérouler dans la durée d'une révolution du soleil, ou s'en écarter de peu, l'épopée n'est pas limitée dans le temps». (ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει)²⁹.

La τραγωδία se situait donc bien dans le contexte de la religion astrale des Pythagoriciens, pour lesquels la musique des sphères était un dogme bien attesté, puisqu'Aristote le réfute (*Du ciel* II, 9). L. Rougier remarque:

«Les astronomes babyloniens découvrirent (...) la Grande année, au terme de laquelle la lune et les planètes reprennent leur position initiale par rapport aux étoiles fixes (...) Ils conclurent à l'Éternel retour (...) tout se passait comme si chaque planète se

différents. Nous avons vu que la Parole représentait l'équation commune à ces différents aspects, il en résulte qu'il existe un son, un nom naturel correspondant à chaque objet ou aspect de la manifestation. Ce nom naturel de l'objet qui est la forme vibratoire sonore donnée à l'idée reste en rapport étroit avec la substance et la forme de l'objet qui sont des formes vibratoires et des proportions ou rythmes résultant de la même idée» (*op. cit.*, p. 156).

²⁷ H. JEANMAIRE, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris, Payot, 1951/1978, p. 327.

²⁸ Χίμαρος est le chevreau qui a supporté un hiver. Le bouc, chef d'un troupeau de chèvres, s'appelait χιμάρχος (*Anth.* 9, 744). Les rituels dionysiaques avaient lieu, principalement, pendant les mois d'hiver, la nuit à la lueur des torches. «Les dionysies de la campagne et les dionysies du Pirée avaient lieu en Posidéon». (J. GIRARD, art. *Dionysia*, DAGR, t. II/1, p. 234a, n. 68; Hesychius, s.v. Διονύσια. Les mois de Posidéon I et II correspondent à décembre et janvier.

²⁹ J. HARDY, *ARISTOTE. Poétique*. Paris, "Les Belles Lettres", 1965⁴.

LA MUSIQUE COMME *PSYCHANODIA*

déplaçait capricieusement parmi le troupeau discipliné des étoiles fixes. D'où le nom sémitique de chèvre (bibbou), que les Chaldéens donnaient aux planètes pour exprimer leur démarche capricante»³⁰.

Parlant des météores ignés, Sénèque (*Questions naturelles* I, 1-2) écrit:

«L'obliquité et l'extrême rapidité de leur mouvement prouvent qu'ils sont projetés par une force puissante. Il est évident qu'ils sont lancés, et non pas animés d'un mouvement propre. Les formes de ces feux sont nombreuses et variées. Il en est auxquels Aristote a donné le nom de chèvres» (...οἱ καλουμένοι ὑπὸ τινῶν (...) αἴγες - *Météores* 341 b3)³¹.

En fait, Aristote attribue cette opinion à d'autres: aux Pythagoriciens en particulier. D'ailleurs, Sénèque ajoute qu'il ne sait pas pourquoi. Les traditions sont tantôt pieusement conservées, tantôt réfutées, perdues ou dépassées.

Pour les astronomes (ou astrologues)³² anciens, certaines comètes, lancées par les planètes et participant de leur nature, s'appelaient *tragoi*; des «tragoi qui vont sans doute boire du lait dans la Voie lactée». Pline (II, 91) écrit:

«Les unes se meuvent à la façon des errants; les autres sont immobiles; toutes, à coup sûr, sous le septentrion lui-même, dans une certaine de ses parties qui n'est pas certaine, mais surtout dans la partie blanche, qui a reçu le nom de cercle lacté. Aristote rapporte que plusieurs sont vues en même temps». (Moventur autem aliae errantium modo, aliae immobiles haerent, omnes ferme sub ipso septentrione, aliqua ejus parte non certa, sed maxime in candida, quae lactei circuli nomen accepit. Aristoteles tradit et simul plures cerni ...).

Citons aussi Porphyre (*De antro nympharum*, 28):

«“Peuple des songes”, selon Pythagore, les âmes, dit-il, se rassemblent dans la galaxie, nommée ainsi à cause de ceux qui sont nourris de lait, lorsqu'ils tombent dans la génération»... (δῆμος δὲ ὀνείρων κατὰ Πυθαγόραν αἱ ψυχαί, ἃς συναγεσθαι φησὶν εἰς τὸν γαλαξίαν τὸν οὕτω προσαγορευόμενον ἀπὸ τῶν γάλακτι τρεφομένων, ὅταν εἰς γένεσιν πέσωσιν).

Et encore Joannes Lydus (*De ostentis*, 10b):

«Il y a d'autres comètes qui sont appelées boucs ... mais non pas par hasard dans tel ou tel climat du ciel, mais seulement vers la galaxie, d'après Aristote». (Γίνονται δὲ καὶ ἕτεροι κομηταὶ οἱ λεγόμενοι τράγοι (...) ἀλλ' οὐδὲ εἰκῆ ἔφ' οἰουδήποτε κλίματος τοῦ οὐρανοῦ, περὶ δὲ μόνον τὸν γαλαξίαν κατὰ τὸν Ἀριστοτέλην).

Les planètes, leur nom l'indique, étaient considérées comme des astres errants. L'on sait les efforts accomplis par l'astronomie antique pour expliquer les diverses anomalies apparentes: mouvements rétrogrades, stations, conjonctions (Platon, *Timée* 40e). *Bibbou*, *tragoi* ou *aiges*, il n'est pas nécessaire de penser à une métaphore, ni de supposer la traduction d'un mot sémitique en grec ou l'inverse. Les choses sont plus simples.

³⁰ L. ROUGIER, *L'origine astronomique de la croyance pythagoricienne en l'immortalité céleste des âmes*, Publications de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, t. VI, 1933, p. 6. B. MEISSNER, W. von SODEN, *Akkadisches Handwörterbuch*, Wiesbaden, 1965, t. I, p. 124, s.v. *bibbu*.

³¹ P. OLTRAMARE, *SÉNÈQUE Questions naturelles*. Paris, B.L., t. I, 1929, p. 12.

³² A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *L'astrologie grecque*. Paris, 1899 / Bruxelles, 1963, p. 359, n. 1. Astronomie et astrologie sont synonymes, *ibid.*, p. 3.

Voici une autre source non exploitée: Buffon, dans son *Histoire naturelle*³³, écrit à propos de la chèvre:

«L'inconstance de son naturel se marque par l'irrégularité de ses actions; elle marche, elle s'arrête, elle court, elle bondit, elle saute, s'approche, s'éloigne, se montre, se cache ou fuit, comme par caprice et sans autre cause déterminante que celle de la vivacité bizarre de son sentiment intérieur».

Dans les *Météores* d'Aristote, nous lisons:

«Démocrite prétend, comme Anaxagore, que les comètes sont le résultat d'une conjonction de planètes qui se rapprochent au point d'avoir l'air de se toucher (342 b 27) ... Parmi les Italiens qu'on nomme les Pythagoriciens, certains disent qu'une comète est l'une des planètes, mais une planète qui n'est visible qu'à de longs intervalles et ne s'élève guère au-dessus de l'horizon» (342 b 30)³⁴.

Ce qui correspond chez Buffon à la chèvre qui *«s'éloigne, se montre, se cache ou fuit»*. Buffon observe encore:

«La chèvre aime à s'écarter dans les solitudes, à grimper sur les lieux escarpés, à se placer et même à dormir sur la pointe des rochers et sur le bord des précipices: elle (...) ne craint pas (...) la trop grande chaleur; elle dort au soleil, et s'expose volontiers à ses rayons les plus vifs (...) elle ne s'effraie point des orages».

Dans le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, s.v. AEGIS, E. SAGLIO remarque:

«Le mot αἰγίς a une double signification: c'est la tempête, la nuée orageuse d'où les éclairs jaillissent; c'est aussi le nom des peaux de chèvres dont on faisait des manteaux qui servaient au besoin de cuirasse et de bouclier (...) Les derniers mythographes diront que Zeus, dans la guerre contre les Titans, s'est fait une arme de la peau de la chèvre Amalthée qui l'a allaité dans son enfance, parce qu'elle pouvait seule lui assurer la victoire» (schol. Hom. Il. XV, 229; II, 157; Hyg. Poem. astr. II, 13; Servius, Ad Æn. VIII, 354, etc.).

AEGIS vient de αἶξ, chèvre; ἄξι signifie tempête; et ἄϊξ est un coup de vent (Aratos, *Phæn.* 150). Tous ces noms sont phonétiquement et sémantiquement apparentés.

Analogies à plusieurs dimensions et registres, c'est l'ensemble du tempérament de la chèvre, son comportement psycho-physiologique qui s'imposèrent comme *image, totem et phonème*. Le mouvement caprin, qui avance, recule, s'arrête, se précipite ou ralentit, est semblable au mouvement astronomique apparent. Pour le raisonnement scientifique, l'*analogique* précède donc, effectivement, la *logique*.

Dans le mythe d'Er de la *République* de Platon:

«après avoir choisi leur condition de vie (...) après avoir bu l'eau du fleuve Amélès, dont aucun vase ne peut garder l'eau (...) au milieu de la nuit, il survint un éclat de tonnerre (...) et soudain les âmes s'élancèrent (...) vers le monde supérieur où elles devaient renâître, et filèrent (ἄπτοντας ὡσπερ ἀστέρων) comme des étoiles» (621b)³⁵.

Comprenons: *«vers le monde supérieur»*, mais toutes ne franchiront pas la *porte des dieux*, c'est-à-dire, le tropique du capricorne, qui met fin à la roue des générations.

³³ BUFFON, *Œuvres complètes*, t. III: mammifères, Paris, 1837².

³⁴ P. LOUIS, *ARISTOTE Météorologiques*. Paris, B.L., 1982.

³⁵ E. CHAMBRY, *PLATON Œuvres complètes* t. VII/2, Paris, B.L., 1957.

Les *tragoi* sont des comètes. S'agissant des comètes et de celles qui sont en forme de poutre,

«*beaucoup ont écrit: Ils ne sont pas dans le ciel, mais dans l'air* ³⁶. *Ceux qui ont la lumière en bas, et dont les scintillements sont tournés vers le bas, s'appellent comètes. Mais ceux qui ont la lumière dirigée vers le haut, sont appelés flambeaux. Lorsqu'ils ont la lumière allongée, ils sont appelées poutres. Lorsque l'on voit une lumière humide, le météore s'appelle iris*». (Περὶ δὲ κομήτων καὶ δοκίδων ἐπραγματεύσαντο πολλοί... Εἰσὶ δὲ οὐκ ἐν οὐρανῷ, ἀλλ' ἐν τῷ ἀέρι. Οἱ μὲν οὖν κάτω τὸ φῶς ἔχοντες, καὶ τὰς μαρμαρουγὰς κάτω νεουούσας, καλοῦνται κομήται· Οἱ δὲ ἄνω τὸ φῶς νενεουκὸς ἔχοντες καλοῦνται λαμπάδες. Ὅποτε δὲ ἐπίμηκες ἔχουσι τὸ φῶς, καλοῦνται δοκίδες. Ὅποτε δὲ ἰκματῶδες φῶς ὁρᾶται, καλεῖται ἴρις (Ex *Achille Tatius Isagoge ad Arati phaenomena*, λδ')³⁷.

On appelait *syрма* la queue lumineuse de la comète. *Syрма* était plus spécialement le nom de la robe que portaient les acteurs tragiques; le mot est expliqué par Pollux (VII, 67), comme τραγικὸν φορῆμα ἐπισουρόμενον, il fait allusion à Horace, *Ars poetica*, 215. *Syрма* est employé métaphoriquement pour le mot tragédie, lui-même (Juvénal, *Satires* XV, 30). Le sens métaphorique de *syрма* = τραγωδία confirme l'image: comète = astre errant = τράγος. Le mot τραγωδία appartenait donc, et à la théorie de la musique des sphères, et à l'astronomie ancienne. Platon n'écrit-il pas: «*que la musique et l'astronomie sont deux sciences sœurs*» (*République* VII, 530 d); et pour Geminus, dans son Περὶ τῶν μαθημάτων, «*l'optique et la canonique (id est la musique) sont filles de la géométrie et de l'arithmétique*»³⁸.

Enfin, selon une doctrine très ancienne³⁹ – mais toujours vivante dans les cercles néopythagoriciens et néoplatoniciens de l'Empire – *l'âme est une harmonie*. La difficulté, pour nous, est de retrouver la logique des affirmations sur lesquelles les Anciens fondaient leurs croyances.

II. L'âme est aussi une harmonie qui résulte de nombres⁴⁰.

Dans son Περὶ μουσικῆς, II, 17-19, Aristide Quintilien qui, probablement, était gnostique, transmet des doctrines antiques décrivant l'identité de l'âme et de la musique. En voici quelques extraits:

«*Je veux donc exposer une doctrine non seulement antique, mais qui est le fait d'hommes sages, et qui n'est pas indigne de créance (...)* Que l'âme soit physiquement contrainte à se mouvoir sous l'influence de la musique instrumentale, tous le savent». (λέξω δὴ λόγον παλαιὸν μὲν, σοφῶν δὲ ἀνδρῶν καὶ οὐκ ἄπιστον (...) ὅτι μὲν γὰρ ψυχὴ κινεῖται φυσικῶς ὑπὸ τῆς δι' ὀργάνων μουσικῆς, ἅπαντες μὲν ἴσασι (...)⁴¹

Aristide continue:

³⁶ Ce qui est logique, puisqu'il ne peut y avoir de tragédie dans l'éther.

³⁷ Denis PETAU, *De doctrina temporum*, III, Venise, 1757, p. 91.

³⁸ Éd. et trad. Germaine AUJAC, *GEMINUS Introduction aux phénomènes d'Aratos*, Paris, B.L., 1975, pp. 165-166.

³⁹ Cette autre doctrine complète celle que nous avons résumée au début de notre étude.

⁴⁰ A.J. FESTUGIÈRE, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, t. III: *Les doctrines de l'âme*, Paris, Gabalda, 1954³ Les Belles-Lettres, 1983, pp. 182-183; 251 ss.

⁴¹ A.J. FESTUGIÈRE, "L'âme et la musique d'après Aristide Quintilien", *American Philological Association Transactions Proceedings* 85 (1954), pp. 55-78.

«Une première doctrine donc est que l'âme est une harmonie, et une harmonie qui résulte de nombres. Or l'harmonie musicale, elle aussi, est constituée de rapports identiques (...) Ὁ μὲν οὖν λόγος ὡς ἁρμονία τις ἢ ψυξὴ καὶ ἁρμονία δι' ἀριθμῶν· καὶ μέντοι καὶ ἡ κατὰ μουσικὴν ἁρμονία διὰ τῶν αὐτῶν ἀναλογιῶν συνεστῶσα (...)

Voici une autre doctrine qui parle à peu près ainsi. Il y a correspondance entre la composition primitive de l'âme, grâce à laquelle elle s'est unie à notre présent corps, et tout ensemble la matière et le caractère des instruments. L'âme, en effet, aussi longtemps qu'elle réside dans la partie la plus pure de l'Univers, sans mélange avec le corporel, demeure sans altération ni souillure et accompagne en sa révolution le Chef de cet Univers. Mais lorsque, du fait de son inclination vers le monde d'ici-bas, elle se met à accueillir des images issues des choses de la terre, peu à peu elle oublie les beaux objets de là-haut (...) elle se remplit de folie et se tourne vers les ténèbres corporelles (...) elle ne peut plus se dilater par la pensée jusqu'aux dimensions de l'Univers (...) tandis que l'âme se dirige vers le corps (...) elle traverse les cercles éthérés [= planétaires] (...) se tresse pour elle-même, en façon de filet, (...) des lignes constituées par le fait même que les cercles s'entraînent les uns les autres par une démarche irrégulière»... (ἀτάκτω φορᾷ).

(ἕτερος δὲ λόγος τοιόνδε τί φησι· τῇ γὰρ δὴ προτέρα τῆς ψυχῆς συστάσει, δι' ἧς συναφὴν πρὸς τοῦτι πεποιήται τὸ σῶμα, τὴν τῶν ὀργάνων ἀναλογεῖν ὕλην τε καὶ φύσιν· ταύτην γάρ, ἕως μὲν ἐν τῷ καθαρτέρῳ τοῦ παντὸς ἴδρυται ἀμιγῆς οὕσα σώμασιν, ἀκίβδηλόν τε εἶναι καὶ ἄχραντον καὶ τῷ τοῦδε τοῦ παντὸς ἡγεμόνι συμπεριπολοῦσαν· ἐπὶ δὲ ἐκ τῆς ἐπὶ τὰδε νεύσεως φαντασίας τινὰς ἐκ τῶν περὶ τὸν γῆϊνον ἀναλαμβάνη τόπον, τὴν ἑαυτὰ τῶν μὲν ἐκεῖθι καλῶν κατὰ μικρὸν αὐτὴν λήθην τε ἴσχειν καὶ ὑφίζανειν· ὅσῳ δὲ τῶν ἄνω χωρίζεται, τοσούτῳ τοῖς ἐνθαδὶ προσάγουσαν πλείονος ἐμπίπασθαι τῆς ἀνοίας καὶ ἐς τὸ συματικὸν τρέπεθαι σκότος, διὰ μὲν ἐλάττωσιν τῆς προτέρας ἀξίας οὐκέτι τῷ παντὶ νοητῶς συμπαρεκτείνεσθαι δυναμένην, ὑπὸ δὲ λήθης τῶν ἐκεῖθι καλῶν καὶ ἐκπλήξως τῆς ἐπὶ γῆϊνοῖς ἐς τὰ στερεώτερα καὶ ὕλη σύντροφα καταφερομένην. διὸ δὴ σώματος ἐφιεμένη, φασίν, ἀφ' ἐκάστου τῶν ἀνυτέρω τόπων μοίρας τινὰς τῆς συματικῆς συγκρίσεως λαμβάνει τε καὶ ἐφέλκεται. διὰ μὲν οὖν τῶν αἰθερίων ἰοῦσα κύκλῳ πᾶν ὅσον ἀγγοειδὲς τέ ἐστὶ καὶ ἐς τὸ ἀλεαίνειν τὸ σῶμα καὶ φυσικῶς συνέχειν ἐπιτήδειον μεταλαμβάνει, δεσμούς τινὰς ἐκ τούτων αὐτῇ τῶν κύκλων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς γραμμῶν <ταῖς ἀλλήλων φοραῖς> ἀτάκτω φορᾷ δικτύου τρόπον διαπλέκουσα)⁴².

III. La régularité du mouvement cosmique.

Cette dernière phrase «*démarche irrégulière*» (ἀτάκτω φορᾷ) montre qu' Aristide devait citer – et sans doute partager – une tradition antérieure à la découverte de la régularité des mouvements cosmiques, grâce aux progrès de l'astronomie géométrique. En effet,

«les astronomes – dit Cicéron – ont calculé le cours des planètes et ont reconnu, contre l'opinion vulgaire, un ordre invariable dans les mouvements célestes»⁴³.

«Dans le ciel, il n'y a ni hasard, ni témérité, ni errance, ni variété: au contraire, tout est ordre, vérité, proportion, constance». (Nulla igitur in caelo, nec fortuna, nec temeritas, nec erratio, nec varietas inest: contraque omnis ordo, veritas, ratio, constantia) (De Natura Deorum II, 21).

⁴² R.P. WINNINGTON-INGRAM, *ARISTIDES QUINTILIANUS De Musica*, pp. 86, lig. 11-12; 14-15; 20-22; 24-31; 87, 1-16 [Meib. 103-104].

⁴³ ROUGIER, *op. cit.*, pp. 23-24.

LA MUSIQUE COMME *PSYCHANODIA*

Même profession de foi dans la bouche de Balbus, au même dialogue:

«Rien n'est plus digne d'admiration que la marche des cinq étoiles, appelées mal à propos errantes». (Maxime vero sunt admirabiles motus earum quinque stellarum, quæ falso vocantur errantes) (De Nat. Deor. II, 20).

Entre le ciel et la terre, écrit Pline l'Ancien (*Histoire Naturelle* II, 4 = 6 = 12):

«le même souffle tient en suspens, séparés par des espaces fixes, sept astres que nous appelons errants en raison de leur marche, alors que rien n'est moins errant qu'eux» (Inter hanc [= terram] cælumque eodem spiritu pendent, certis discreta spatiiis, septem sidera, quæ ab incessu vocamus errantia, cum errent nulla minus illis).

Dans les *Phénomènes* d'Aratos, que Cicéron avait traduit en vers latins dans le *De Divinatione* I, XI), la Muse Uranie déclare:

«veux-tu connaître sous quel signe s'agitent les étoiles que les Grecs appellent, mal à propos, errantes, et dont la course et la carrière sont, au contraire, si bien réglées?».

Aratos, Cicéron et Pline commentent Platon. Nous prétendons, déclare l'Hôte athénien:

«que le Soleil et la Lune ne reprennent jamais le même chemin: il en est de même de certaines étoiles que nous appelons errantes. – Par Zeus, mon hôte, vous dites vrai, répond Klinias. Au cours de ma vie, j'ai souvent observé, soit l'étoile du soir, soit l'étoile du matin, soit d'autres étoiles, et j'ai constaté qu'elles ne prenaient jamais deux fois le même chemin, qu'elles erraient de toutes sortes de façons; j'ai vu le Soleil et la Lune faire de même, et, d'ailleurs, nous en sommes tous d'accord» (Lois, 821 b-c). «Ce que l'on pense, – répond l'Hôte athénien – du Soleil, de la Lune et des autres planètes, mes chers amis, n'est pas une doctrine saine: jamais ces astres n'errent; leur cours est tout l'opposé d'une marche errante» (Lois, 822a).

Platon oppose, ici, deux opinions répandues à son époque, et dont la portée est considérable: c'est sur cette découverte théologico-scientifique – conforme à l'*anabasis* – que se fonde la religion astrale de l'*Epinomis*, adoptée par Epicure, les Stoïciens, jusqu'à l'empereur Julien. C'est au nom de cette découverte que le théâtre tragique qui, initialement, affranchissait des superstitions l'individu et la Cité, restait nocif pour tous. Ainsi Platon chasse de sa *République* les poètes imitateurs, faiseurs de fables (377b-378d; livre III, *passim*)⁴⁴. Pour autant, on ne met pas un terme à la croyance fondamentale de la chute de l'âme⁴⁵.

IV. La chute de l'âme.

Pour les uns, cette chute est la conséquence d'une faute originelle (*παλαίον πένθος*); c'est l'opinion la plus répandue. Pour les autres, la cause est moins pessimiste. Proclus écrit:

«Héraclite pose en principe qu'il se fait nécessairement des échanges de contraire à contraire, il présume que les âmes parcourent le chemin en haut et en bas et que, pour elles, rester aux mêmes lieux est une fatigue, changer de lieu procure un repos. Les Platoniciens de l'école de Taurus disent que les âmes sont envoyées par les dieux sur la terre, les uns enseignant, d'accord avec le Timée, que c'est pour l'achèvement de l'Univers, en sorte qu'il y ait dans le monde autant de vivants que dans l'Intelligible,

⁴⁴ Voir au début de notre étude.

⁴⁵ FESTUGIÈRE, *La révélation...* t. III, ch. II, pp. 63-96.

*les autres pensant que le but de la descente est d'offrir une représentation de la vie divine*⁴⁶.

Toutefois, l'idée de la faute prédomine. Dans le *Gorgias* (493a-c), Socrate se demande «*si Euripide n'a pas raison de dire: "Qui sait si vivre n'est pas mourir, et si mourir n'est pas vivre?"*»⁴⁷. Et Platon poursuit:

«Peut-être, en réalité, sommes-nous morts. C'est ainsi qu'un jour, j'ai entendu dire à un savant homme que notre vie présente est une mort, que notre corps est un tombeau [Philolaos frag. 15 Diels], et que cette partie de l'âme où résident les passions obéit, de par sa nature, aux impulsions les plus contraires. Cette même partie de l'âme, docile et crédule, un spirituel conteur de mythes, quelque Italien sans doute, ou quelque Sicilien (...) l'a représentée comme (...) un tonneau percé (...)».

Socrate ajoute:

«Il nous montre que parmi tous les habitants de l'Hadès – désignant ainsi le monde invisible – ὡς τῶν ἐν Ἄιδου - τὸ ἀειδὲς δὴ λέγων – les plus misérables sont ces non-initiés, obligés de verser dans des tonneaux sans fond de l'eau qu'ils apportent avec des cribles également incapables de la garder. (...) ils comparaient l'âme des insensés à un crible parce qu'elle était, disait-il, percée de trous (τὴν τῶν ἀνοήτων ὡς τετραμήνην)⁴⁸, laissant tout fuir par aveuglement et par oubli⁴⁹... Leur âme est assujettie aux chaînes du corps (...) elle est telle, par suite, que jamais elle ne parvient chez Hadès (τὸ ἀειδὲς) en état de pureté, mais toujours contaminée par le corps d'où elle est sortie. Le résultat, c'est qu'elle ne tarde pas à retomber dans un autre corps» (Phédon 83d).

Inversement, les cygnes chantent «*dans leur joie d'être sur le point de s'en aller auprès du Dieu dont ils sont les servants (...) probablement parce qu'ils sont les oiseaux d'Apollon, il y a un don divinatoire et c'est la prescience des biens de chez Hadès qui les fait, ce jour-là, chanter joyeusement (...) Or, moi, Socrate, j'estime que je suis attaché au*

⁴⁶ FESTUGIÈRE, *La révélation...* t. III, pp. 70; 219.

⁴⁷ Citation du *Polyidos*, frag. 639 NAUCK; cf. *Phrixos*, frag. 830.

⁴⁸ L'*Anonyme de Browning*, qui dépend de sources antiques perdues, nous restitue un élément théorique de première importance concernant la musique d'Euripide: «*Les Anciens employaient des systèmes petits. Euripide a été le premier à se servir de nombreuses cordes (id est notes). Ce style de mélodie était appelé par les anciens musiciens: "passoire"*». (συστήμα δὲ οἱ μὲν παλαιοὶ μικροῖς ἐχρῶντο, Εὐριπίδης πρῶτος πολυχχορδία ἐχρήσατο· ἐκαλεῖτο ὑπὸ τῶν μουσικῶν <τῶν> παλαιῶν ἀνάτητος ὁ τρόπος οὗτος τῆς μελοποιίας). Ce texte a été découvert par Robert BROWNING, "A Byzantine treatise on tragedy", *GERAQ Thomson, Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* I, *Graeco-Latina Pragensia* II, 1963, pp. 69 et 71. ἄντρητοῦ, que j'ai traduit par «*passoire*» «*passoire*», a pour corollaire chez les théoriciens arabes le terme «*note vide*» et «*temps vide*», et antérieurement chez les théoriciens grecs, comme par exemple dans l'*Anonyme de Bellermand* §§ 1, 3, 83, 85, 102 (Ed. D. NAJOCK, *Anonyma de musica scripta Bellermandiana*, Leipzig, Teubner, 1975); et chez Aristide Quintilien, pp. 38-39 W.I. [= p. 41 Meibom]; Baron R. d'ERLANGER, *La musique arabe*, Paris, P. Geuthner, 1935, t. II, pp. 38; 70-78. Le principe du "plein et du vide" relève de la philosophie atomistique; cf. D. JOURDAN-HEMMERDINGER, "Le nouveau papyrus d'Euripide: qu'apporte-t-il à la théorie et à l'histoire de la musique?" *Les sources en musicologie*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, pp. 35-65.

⁴⁹ Ed. et trad. L. BODIN, *Gorgias. Menon. PLATON, Œuvres complètes*, t. III/2, Paris, B.L., 1923/1974. Tout ce passage, de la citation d'Euripide (*supra* n. 47) est repris, presque textuellement par Jamblique, *Protreptique* 17; éd. E. DES PLACES, *JAMBLIQUE Protreptique*, Paris, B.L., 1989, pp. 111-112.

même service que les cygnes (...) et n'ai pas plus de tristesse qu'eux à me séparer de la vie» (Phédon 85a; 85b)⁵⁰.

Aristide Quintilien, citant Héraclite d'Éphèse (floruit: début du V^e siècle avant J.-C.), «l'âme sèche est la plus sage» (frag. 117 D.-K.), «montre comment l'âme devient trouble sous l'action des averses et des vapeurs de l'air, quand il dit que "pour les âmes, c'est la mort que de s'être humidifiées"» (frag. 77 D.-K.). Aristide remarque: «Les médecins à leur tour attestent la chose»⁵¹.

Où se situait l'Hadès? On lit chez Macrobe:

«Aussi Pythagore pense-t-il que l'empire de Pluton, en bas, commence à la voie lactée, parce que les âmes qui en glissent semblent déjà s'être éloignées des régions supérieures». (*Hinc et Pythagoras putat a lacteo circulo deorsum incipere Ditis imperium, quia animæ inde lapsæ uidentur iam a superis recessisse*) (*Commentariorum in somnium Scipionis* I, 12, 3⁵² et Porphyre, *De Antro nympharum* 27, etc.).

Suivant Julien (*Πρὸς Ἡράκλειον κωνικόν*, *Oratio* VII, 3), la galaxie est le lieu «où l'on assure que s'opère le mélange du corps passible avec le mouvement circulaire du corps impassible». La Voie Lactée que «Pythagore nomme "Hadès" et "lieu des âmes" en tant qu'elles y sont toutes rassemblées»..., coupe le zodiaque en deux points, appelés solsticiaux – le solstice d'hiver et le solstice d'été – parce qu'ils limitent la course annuelle du soleil: le tropique d'été sous le signe du Cancer, et le tropique d'hiver sous le signe du Capricorne. Par le premier, appelé la *Porte des hommes*, fut censée se faire la chute vertigineuse des âmes; par le second, appelé *Porte des dieux* (le Capricorne), fut censée s'accomplir le retour triomphant des héros.

Faisant allusion à la grotte d'Ithaque (*Odyssée* XIII 110-112), – gouffre vu de l'éther (ou du ciel) et non de la terre –, qu'il cite, Proclus écrit:

«les portes qui sont du côté du Nord [sont les] voies de descente pour les hommes» – le Soleil s'avancant depuis le Cancer jusqu'au Capricorne (...) «celles qui sont du côté du Sud [sont plus divines], qu'il n'est pas permis aux hommes [de s'y engager], (...) sont seulement des chemins pour les Immortels» – car le Capricorne, en faisant monter les âmes «rompt la vie qu'elles mènent parmi les hommes...»⁵³.

Si, comme nous le supposons, il y a un lien étroit entre le Capricorne et la tragédie, la tragédie est évidemment cathartique, puisqu'elle racontait la vie des héros, dont le sort "tragique" était la condition *sine qua non* pour retourner vivre auprès des dieux. Ainsi la *katabasis* et l'*anabasis* de l'âme se déroulaient symboliquement, comme la tragédie, dans l'unité de temps d'une révolution du Soleil. Marie Delcourt écrit au sujet de Delphes :

⁵⁰ *Vide supra* n. 4.

⁵¹ Les médecins pythagoriciens étaient nécessairement musiciens et théoriciens de la musique. Cf. D. JOURDAN-HEMMERDINGER, "Musique et médecine dans la Grèce antique et au moyen âge", *La Revue de Musicothérapie*, t. 4/2 (juin 1984), pp. 14-26; *eadem*, "Aspects méconnus des théories et des notations antiques et de leur transmission", dans *Musicologie médiévale notations et séquences*, Actes de la Table Ronde du C.N.R.S., 6-7 septembre 1982, Paris, Champion, 1987, pp. 67-99; en particulier, p. 88.

⁵² Édit. F. EYSENHARDT, *MACROBIUS*. Lipsiae, Teubner, 1893, pp. 530-531.

⁵³ Trad. A.J. FESTUGIÈRE, *PROCLUS Commentaire sur la République*, Paris, Vrin, 1970, t. III, XVI^e dissertation, pp. 72-74. Textes parallèles plus développés *apud* Numénus, *frag.* 31; 32; 34; 35 DES PLACES, *op. cit.*, pp. 80-87.

«...que faut-il penser de la tradition qui donne à Dionysos (...) une part presque égale à celle d'Apollon? ... C'est la légende du voyage d'Apollon en Hyperborée, où il va porter le beau temps pendant que les froids règnent sur le Parnasse»⁵⁴.

Et dans les *Saturnales* (I, 18), Macrobe, citant des *Theologoumena* attribués à Aristote, affirme:

«Tout ce que nous avons dit d'Apollon peut être dit, également, de Liber Pater»⁵⁵.

À Delphes, pendant les trois mois d'hiver, Dionysos occupait la place d'Apollon⁵⁶. Delphes était confirmé par la croyance que l'adyton du Temple abritait le tombeau de Dionysos (Plutarque, *Moralia* 365 a 35).

Revenons à Aristide Quintilien qui écrit:

«Or, parmi les instruments, ceux qui sont faits de cordes ajustées ont quelque ressemblance avec la région du monde et tout ensemble partie de l'âme qui est éthérée, sèche et simple, car ils sont moins sujets à être affectés ou à s'altérer, ils sont ennemis de l'humidité et, sous l'action d'un air humide, perdent leur belle condition; les instruments à vent ont une ressemblance avec l'élément venteux, plus humide et plus sujet au changement, car ils donnent une mollesse excessive aux sons qu'ils font entendre et ils sont capables de modulations soudaines (...) Et c'est bien cela, dit-on, que veut montrer le mythe qui a donné la préférence, et à l'instrument et au chant d'Apollon sur ceux de Marsyas (...) Marsyas, le Phrygien (...) fut suspendu comme une outre (...) tandis qu'Apollon et son instrument sont l'essence plus pure de l'éther et celui qui préside à cette essence (...) Voilà pourquoi aussi Pythagore a conseillé à ses disciples, lorsqu'ils avaient entendu jouer de l'aulos, d'en effacer par un lavage l'audition comme chargée des miasmes du souffle, mais en revanche, eu égard à la lyre, d'en accueillir les sons de bon augure comme moyen de se purifier des tendances irraisonnables de l'âme: car l'aulos courtise ce qui préside à la partie inférieure, la lyre est chère et agréable à ce qui veille sur la partie raisonnable. Au surplus, les gens doctes dans tous les peuples me sont témoins que ce n'est pas seulement nos âmes, mais l'Âme de l'Univers, qui est constituée de cette manière»⁵⁷.

Dans le *Phédon* (85e-86a; 86b), Platon compare l'âme à une lyre accordée:

«l'harmonie, dirait-on, est chose invisible, incorporelle, absolument belle, divine enfin, dans la lyre accordée; quant à la lyre elle-même et à ses cordes, ce sont des corps et des choses qui ont de la corporéité, composées, terreuses, apparentées à la nature mortelle. Supposons donc qu'on brise la lyre (...) l'harmonie n'est point détruite (...) étant donné que notre corps est tendu en dedans (ἐντεταμένον) et son unité maintenue par le chaud et le froid, le sec et l'humide et des qualités analogues, c'est la combinaison et l'harmonie de ces opposés mêmes qui constitue notre âme, quand ils se sont combinés mutuellement dans la bonne mesure»⁵⁸.

L'âme qui cesse d'errer, l'âme pure s'en va vers un lieu pur invisible, vers le pays d'Hadès (*Phédon* 80d). C'est l'ἄνοδος. Dans la religion astrale, où le Soleil au centre du

⁵⁴ Marie DELCOURT, *L'oracle de Delphes*, Paris, Payot, 1955/1981, p. 199.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁶ *Vide supra* n. 28.

⁵⁷ Ed. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.*, pp. 90-92 = pp. 108-110 Meibom; trad. FESTUGIÈRE, "L'âme et la musique d'après Aristide Quintilien"... pp. 59 et 60.

⁵⁸ *Vide supra* n. 4.

monde est roi, même s'il y a toujours des comètes – des *tragoi* – dans la voie lactée, leur mouvement capricieux n'est plus tragique.

Mais le lien, apparemment rompu entre αἴξ / Αἴδης ou Ἄιδης et αἰοδή / ὄδη transparait dans le vocabulaire.

V. La prolifération lexicologique.

Le *sensible* étant le point de départ de la démarche analogique, sans ignorer les données linguistiques et philologiques, les recherches en musicologie antique nous ont orienté vers des éléments très archaïques de la pensée. Avant l'écriture, les perceptions auditives et visuelles sont génératrices de sensations, sentiments, langages, croyances et sciences.

Les mots suivants portent la trace du phonème de la chèvre. Le verbe αἴω signifie:

- entendre: Eschyle, *Perses*, 633; *Il.* XV, 130; Aristophane, *Nuées*, 1166;
- percevoir par la vue: Sophocle, *Œd. C.*, 181;
- obéir: Eschyle, *Perses*, 874.

Mêmes significations pour ἀκούω: entendre, apprendre, obéir, écouter, faire le silence, percevoir par la vue⁵⁹.

Ainsi, sans l'avoir prévu, en réfléchissant autour du mot τραγωδία, nous atteignons, semble-t-il, une couche préhistorique de cette langue-mère qu'est le *grec*. En y regardant d'un peu plus près, le couple: bouc-chèvre (τράγος-αἴξ) est un *totem* véritable, qui a dominé le monde égéen (Αιγαῖος, Egée); l'Égypte (Αἰγυπτιάζ)⁶⁰, etc. De nombreux mots commençant par ai- en portent la trace, notamment des noms de lieu en aig-.

De cette monade mâle et femelle (ἀρσσηνόθηλυς)⁶¹ dérive, phonétiquement et sémantiquement apparentée, une lexicologie copieuse désignant les divers aspects et liens réunissant Ἄιδης et ὄδη⁶² :

- l' Hadès [le lieu et le dieu]
Ἄιδης, mais aussi: Ἀΐδης (Hadès, Pluton), même si Ἄϊδος (voir * Ἀἴς) est rapproché de ἰδεῖν par étymologie populaire (cf. BAILLY, p. 41 col. 1 et 2);
- * Ἄϊς Pluton: εἰν Ἄϊδος (s.e. οἴκῳ) *Il.* 24, 593 (dans la demeure d'Hadès);
- le visible et l'invisible (ἀ-ἰδής, ἀ-ἰδεῖν; ἀ-εἰδής);

⁵⁹ Les akousmatiques, en effet, pratiquaient le silence (Jamblique, *Vie de Pythagore*, 72, 94). «Les astronomes et astrologues savants... affectèrent d'interpréter ἀκούειν – audire par “obéir”, et partagèrent les signes en signes qui commandent (προστάσσουντα – imperantia) – ceux de l'hémisphère boréal – et signes qui obéissent (ἀκούοντα, ὑπακούοντα – audientia) – ceux de l'hémisphère austral. Ceux du Nord commandent, parce qu'ils allongent les jours, et ceux du Midi obéissent parce qu'ils les diminuent» (Ptolémée, *Tetrabiblion*, I,15). Cf. BOUCHÉ-LECLERCQ, *op. cit.*, p. 163. Les “maîtres” et les “servants” se retrouvent dans la théorie musicale hébraïque et byzantine (Carsten HØEG, “La théorie de la musique byzantine”, *Revue des Études Grecques* XXXV (1922), pp. 321-334.

⁶⁰ En Égypte, c'est plutôt un bélier. Mais Buffon (*l.c.*) nous apprend que moutons et chèvres se croisent comme les chevaux et les ânes. Αἰγύπτιος veut dire “chèvre couchée à la renverse”; ὕπτιος signifie: “placé en bas, couché sur le dos, à la renverse”; ὕπτιον qualifie plusieurs signes musicaux du *Traité d'Alypius*, ce qui les relie, entre autre, au mouvement astronomique, comme aux notions de voir et d'entendre (éd. C. von JAN, *Musici Scriptores Graeci*, Teubner, 1895 / Hildesheim, 1962).

⁶¹ A.J. FESTUGIÈRE, “L'un transcendant à la dyade matière”, dans *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t. IV, p. 51 ss.

⁶² Habituellement, nous traduisons Ἄιδης par enfer et ὄδη (ode), par “texte poétique”, mis ou à mettre en musique. En fait, ces deux mots sont presque intraduisibles.

- le chant: ᾠδή, par contraction de ἀοιδή; ᾄδω, chanter, contraction attique de ἀείδω futur ᾄσω;
- la satiété et le besoin (voir plus loin);
- la pudeur ou la honte (voir plus loin).

En somme, une série de sémantèmes bipolaires⁶³ exprimant la chose et son contraire. Cela témoigne d'un état très archaïque du grec, mais aussi d'un sens inné de la *dialectique* bien antérieur à Héraclite d'Éphèse. Issus d'un même noyau – le phonème *āi-* –, les concepts ἄιδης, Ἀίδης, ἀοιδή s'expliquent et se situent par rapport et dans le contexte de la croyance orphico-pythagoricienne de l'inaudible "harmonie des sphères"⁶⁴, de la chute de l'âme et de son corollaire: la crainte métaphysique de la procréation, favorisant, par conséquent, l'homosexualité (Platon, *Banquet* 191d-192a) et le puritanisme, dont l'*Hippolyte* d'Euripide est un bon exemple⁶⁵.

Apparemment, quantité de mots n'ont plus de lien avec leur sémantème initial; l'espace temporel est considérable. Pourtant, ils se seraient formés, vraisemblablement, selon un mécanisme parallèle à celui des voyelles thématiques et des contractions dans les verbes. Ainsi, on constate que les noms sont fixes, tandis que les verbes sont mobiles; ce qui correspond à la sphère des fixes et aux planètes dans la théorie astronomique; aux notes fixes et aux notes mobiles dans la théorie musicale. On ne savait plus que ce phénomène avait été appliqué, également, à la γραμματική. Les phonèmes ont leurs durées et leurs harmoniques. Le vocabulaire n'est donc plus à examiner, uniquement, en fonction de l'étymologie classique, écrite, fondée sur les phonétiques et morphologies historiques (postérieurement constituées); mais en prenant pour guide supplémentaire le contexte théologico-scientifique (antérieurement constitué), sans omettre la gamme des sens propres, figurés et contraires.

Ἄϊς, nominatif homérique du nom *Hadès*, et αἶξ, chèvre (au pluriel αἶγες) dérivent, très vraisemblablement, des *epiphthegmata* *āi* ou *āi* ou *āi*⁶⁶ rappelant avec des différences de tensions vocales la voix de la chèvre, dont ils sont l'imitation (τοῖς γράμμασι καὶ ταῖς συλλαβαῖς (*Cratyle* 421d). Par conséquent, on peut les classer parmi ces «*noms primitifs*» (τὰ πρῶτα τῶν ὀνοματῶν) dont la justesse n'est pas affaire de «*convention et d'accord*» (συνθήκη καὶ ὁμολογία, *Cratyle* 384d)⁶⁷.

S'agissant de la diphtongue AI, Hubert Pernot fait diverses remarques utiles à notre propos:

«Le groupe graphique AI a représenté anciennement a + i: πάρις → πᾶϊς (*Iliade* II, 609) "enfant"; αἶξ, arménien aic "chèvre". En grec moderne, ai ne se distingue pas de e : ... Ce changement de *āi* en *è* est courant en linguistique. Les intermédiaires sont *āi*, *aé*....».

⁶³ Bertrand HEMMERDINGER, "Sémantèmes bipolaires (aḏād)", *Belfagor* 1976/6, pp. 686-687.

⁶⁴ Pour Aristote (*Du ciel* II, 9), la musique des sphères n'existe pas. On ne l'entend pas. D'ailleurs son traité *De l'âme* repose sur des concepts totalement différents de ceux de Platon et des Pythagoriciens. Les *Éléments harmoniques* d'Aristoxène de Tarente (disciple d'Aristote) ne peuvent donc pas nous éclairer sur la musique de la tragédie.

⁶⁵ *Vide supra* n. 24. Sur le corps, tombeau et géôle de l'âme, cf. Platon, *Cratyle* 400c. Voir aussi: E.R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1959, trad. française par M. Gibson, Paris, Flammarion, 1977, ch. II: *De "civilisation de honte" à "civilisation de culpabilité"*; ch. V: *Les chamans grecs et les origines du puritanisme*, pp. 37-70; 139-178.

⁶⁶ Par exemple: αἰτὸν Ἄδωνι Bion 1,32; αἰᾶ Ἄδωνι (Aristophane, *Lysistrata*, 393).

⁶⁷ Ed. L. MÉRIDIÉ, *PLATON Cratyle. Œuvres complètes* t. V/2, Paris, B.L., 1931/1969. L'interlocuteur Hermogène (*Cratyle* 384d) n'est pas persuadé «*que la justesse du nom soit autre chose qu'une convention*».

H. Pernot ajoute:

«On a vu (p. 125) qu'au IV^e siècle avant J.-C. les Béotiens se sont servis de l'H attique pour transcrire l'ancienne diphtongue ai, qui chez eux sonnait comme un e long ouvert: XHRE = χαῖρε. Ceci prouve que l'attique AI n'avait pas encore cette valeur, et en effet, sur les inscriptions attiques de cette époque, ai ne se confond pas avec h. Il en faut bien conclure que c'était encore une diphtongue. Reste à savoir si cette diphtongue avait le son de ai ou de aé»⁶⁸.

À cette question, nous répondrons que l'île de Circé était Αιαίη (Stobée I, 41, 60).

De αἶξ (une onomatopée) dérivent les adverbes: αἶγδην 'en s'élançant'; αἶψα⁶⁹ 'promptement'; le verbe αἶσσω, ἄπτω, futur: αἶξω, ἄζω, 'bondir', au sens propre et figuré; l'adjectif πολυαἶξ, 'impétueux'. Ces mots, en effet, qualifient bien le comportement de la chèvre. Comme le bouc pleure, on peut ajouter⁷⁰ le verbe αἰάζω 'gémir'; Αἰακός Eaque, un autre juge des Enfers⁷¹.

De Ἄϊς dérive Ἄϊδης (sans doute le fils de Ἄϊς) ou Ἄδης (avec l'esprit rude) en Attique; Ἄϊδας en dorien. Hadès est aussi un lieu, la voie lactée où habitent les âmes avant de descendre ou de remonter⁷². Il est invisible: ἀειδής. Platon, dans le *Gorgias* (493b) écrit:

«... parmi tous les habitants de l'Hadès – désignant ainsi le monde invisible ὡς τῶν ἐν Ἄϊδου - τὸ ἀειδὲς δὴ λέγων)».

Rappelons que la musique et la voix sont invisibles⁷³.

Platon, dans le *Cratyle* 404b, sans s'éloigner du mythe, donne une explication complémentaire pour Hadès:

«Et le nom d'Hadès, Hermogène, bien loin d'être dérivé d' invisible, indique beaucoup plutôt la connaissance (εἰδέναι) de toutes les belles choses; c'est de là que le législateur a tiré l'appellation d'Hadès» (le dieu). (Καὶ τό γε ὄνομα ὁ «Ἄϊδης», ὃ Ἐρμόγενης,

⁶⁸ D'Homère à nos jours. Histoire, écriture, prononciation du grec. Paris, 1921, p. 142.

⁶⁹ Xénia Grichine veut bien me dire qu'on retrouve d'une façon altérée, populaire en croate, serbe et russe: aïda! (allons-y!), et qu'en russe, AD signifie enfer.

⁷⁰ Vide supra n. 24 et Ps.-Plutarque, *Vie et Poésie d'Homère*, 126.

⁷¹ Dans le mythe des enfers (*Gorgias* 524a), Eaque est chargé de juger les morts d'Europe; Rhadamante ceux d'Asie; Minos est l'arbitre.

⁷² Dans son *Commentaire* au mythe d'Er, Proclus écrit: «De fait Pythagore nomme mystérieusement la Voie Lactée "Hadès" et "lieu des âmes", en tant qu'elles y sont toutes rassemblées: c'est pourquoi, chez certaines nations, du lait est répandu en libation aux dieux qui purifient les âmes et c'est le lait qui est le premier aliment des âmes tombées dans la génésis. Et quant à Platon (scl. dans l'interprétation de Numénus), il signifie par "gouffres" «gouffres», comme on l'a dit, les deux portes, et par la "lumière", qui est le lien maintenant ensemble le Ciel, la Voie Lactée. (...) Quoi qu'il en soit (δ' οὖν) les signes où sont situés les solstices (Cancer et Capricorne), les deux gouffres, sont les "deux portes", n'en différant que de nom, et de son côté la Voie Lactée, la "lumière semblable à l'arc-en-ciel" (616 B 5), est même chose que le "peuple des songes". Car le poète, ailleurs aussi, compare à des songes les âmes libérées des corps» (FESTUGIÈRE, op. cit., III, pp. 73-74).

⁷³ «De même, il est impossible de voir la voix» οὐ γὰρ ὠσαύτως τὴν τε φωνὴν ἀδύνατόν φαμεν εἶναι ὁραθῆναι (Aristote, *Mouvement des animaux* 4, 699b; *Physique* III, 4, 20a 4: ἢ φωνὴ ἀόρατος.

πολλοῦ δεῖ ἀπὸ τοῦ ἀειδοῦς ἐπωνομάσθαι, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἀπὸ τοῦ πάντα τὰ καλὰ εἰδέναι, ἀπὸ τούτου ὑπὸ τοῦ νομοθέτου «Ἄιδης» ἐκλήθη⁷⁴.

Dans ces deux passages, c'est Socrate qui parle. Ne supposons pas qu'il laisse errer sa pensée au gré d'une fantaisie. Cette autre définition élargit le champ du sémantème à la notion de connaissance. La *connaissance*, plutôt le désir de savoir, primitivement, n'était-il pas le péché originel, cause de la chute de l'âme (de l'ange ou de l'homme, suivant les traditions)? Οἶδα: "je sais", renvoie à εἶδω: 'voir', 'savoir', 'observer'⁷⁵; mais aussi à ἀοιδά ('chant', en dorien), α-εἶδω et ἀεῖδω, comme si "ne pas savoir, ne pas voir ou chanter" était de même nature.

Toujours en partant de Ἄϊς, Ἄϊδης, on rencontre ἄ-δηλος: "qui ne se montre pas, qu'on ne voit pas, invisible". Il semble plutôt que ce soit δῆλος, adjectif et nom de lieu Δῆλος⁷⁶, qui dérive de ἄδηλος, que l'inverse. N'y aurait-il pas de faux *alphas* privatifs? Vraisemblablement, car :

1°) nous lisons ἄ-ἴδηλος chez Homère (*Il.* 5, 97), avec le sens de 'destructeur'; 'secret', 'obscur' chez Hésiode (*Trav.* 756); ἀίδηλος est employé par les présocratiques. Chez Sophocle (*Ajax* 607), nous lisons: ἀίδηλος Ἄϊδαν; ἀίδηλος est donc épithète d'Hadès.

2°) Dans le *Cratyle* 405c, Socrate remarque: ὅτι τὸ ἄλφα σημαίνει πολλαχού τὸ ὁμοῦ («l'a signifie souvent ensemble, simultanément»). Dans la relation *Hadès/Délos*, tantôt l'*alpha* "se cache", tantôt "il se montre". D'après Socrate, les beaux esprits versés dans la musique et l'astronomie affirment que cette initiale du nom d'Apollon veut dire que le dieu préside à l'harmonie en déterminant tous les mouvements, simultanément: et chez les hommes, et chez les dieux (je résume *Cratyle* 405 d-e).

Ἄδωνις (chez Sappho) et Ἄδων (chez Théocrite) est un emprunt au sémitique ḌŌN en hébreu "maître, seigneur". Ἄιδωνεύς est un autre nom d'*Hadès* (*Iliade* 20, 61)⁷⁷. Comme

⁷⁴ L. MÉRIDIER, *l.c.*, remarque: «Ἄιδης est ici tiré de ἄ (collectif ou intensif) – εἰδέναι» (p. 82, n. 2).

⁷⁵ Οἶδα rejoint le sens de Vedā. Dans les textes sanscrits étudiés par A. Daniélou, «L'ensemble des lois, des nombres, des rythmes, des sons qui régissent la manifestation constitue la Connaissance Éternelle, le Vedā. Ces lois, ces rythmes, ces sons existent par eux-mêmes et sont la loi naturelle de toute chose (...) Le Vedā est donc l'ensemble des lois et des principes universels dont l'expression intelligible et visible est généralement obtenue depuis les premiers âges du monde par l'intermédiaire des prophètes ou plus exactement des Voyants, les Rishis, à qui leurs perceptions supra-naturelles permettent de "voir" ces lois et ces principes universels» (A. DANIELLOU, pp. 160-161). «Le mot Voyant se rapporte soit au Vedā, soit à des sages (...), soit aux rayons de la Lumière» (p. 162). «C'est par analogie avec ce caractère du son audible que le son du Vedā est personnifié sous la forme d'un oiseau appelé Garuda (les ailes de la parole) qui transporte sur ses ailes le Principe Divin pénétrant toutes choses, Vishnou l'Omniprésent» (p.159). Garuda rappelle les paroles ailées d'Homère: ἔπεα πτερόεντα (*Iliade* I, 201).

⁷⁶ Δᾶλος (dorien), voir: Δῆλος, δαλός, 'torche' (Aristote, *Météores* 341b 4); δηλητήρ, 'destructeur'. *Hadès* d'en haut est Apollon; «je le répète, dit Socrate, beaucoup redoutent le nom de ce dieu, comme s'il avait une signification terrible» (*Cratyle* 404e). On rattache là Ἀπόλλων à ἀπολλύναι (détruire).

⁷⁷ Dans son *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoires de mots*, Paris, Klincksieck, 1968, s.v. Ἄιδης, Pierre CHANTRAINE écrit: «Et.: nombreuses hypothèses incertaines qu'il n'y a pas lieu de répéter, voir Frisk...». Finalement, "l'histoire des mots" marche à contre-courant de l'étymologie (= le sens vrai). Même si la morphologie et la phonétique écrites les préservent, en désignant des choses isolées, les mots se dévêtissent peu à peu de la polysémie primitive qu'ils avaient reçue du «nomothète supervisé par le dialecticien» (*Cratyle* 390 d).

Dionysos, Adonis est le dieu qui meurt et ressuscite. Sémantème bipolaire, Αἰδώς / αἰδώς est le sentiment de l'honneur, simple ou personnifié; αἰδοῖος chez Homère signifie "vénérable", "digne de respect", mais également "honteux", "vil" (*Od.* 17, 578; Platon, *Lois* 943e); mais τὰ αἰδοῖα⁷⁸, sans la moindre différence orthographique, signifie: "les parties honteuses"; αἰδῖμος veut dire: "honteux", "confus"; αἰσχρός "honte"; αἰσχροῦ "difforme, honteux"; αἰσχροποιῶ "commettre des obscénités" (Athénée 432c). Le comportement lascif de l'espèce caprine n'est pas étranger, sémantiquement, à ce choix des mots; car «*la justesse des noms*» (ὀρθότητά τινα τῶν ὀνομάτων, *Cratyle* 383a) se devait d'avoir une résonance physique et cosmique⁷⁹.

Quelques phrases tirées du *Cratyle* vont permettre d'illustrer cette théorie que nous tentons de reconstruire. Ἄϊς et αἶξ sont, vraisemblablement, des noms primitifs, élémentaires (*Cratyle* 422c). La «*justesse consistait à faire voir la nature de chaque être*» (ἢ ὀρθότης τοιαύτη τις ἐβούλετο εἶναι, οἷα δηλοῦν οἷον ἕκαστόν ἐστι τῶν ὄντων). Socrate ajoute:

«*Ce caractère doit donc se trouver au même degré dans les noms primitifs et dans les dérivés, du moment qu'ils seront des noms*». (Τοῦτο μὲν ἄρα οὐδὲν ἦττον καὶ τὰ πρῶτα δεῖ ἕξειν καὶ τὰ ὕστερα, εἴτερ ὀνόματα ἔσται (*Cratyle* 422d).

Ainsi,

«*le nom est, semble-t-il, une façon de mimer par la voix ce que l'on mime et nomme, quand on se sert de la voix* (Ὄνομ' ἄρ' ἐστίν, ὡς ἔοικε, μίμημα φωνῆ ἐκείνου ὃ μιμεῖται καὶ ὀνομάζει ὃ μιμούμενος τῇ φωνῇ ὅταν μιμηται (423c); *pour imiter les choses, nous employons un moyen analogue à la musique – et dans ce cas-là pourtant, c'est aussi la voix qui nous sert à imiter...*» (423d).

Autres aspects à considérer: ἄδην (ou ἄδην/ἄδδην), ἄδη adverbe: 'à satiété', 'abondamment', et même βάδην⁸⁰ 'à satiété' jusqu'à son contraire, le 'dégoût' (*Iliade* 13, 313). Par définition, Hadès n'est jamais rassasié. On peut encore ajouter: ἀίδιος 'pour toujours', 'éternel'; ἀιδιότης 'éternité' (Aristote, *Du Ciel* II, 1); l'adverbe αἰεί et αἰεὶ 'éternellement', 'toujours'; αἰεὶ-γενέτης 'immortel' en parlant des dieux; enfin αἰών, etc. Que l'on restitue un *digamma* (αἰφεῖ; αἰφῶν) ou une consonne initiale (βάδην), les

⁷⁸ Dans le *De rerum natura* VI, 762 de Lucrèce, *Orcus* est l'enfer. La variante orthographique *orchus* montre sa parenté avec les mots grecs: ὄρχις 'testicule'; ὄρχεω 'faire danser'; ὄρχησις 'danse', etc.

⁷⁹ «*C'est dans ces rythmes vrais que les êtres trouvent le repos et s'endorment quand ils sont las, c'est en eux qu'ils se dissolvent à l'heure de la destruction (...) C'est à cause de son pouvoir que le langage vrai, qui était le langage des sages des premiers âges dont chaque parole se réalisait nécessairement, ne put être laissé à la portée des hommes et fut voilé sous la confusion des langues multiples. Bien que toutes les langues humaines et animales soient dérivées du langage vrai originel, leur forme a été systématiquement déviée et leur principe confondu de manière à détruire leur pouvoir de création et le réduire à un simple pouvoir d'évocation*» (DANIÉLOU, *op. cit.*, p. 160).

⁸⁰ P. CHANTRAINE (*Grammaire homérique*, Paris, 1948-1953, p.18) remarque: «*Dans de nombreux cas l'allongement de l'A est commandé par les besoins de la métrique... On a été embarrassé par l'adverbe παδην [avec A] en E 203 qui comporte partout ailleurs l' a bref attendu (e 290, etc.). On pourrait aussi accepter la graphie à d géminé que donne la majorité des manuscrits... "satiété"*». L'adaptation des mots au mètre relevait, vraisemblablement, de la technique de l'*orthoepia*. Dans la liste des traités perdus relatifs à la musique de Démocrite, figure un *Περὶ Ὀμήρου ἢ ὀρθοεπειῆς* (Diogène Laërce IX, 7, 13).

différences orthographiques et phonétiques fonctionnent comme les harmoniques d'un son fondamental.

Passons à ᾠδή 'chant'; ᾠδᾶ dorien; contraction de ἀοιδή; ἀείδω 'chanter' (Euripide, *Ion* 1096); ᾄδω autre contraction de ἀοιδιάω (ἀείδω τινί 'chanter pour quelqu'un')⁸¹; αἶδω, éolien, etc.; ἀοιδός 'aède' (*Od.* 5, 61); ᾠδός 'chanteur'. Toutes les formes citées plus haut s'y retrouvent. On y ajoutera: ᾠδίζ, ᾠδίνω, 'douleur de l'enfantement'; 'éprouver les douleurs de l'enfantement'. La faute originelle ou ses conséquences, c'est vivre ici-bas. Finalement -αι- était comme la corne d'abondance, la corne de la chèvre Amalthéa, qui nourrit l'enfant Zeus dans une grotte du Mont Ida en Crète.

De τράγος dérivent, vraisemblablement, ταραχή⁸² 'trouble', 'désordre'; ταραχύω 'rendre les derniers devoirs'; le verbe ἀράσσω / ταραττώ 'troubler', 'agiter', mais aussi Τάρταρος, le séjour souterrain au fond des enfers.

Τραγωδία cristallise donc bien tous les sens et les mots que nous avons cités. À cette liste, on peut encore ajouter: αἰθήρ l'éther, situé au-dessus de la voie lactée; mais là où se situe la membrane du monde ὑμήν, il n'y a plus d'ᾠδή, mais des hymnes; on y trouve les mots: Ὑμήν, dieu du mariage; ὑμέναιος 'chant nuptial' (*Iliade* 18, 493); αἰσυμνάω 'régner sur, commander à' (Euripide, *Médée* 19); αἰσυμνητεία "autorité d'un chef électif" (Aristote, *Politique* 3, 11); αἰσυμνήτηρ "président ou juge d'une lutte" (*Od.* 8, 258), etc.⁸³. Dans l'éther, tout devient invisible, pur et sec (vide supra § II). Il n'y a plus d'image corporelle; et l'on devient iconoclaste, théologiquement.

VI. Hadès, Satan (c'est le même nom) est l'inventeur de la musique.

Je ne parlerai plus de la chute de l'homme ou de l'âme, mais de la chute du mythe, de son usure, qui, dans une certaine mesure, l'authentifie. Le concept: musique = Satan, s'est développé au moyen âge, jetant une certaine suspicion sur la musique.

«Bien commun de la tradition musulmane, elle s'y exprime de façon symbolique par le fait que la musique est placée sous le patronage d'Iblîs, l'ange déchu, – Satan (...) L'image que la théologie et (...) la piété musulmane se font de Satan est en effet complexe: il ne s'identifie pas, à la manichéenne, avec l'esprit du Mal. Sans doute Iblîs est un damné, un révolté, mais son péché a été de se faire, contre Dieu même, le

⁸¹ Les anciennes diphtongues oi et ei, qui arriveront, phonétiquement à -i- en grec moderne, ne sauraient constituer un obstacle à nos rapprochements (vide supra οἶδα). En effet, M. LEJEUNE (*Traité de Phonétique grecque*, Paris, 1947, §§ 208-210) observe que «les diphtongues ont représenté dans le développement du vocalisme grec, un élément assez peu stable...» § 208; et «Toutes ces diphtongues à premier élément long, tant anciennes que récentes, étaient particulièrement instables. Elles s'altèrent au cours de l'histoire du grec ancien, le plus souvent par amuïssement du second élément (ei >) e, etc.), parfois par abrègement du premier (ei > ei, etc.). Les graphies traditionnelles η, ᾠ, ω de nos éditions (qui ne remontent qu'aux manuscrits médiévaux) recouvrent à l'origine de vraies diphtongues, plus tard de simples longues; mais l'orthographe des inscriptions (et des papyrus), où l'iota n'est jamais souscrit (il est soit adscrit, soit omis), permet de suivre l'évolution de ces diphtongues» (§ 210). «Ailleurs qu'en finale absolue, il y a eu tendance à abrèger le premier élément: entre le IV^e et le I^{er} siècle, on rencontre, dans les inscriptions attiques, ει pour ηι, (...) οι pour ωι (τραγοιδος, κομοιδος, ωιδος, etc.)» (§ 210). Et plus haut, au § 209: «Un certain nombre de diphtongues à premier élément long, ont, plus tard, résulté de contractions, soit en finale absolue, (...) soit même en d'autres positions... par exemple, att. ᾄδω [A] (de *ἀφείδω), ᾠδᾶ (de *ἀφοιδᾶ)...» La phonétique, loin de s'opposer à la sémantique, en témoigne.

⁸² En français: 'traquer'.

⁸³ Vide supra, n. 21.

LA MUSIQUE COMME PSYCHANODIA

champion de Dieu et de ses privilèges, refusant, seul d'entre les anges, de se prosterner à son ordre devant la beauté de la créature et d'adorer Adam (le Qorân ayant entendu d'Adam le verset d' Haebr., I, 6, qui concerne le Christ). Aussi Satan est-il en un sens un personnage sympathique, et chez certains il tend même à devenir un modèle, un maître de vie spirituelle. Placer la musique sous le patronage de Satan n'est donc pas une condamnation radicale. Malgré quelques hésitations (dont le traité classique d'Al-Gazali enregistre les traces), la musique reste en général suspecte à la conscience musulmane (...).»

H. Davenson poursuit:

«Je tiens de Louis Massignon que le cadi Abou Alî al-Tanoûkhi a rapporté qu'Ibn al-Azraq, neveu du cadi Ibn Bohloûl, tenait d'un des propres disciples de Hosayn Mansoûr al-Hallâj (858-922), le récit suivant: "Un jour, comme nous passions avec lui dans une des ruelles de Bagdad, nous entendîmes par-dessus la muraille d'un jardin le son d'une flûte exquise, si douce que les larmes nous venaient aux yeux d'émotion. Et l'un de nous dit: Qu'est-ce? Et al-Hallâj répondit: C'est la voix de Satan qui pleure la perte de ce monde. Pourquoi pleure-t-il? ... Non certes parce qu'il l'a perdu lui-même (s'il a perdu quelque chose, c'est le Paradis, non la terre, lui, le Prince de ce monde!), mais c'est parce que le monde passe, qu'il glisse à sa perte et meurt, ce monde si beau, mais qui ne dure pas. C'est précisément non le péché, mais la condamnation qui pèse sur Satan de s'attacher aux choses qui passent (...) la Beauté éphémère, qui, à peine entrevue, se flétrit (...) il voudrait, Satan, la saisir, l'immobiliser, l'éterniser: désir impie, illusion, car le monde n'est qu'un fantôme qui passe, et Dieu seul est Permanent, car Dieu est Dieu"»⁸⁴.

Quant à Saint-Augustin, H. Davenson écrit:

«attentif à pourchasser la concupiscence jusqu'en ses plus secrètes métamorphoses, il suspecte et condamne tout acquiescement trop complaisant à la musique: rappellerai-je le passage des Confessions 110, 33 (49-50), où il se reproche le trop d'émotion que lui cause encore le chant des psaumes à l'église?»⁸⁵.

Le lien sémantique entre l'Hadès et l'Ode (ὄδη, ᾠδή, αἰίδω, ᾠδα dorien) réapparaît dans d'autres sources musicales arabes et hébraïques. Par exemple dans *«le plus ancien Traité contre la musique (...) qui a pour auteur (...) le fameux théologien et juriste ibn abi-l Dunya (823-894)»⁸⁶*. A. Shiloah, spécialiste des manuscrits musicaux arabes, y relève:

«Dans sa violente condamnation, l'auteur considère la musique comme un facteur de diversion qui détourne de la dévotion et comme un agent de corruption des mœurs. Ce traité ouvre la voie à une longue et âpre polémique entre opposants et partisans de la musique, qui durera jusqu'à nos jours. Cette hostilité fut-elle uniquement provoquée par un souci de puritanisme aigu? Une réponse positive nous mettrait dans l'embarras quant à l'approche fondamentale des mystiques. Ces derniers répètent sous des formes variées l'idée que l'effet intoxicant de la musique ne provient pas de la musique elle-même, mais de l'auditeur et de sa disposition d'esprit. En l'occurrence, la musique agit tout autrement sur le dévot préparé spirituellement; elle contribue à son élévation, elle

⁸⁴ Texte cité par Henri DAVENSON, *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*. Collection Les cahiers du Rhône, Neuchâtel, 1942, pp. 97-100.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 104.

⁸⁶ A. SHILOAH, *The Theory of Music in Arabic Writings*, Répertoire International des Sources Musicales, Munich, 1979, pp. 139-140.

l'assiste dans le processus d'union mystique avec le Créateur. Cependant, les extrémistes ne se laissent pas convaincre par cette argumentation, considérant l'exaltation mystique soutenue par la musique, ainsi que par la danse, comme une inspiration satanique qui entraîne chez le dévot la perte de contrôle de la raison. Cette attitude hostile repose également sur des arguments développés dans les exégèses juives des histoires bibliques de la création. En bref, ces exégèses attribuent l'invention de la musique aux descendants de Caïn. Or, les enfants de cette lignée en firent usage à des fins de dépravation et de corruption des mœurs. Ce faisant, ils précipitèrent ou causèrent l'arrivée du déluge⁸⁷. D'autres confèrent à Satan le rôle d'inventeur de la musique et d'inspirateur permanent des musiciens. Satan est parfois même la source travestie de la musique, agissant invisiblement à travers le gosier du chanteur ou les mains de l'instrumentiste, ou encore le corps du danseur. Ceci, en l'occurrence, devait conduire les autorités religieuses à considérer la musique comme une force extraordinaire et même extra humaine qui agit violemment sur l'auditeur et lui fait perdre le contrôle de la raison»⁸⁸.

Ces citations seraient longues, si elles ne montraient pas à quel point ces textes charrient les mêmes thèmes dans leurs contradictions. Mais, n'oublions pas que les théoriciens écrivant en arabe ont connu et traduit les sources grecques dans leur ensemble.

VII. Comment rendre plus techniques ces données?

Voici, quelques déductions d'ordre musicologique. Au départ de la chute de l'âme, il devait y avoir la lyre d'Hermès. Les textes du *Corpus Hermeticum* sont à interroger sur ce point. Sur les vases qui représentent des scènes musicales, avec instruments à cordes et à vent, où les lyres sont suspendues dans l'espace, ne faut-il pas y voir la région sublunaire, là où la chute de l'âme (κάθοδος) devient plus impétueuse, en ligne droite ? Était-ce la fonction de l'*orthios nomos* qu'Arion chanta avant de se jeter à la mer (Hérodote I, 24)? Mais il fut sauvé par un dauphin. En effet, le mouvement rectiligne convient aux êtres corrompibles, parce que mélangés. Platon reproche aux poètes tragiques de mélanger les caractères (*Lois* 669c; Proclus, *Commentaire sur la République*, V^e dissertation, § 63.16 ss.⁸⁹). D'après Aristide Quintilien⁹⁰, les instruments à vent interviennent à la fin de la chute, pour insuffler d'air humide un *organon*, c'est-à-dire un corps, un instrument. En témoignent les Pythagoriciens qui se purifiaient l'oreille après avoir entendu des instruments à vent (Aristide Quintilien, *vide supra* § II). Quant à la *kithara*, j'hésiterais à rapprocher *kithara* de *katharsis*, purgation, purification, car la permutation de *iota* à *alpha* n'est pas attestée. Pourtant, l'instrument d'Apollon devait servir à la purification de l'âme, indispensable pour sa remontée (ἀνοδος) par la voie d'en-haut (ἡ ὁδός ἄνω); et son passage, par la constellation de la lyre, lieu, semble-t-il, où Orphée consacra son instrument à Apollon (Apollonios de Rhodes II, 929). Quant à Orphée, son nom ne serait-il pas à rapprocher de πορφνη 'obscurité', 'ténèbres', 'nuit' (Théognis, 1075; Euripide, *Ion* 955); d'ὄρφνη 'sombre', 'foncé', particulièrement en parlant d'un mélange de noir, de rouge et de blanc (Platon, *Timée* 68c), ou d'un rouge entre le πορφύρεος et le φοινίκιος, rouge

⁸⁷ A. SHILOAH, "The ud and the origin of Music", *Studia Orientalia, Memoriae D.H. Baneth*, Jérusalem, 1979, pp. 395-407.

⁸⁸ *Idem*, "Transformations et phénomènes d'influences dans les musiques du Proche et du Moyen Orient, d'hier et aujourd'hui", *Douze cas d'interaction culturelle*, Unesco, Conseil International de philosophie et des sciences humaines, 1984, pp. 266-267.

⁸⁹ FESTUGIÈRE, *op. cit.*, t. I, p. 80 ss.

⁹⁰ *Vide supra*, § II.

pourpre. En somme, Orphée serait-il aussi Hadès? Quant à l'orphelin (ὄρφανός), sans parents, est-il inengendré ou n'a-t-il plus besoin d'être engendré⁹¹ ?

Avec la musique nous sommes au cœur de la *Dialectique* où se définissent les contraires et l'harmonie des contraires. Aux antipodes du langage articulé, c'est aux archétypes des langues et des musiques dont l'orphisme devait conserver les traces que Socrate semble rêver pour composer de la musique.

VIII. Le songe de Socrate.

Cette étude, plutôt sémantique qu'étymologique, repose donc principalement sur les éléments phoniques primaires issus d'un objet ou d'une voix, dont le son, également porteur d'images, est polysémique. En cela nous rejoignons les notions «*d'étymologie religieuse et pythagoricienne*», de «*nom-image*» et de «*langage naturel*», que V. GOLDSCHMIDT⁹² dégage d'une lecture approfondie du *Cratyle*, bien que son attention ne porte pas, spécialement, sur le phénomène sonore naturel. Dans cet ensemble où la théorie de la *mimesis* englobe le visible et l'invisible, Socrate constate qu'en imitant la voix des animaux, nous nommons (423d), mais que la simple imitation (des sons et des couleurs) ne suffit pas pour nommer; ce qu'imité le nom, c'est l'essence des choses, grâce aux lettres et aux syllabes (423d-e).

Comment le nomothète pouvait-il donc remonter à l'essence des choses? Au début de notre étude nous avons cité un passage du *Phédon* (60e):

«*Maintes fois, le même songe disait: "Socrate, c'est à créer de la musique que tu dois travailler!" À quelle genre de musique le songe fait-il allusion?: Ce que me prescrit si souvent le songe, serait, en somme, cette espèce de musique universelle*». (εἰ ἄρα πολλάκις μοι προστάττοι τὸ ἐνὸπνιον ταύτην τὴν δημῶδη μουσικὴν ποεῖν).

Méridier traduit par «*commune*»; les adjectifs «populaire, traditionnelle, démotique» ne conviennent pas non plus; en fait, δημῶδης est intraduisible, car il recouvre ici une notion qui a disparu de notre champ, mais que Socrate va préciser:

«*Il est plus sûr en effet de ne point m'en aller avant d'avoir satisfait ce scrupule religieux (ἀσφαλέστερον γὰρ εἶναι μὴ ἀπέναι πρὶν ἀφοσιώσασθαι...) – c'est pour cela justement que j'ai pris pour matière les mythes contenus dans les fables d'Ésope que je savais par cœur (ἠπιστάμηνην τοῦς Αἰσώπου)*» (61a; 61b).

Avec les *Fables* d'Ésope où les animaux parlaient comme les hommes et inversement, le songe de Socrate consistait – nous semble-t-il – à retrouver la situation antérieure à la tour de Babel, où langages humains, animaux et musicaux se différencient à peine. Alain Daniélou qui domine à la fois la musique et le sanskrit écrit:

«*D'après les grammairiens sanskrits, toutes les langues étaient, à l'origine, monosyllabiques et à tons. Ceci semble en effet une caractéristique fondamentale du langage et des traces de ces formes premières restent toujours perceptibles.*

La différence dans la signification des syllabes, dans leur contenu sémantique d'après leur hauteur relative, peut être considérée comme le vestige d'une période où le langage parlé et le langage musical étaient encore très étroitement liés. Ceci a des implications

⁹¹ A. Daniélou remarque: «*Dans la cosmogonie orphique, Eros, comme Kâma n'a point de mère puisqu'il est antérieur à l'union sexuelle*» (A. DANIÉLOU, *Shiva et Dionysos*, Paris, Fayard, 1979, p. 205).

⁹² *Essai sur le "Cratyle" Contribution à l'histoire de la pensée de Platon*, Paris, 1940, Vrin-reprise, 1986, pp. 143ss.; 187-188.

importantes dans la psychologie des perceptions des phénomènes sonores. Nous voyons que chaque "note" de la gamme – si nous utilisons le mot note comme correspondant approximativement à la division dodécaphonique de l'octave – a plusieurs tons, c'est-à-dire plusieurs hauteurs possibles qui correspondent à des contenus sémantiques, à des suggestions émotives distinctes».

Et plus haut:

«Les grammairiens sanskrits cherchent d'ailleurs à donner une base logique au sens des racines d'après la place d'articulation dans les organes de la parole et la nature de l'effort d'articulation (poussé ou tiré, aspiré ou soufflé, etc.)»⁹³.

Les grammairiens grecs, eux aussi, avaient poussé loin ces pratiques qui rejoignaient la phonétique et la prosodie (προσῳδία). En témoignent les nombreuses scholies grammaticales à la Γραμματική de Denys de Thrace⁹⁴.

Le choix d'Ésope autorise cette autre déduction: vraisemblablement, comme les néoplatoniciens en Égypte, Socrate pratiquait la théurgie chamanique connue partout dans le monde. D'un point de vue religieux, ces rituels donnaient le pouvoir de posséder les secrets de la Nature et, partant, la capacité de prophétiser, de communiquer avec l'au-delà et avec les Cieux⁹⁵, de circuler symboliquement entre les trois zones cosmiques: Enfer, Terre, Ciel; finalement, de réintégrer la situation "paradisique" perdue, quand l'homme vivait en paix avec les animaux et comprenait leur langue, avant la "chute"⁹⁶, c'est-à-dire le langage articulé. D'un point de vue pratique, ces exercices rituels développaient considérablement les capacités auditives, phonatoires et respiratoires. Damascius raconte que le médecin «Asclépiodote, l'élève de Proclus, médecin et philosophe, s'intéressait beaucoup à l'étude de la musique, savait "former sa voix encore mieux qu'une figure de cire": "conséquemment, il savait imiter les voix de tous les animaux et tous les bruits qu'ils font"»⁹⁷.

Dans son *De musica* c. 6, Plutarque écrit:

«autrefois ... dans les nomoi, on observait fidèlement la tension propre à chacun d'eux» (τὸ παλαιὸν... ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν)⁹⁸.

Autre théurgie, Démétrius de Phalère rapporte dans son *Traité de rhétorique* (Περὶ ἐρμηνείας § 71)⁹⁹ qu'en Égypte, les prêtres invoquaient les dieux à l'aide des 7 voyelles, les chantant sans *aulos* ni cithare. Ce rituel est encore attesté, à l'époque chrétienne, dans

⁹³ Alain DANIELLOU, *Sémantique musicale*, Paris, Hermann, 1978, pp. 78-80.

⁹⁴ HILGARD, *passim*.

⁹⁵ Copieuse bibliographie *apud* Mircea ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris, Payothèque, 1974², pp. 91 ss.

⁹⁶ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 80 ss.

⁹⁷ S. ETREIM, "La théurgie des néo-platoniciens", *Symbolae Osloenses* XXII (1942), pp. 71-72. S. Etreim ajoute: «Asclépiodote aurait appris à Proclus la manière de produire ces sons... Ce qui importe ici c'est le fait que Proclus lui-même avait traité ce sujet dans ses "pratiques chaldaïques". Pour ceux qui ont été initiés aux Mystères de Mithra la chose n'était ni inconnue ni énigmatique, la liturgie mithriaque a incorporé dans le rituel ... tous les sons qui caractérisent les phénomènes de la nature et de tous les êtres».

⁹⁸ Cf. D. JOURDAN-HEMMERDINGER, "L'epigramma di Pitecusa et la Musica della Grecia Antica", pp. 149-150.

⁹⁹ Cf. D. JOURDAN-HEMMERDINGER, "Aspects méconnus des théories et notations antiques", pp. 75-76 et n. 50-54. Bibliographie *apud* E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961², pp. 64-68.

les papyrus magiques grecs et coptes¹⁰⁰. Pour ne citer qu'un exemple précis, dans les *Commentaires à la grammaire de Denys le Thrace*, les voyelles grecques avaient en tout 45 ἐκφωνήσεις (intonations): α 10; ε 4; η 6; ι 10; ο 4; υ 5; ω 6¹⁰¹; auxquels s'ajoutent les 7 sons dépourvus d'esprit et d'accent, soit 52 sons différents, nombre que relève A. Daniélou pour l'échelle musicale fondée sur les divisions du dodécaphone tempéré¹⁰². On n'invoquait pas seulement les dieux avec des voyelles, mais également avec des phonèmes consonantiques¹⁰³.

Ainsi, la technique des théurges (qui n'étaient pas uniquement des mystiques), s'articule avec la γραμματική et justifie la raison d'être de l'œuvre d'Hérodien et de ses prédécesseurs.

Ces témoignages en faveur de la nécessité d'une «*stricte prononciation*»¹⁰⁴ pour atteindre l'essence des sons, avait pour finalité directe de conserver et la langue, et les répertoires musicaux traditionnels. Mais depuis la fermeture de l'École d'Athènes, et la fin du paganisme, les théurges néoplatoniciens ne seront plus là pour s'exercer rituellement à entendre, émettre et faire entendre les sons, les tons et les temps du grec et des langues anciennes. Désormais, le monosyllabe – qui servait de racine à une série de mots reliés sémantiquement – ira se dissolvant dans les diverses langues, dont les symboles graphiques génèrent de leur silence d'autres sons, qui n'ont plus rien de commun avec leur phonème originel. Τῷ καίρῳ ἐκεῖνῳ, les niveaux d'intonations (en hauteurs et en durées) qui sont également des éléments musicaux, ont dû pendant très longtemps servir de base à la création du vocabulaire. Lumière de lampe à huile, qu'importe, pourvu que l'on avance.

Les textes interrogés et cités dans la présente étude apportent donc un "éclairage indirect" sur l'*Évangile de Jean*, consacré au Λόγος et chanté le jour de Pâques. Cet *Évangile*, d'inspiration pythagoricienne¹⁰⁵, appartient à la catégorie des *Récits sacrés* consacrés à la naissance du Verbe, à la fois musique et langage.

¹⁰⁰ Bibliographie *apud* ETREIM, *S.O.*, XXII, pp. 49-79. Voir aussi: Birger A. PEARSON, "The Tractate Marsanes (*NHC X*) and the Platonic Tradition", dans Barbara ALAND, éd., *Gnosis Festschrift für Hans Jonas* (Göttingen Vandenhoeck Ruprecht 1978), pp. 373-384; en particulier 380-381. Je dois cette référence à ma collègue Dana Shishmanian, que je remercie.

¹⁰¹ HILGARD, *op. cit.*, pp. 32-34.

¹⁰² *Sémantique*, pp. 80-86. Notre gamme de do (do, ré, mi, fa, sol, la, si, do) est un dodécaphone tempéré.

¹⁰³ Ces phonèmes consonantiques étaient obtenus par des claquements de la langue, soupirs, sifflements, lamentations, cris, aboiements, mugissements, hennissements, etc. *S.O.*, XXII, pp. 70-72. Quant aux imitations théâtrales, dénoncées dans la *République* III, 393c; 396b; 397ab; *Crat.* 423a, Platon considère qu'il ne convient pas d'imiter les fous; leur imitation étant éloignée de la nature de trois degrés (*Rép.* 597e). Inversement, les exercices pratiques de la ἱερατική πραγματεία visaient à atteindre l'essence des sons. Les enregistrements des ornithologues et zoologistes (Jean-Claude Roché et Claude Chappuis par exemple) sont une mine de richesses autant pour la phonétique, la linguistique, la musique, que pour la biologie ou la mythologie. Bibliographie dans mon article cité *supra*, n. 19.

¹⁰⁴ Voir Marinus, *Vie de Proclus* (c. 28); Suidas (s.v. Διέσις, p. 1341, 19 B, éd. Ada ADLER, *Suidae Lexicon*, Leipzig, Teubner, 1928-1935), II, 1931, p. 87; s.v. Χαλδαϊκοῖς (t. IV, p. 780).

¹⁰⁵ *Vide supra* n. 1.